



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Facultad de Música

Instituto de Ciencias Aplicadas y Tecnología

Instituto de Investigaciones Antropológicas

La vida y obra de Giovanni Bottesini en Cuba, primera temporada (1846-1847): estudio sobre el contexto y los personajes que rodearon e influyeron el inicio de su carrera en América.

TESIS

QUE, PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTOR EN MÚSICA (Musicología)

PRESENTA

Luis Antonio Rojas Roldán

TUTOR

Dr. Antonio Beningno Corona Alcalde † (UNAM)

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR

Dr. Antonio Beningno Corona Alcalde † (UNAM)

Dra. María de los Ángeles Chapa Bezanilla (UNAM)

Dra. Diana Fernández Calvo † (UCA)

CIUDAD DE MÉXICO, enero 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A la memoria de Antonio Corona Alcalde
Admirado mentor, generoso maestro, entrañable amigo, queridísimo hermano.
La memoria te extraña, el corazón te guarda.

ÍNDICE

SIGLAS	1
1. INTRODUCCIÓN	2
2. ANTECEDENTES SOCIOPOLÍTICOS Y ECONÓMICOS DE ITALIA EN LOS PRIMEROS AÑOS DE VIDA DE BOTTESINI	24
3. 1846	43
a. Años Formativos.	43
b. Antecedentes del viaje a La Habana.	48
i. Precisiones cronológicas	50
ii. El empresario y la empresa.	63
iii. Los Teatros	77
1. El Teatro Principal	80
2. Teatro Gran Diorama	85
3. El Gran Teatro de Tacón	87
c. Antes de la partida y el viaje	96
i. El gran huracán.	104
d. La llegada a La Habana	109
i. La Junta Protectora de la Ópera Italiana	115
ii. La situación social y política en Cuba	118
iii. La ciudad de La Habana y los habaneros.	123
iv. La vida cultural de la Habana	134
1. Sociedades	134
2. Música	141
3. La Compañía dramática	146
4. Los Bailes	148
5. Diversiones	155
e. La compañía de ópera y su actividad	157
f. La vida cotidiana de Bottesini y Arditi en La Habana.	177
g. La actividad artística independiente de Bottesini	184
4. 1847	188
a. La compañía de ópera y su actividad.	188
b. La actividad musical de La Habana	210
c. La actividad de las sociedades filarmónicas	215
d. Los bailes	220

5. EL CATÁLOGO DE BOTTESINI	224
a. Los problemas de identificación y datación.	224
b. <i>Un día nebuloso en Inglaterra: Nocturno para piano y canto</i>	228
i. Hallazgo	228
1. Antecedentes	228
2. Procedencia	230
3. Ubicación	233
ii. Descripción	234
1. Física	234
2. Texto	235
3. Música	246
6. CONCLUSIONES	252
7. REFERENCIAS	263
a. Bibliografía	263
b. Hemerografía	276
c. Recursos Electrónicos	286
8. APÉNDICES	290
a. Original de <i>Un día nebuloso en Inglaterra</i>	290
b. <i>La Estrella del Faro: Contradanza habanera</i>	294
c. Traducciones	295

Siglas

Con la intención de conservar la mayor consistencia posible en el uso del aparato crítico y del sistema Autor-Fecha, así como de mantener la simpleza en los datos proporcionados para las referencias, se ha optado por asignar un código de tres letras a cada publicación periódica que permita su identificación. Adjunto a dicho código, se utilizará el año y el volumen correspondientes de publicación, así como dentro de un paréntesis el número asignado al ejemplar seguido por la página en donde aparece el artículo. En un formato compacto, esta forma conservará cinco datos reportados que permiten consultar la información ampliada (autor, título, fecha y columna o columnas) en la sección: “7. Referencias; b. Hemerografía”. En la únicas situaciones en las que aparecerá un dato adicional será cuando dos artículos provengan del mismo número de ejemplar y coincidan en la misma página, en cuyo caso se anexará el título de cada escrito. Los códigos asignados son los siguientes:

BNA	<i>Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali</i>
COT	<i>El Correo de Trinidad</i>
DHA	<i>Diario de la Habana</i>
ECO	<i>l'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri</i>
FIH	<i>Faro Industrial de la Habana</i>
GNP	<i>Glissons, N'Apuyons Pas: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà, Mode e Teatri</i>
GAP	<i>Gazzetta Piemontese</i>
GAT	<i>Gazzetta Teatrale</i>
GMM	<i>Gazzetta Musicale di Milano</i>
ILN	<i>The Illustrated London News</i>
IPA	<i>Il Pirata</i>
LET	<i>La Lettura: suplemento cultural de Il Corriere de la Sera</i>
NYH	<i>The New York Herald</i>
OHA	<i>Opus Habana</i>
SDN	<i>El Siglo Diez y Nueve</i>
TMW	<i>The Musical World</i>

1. Introducción

Dentro de las características que destacan al quehacer musical del siglo XIX, es la figura del virtuoso la que quizá goza de mayor preferencia dentro del imaginario colectivo de nuestro tiempo. La atracción que ejerce dicho personaje posiblemente se deba a que encarna una especie de superhombre, capaz de lograr proezas inimaginables hasta que son presenciadas. La maravilla del poder de esta clase de semidioses radica en un dominio técnico que supera, sobre todo, la velocidad concebible de los movimientos de las manos humanas. La precisión de los cambios de registro, la velocidad de ejecución, la perfecta afinación, la extensión extrema de los rangos instrumentales o vocales, la exageración dinámica, son todos elementos que asombran a las audiencias por su aparente imposibilidad. En el siglo XIX, cada instrumento tuvo sus heraldos y el número de ellos estaba en relación directa con la popularidad del instrumento en cuestión. Así, en un determinado momento y lugar, el número de pianistas o violinistas virtuosos era mucho mayor que el de violonchelistas o flautistas. En algunos casos, el dominio del instrumento por parte de algún practicante era tan abrumador que, a pesar de existir un grupo grande de virtuosos del mismo, una figura particular se alzaba como el epítome del dominio en dicha área. El caso más famoso lo personifica Niccolò Paganini, quien representa la humanización del violín en el sentido del apoderamiento del instrumento por parte del individuo para utilizarlo como vehículo de expresión de las pasiones humanas; o, alternativamente, la demonización del artefacto y sus capacidades (en un sentido socrático de convivencia dialéctica) que crea una simbiosis que no permite la distinción entre sujeto y objeto.¹ Esta “posesión” se identifica principalmente en el sometimiento total de la “voluntad física” del instrumento (ligada irremediabilmente a lo que le dictan las inflexibles leyes newtonianas) a aquella del intérprete para dominar su “alma” y, por lo tanto, su “locución”.² La imposición del yugo alea los

¹ La idea de conversión del individuo en la voz interna que guiaba la conciencia socrática (*δαίμόνιον σημεῖον* o *daimónion seméion*) habitando la “voluntad” del instrumento se antoja como una irresistible alegoría de simbiosis que ilustra al ejecutante dictando los derroteros del objeto. Es una propuesta más amable en oposición al concepto maléfico de demonización asociado a las fuerzas del ocultismo, con el que muchas veces se vinculó a Paganini.

² Esta es otra propuesta alegórica que juega con la idea de la dominación de las tres leyes de la mecánica propuestas por Newton y que rigen el movimiento de los cuerpos. Como todo objeto, el instrumento es regido por dichas leyes e inevitablemente las sigue. El empeño del instrumentista es

espíritus de instrumento e instrumentista convirtiéndolos en uno solo que comunica el interno del soplo creativo, de donde quiera que este provenga. Desde esta perspectiva, la figura de Giovanni Bottesini emerge dentro del mar de virtuosos decimonónicos como una muy particular por las singularidades que rodean su arte, percibida como extremadamente rara. El uso hecho del contrabajo por parte de diversos compositores a lo largo de la historia de la creación musical, y hasta la aparición de la figura de Bottesini en la escena musical, no le había otorgado a este instrumento claras cualidades expresivas, al menos no de manera ineluctablemente tácita, como para asociar a él un concepto artístico ineludible que lo hiciera ser considerado como un recurso expresivo principal dentro de la paleta de opciones con que los autores musicales contaban. Más bien, su “personalidad musical” había sido definida como servil, utilitaria, indispensable sí, más no artística: un buen obrero, quizá calificado, pero no un creador de propuestas. La percepción general del contrabajo era (y probablemente todavía es, para algunos) la de un instrumento torpe y pesado cuyo uso musical es primordialmente funcional: aquel que le otorga a la orquesta una fundamentación armónica y rítmica. Sus cualidades expresivas son raramente conocidas o recordadas y prácticamente nunca se le asocia con las líneas melódicas y mucho menos con aquellas de bravura, coloratura o *cantabile*. Si bien anteriormente al marco temporal en el que desarrolla Bottesini su quehacer artístico existen ejemplos interesantes de momentos expresivos protagonizados por el contrabajo, estos poseen una naturaleza efímera por diversas razones. En algunos casos, esto se debe a que las obras en las que se hace gala de sus potencialidades son producto del esfuerzo de algún instrumentista que emprende el camino de la composición porque el repertorio existente para su instrumento no satisface sus necesidades, ya sea porque el mismo no se adapta a sus características técnicas o porque no está dentro del lenguaje musical en boga en ese momento particular, y del cual quiere hacer uso el intérprete. Casi siempre en estos casos, el instrumentista no es de oficio compositor por lo que, consecuentemente, su producción creativa es generalmente pequeña y la calidad artística de sus obras es muy modesta pues las mismas están compuestas con el fin último de lucir sus cualidades como instrumentista. Este es el caso de virtuosos importantes del contrabajo anteriores a Bottesini, tales como: Luigi Angioi (1801-1872) o el mismísimo Domenico Dragonetti (1763-1846). En el otro extremo,

tratar de dominar dicha “voluntad” para sus fines. Si bien no logra burlarlas, el entendimiento de ellas logra la amalgama de voluntades.

encontramos a los grandes compositores del canon que se ocuparon del contrabajo de manera protagónica pero que su producción en esta área específica es tan pequeña que no fue suficiente como para asegurar un entendimiento generalizado de las particularidades artísticas del instrumento; en esta situación se encuentran los *solí* escritos para contrabajo por Franz Joseph Haydn (1732-1809) en sus sinfonías 6, 7 y 8 o el caso de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) con su aria de concierto *Per questa bella mano* K. 612 (1791) para bajo cantante y contrabajo con acompañamiento de orquesta. Si bien es cierto que Haydn escribió por lo menos un concierto para contrabajo y orquesta (del que tenemos noticia a través de su *Entwurf-katalog* y al que se le ha asignado la clasificación Hob VIIc:1), el trabajo musicológico sólo ha podido rescatar el segundo movimiento del mismo, disminuyendo el infortunio de su pérdida pero sin curar la herida que la misma deja en el repertorio contrabajístico.³ Estos fragmentos protagónicos o piezas completas escritas por los compositores consagrados dentro del canon deben su existencia, al menos en parte, a la vinculación de ellos en algún momento particular de su vida con un gran intérprete que les hiciera evidentes las capacidades del instrumento que inspirarían su creación particular: este es el caso de Friedrich Pischelberger (1741-1813), quien motivó a muchos compositores dentro de la llamada “época dorada del contrabajo vienés” a escribir obras para él. Dentro del lapso temporal de dicho período, enmarcado por la fecha de composición del concierto de Haydn (1763) y la de la muerte de Sperger (1812), el ejercicio de creación de compositores tales como: Vaclav Pichl (1741-1805); Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799); Franz Anton Hoffmeister (1754-1812); Johann Baptist Vanhal (1739-1813); y Johann Matthias Sperger (1750-1812), nutrieron el repertorio del instrumento. Esto nos deja con un recuento de compositores que, en su momento, tuvieron un éxito importante pudiendo dedicar gran parte de su tiempo a su quehacer artístico. Estas condiciones, aunadas lógicamente a su talento y capacidades, hacen que el repertorio por ellos generado contenga obras de una buena manufactura que, sin llegar a ser obras maestras, son atesoradas por los contrabajistas por ser las de más alta calidad dentro de un magro *corpus* de composiciones para el instrumento. Generalmente, este tipo de piezas aporta una calidad expresiva mucho mayor que la producción de los instrumentistas-compositores. Sin embargo, el punto a considerar con esta producción es que tanto el

³ Para una consideración más amplia de las condiciones que rodearon la creación de esta obra consultar: Webster 1976: 419-423.

repertorio como sus prácticas instrumentales están destinados a un instrumento que, si bien es considerado como el antecesor del contrabajo moderno, difiere mucho del instrumento para el que compuso y en el que tocó Bottesini. El contrabajo vienés de la “época de oro” es un instrumento de cuatro o cinco cuerdas afinado en cuartas y terceras en diferentes combinaciones (comúnmente Fa, La, Re, Fa#, La), tocado con un arco más parecido al de la *viola da gamba* que al que usó Bottesini (inspirado en el utilizado por los instrumentos derivados del violín), y cuyo diseño y prácticas instrumentales están idiomáticamente destinados a la expresión del estilo musical de la época. De todos los compositores mencionados antes, la figura de Sperger reviste mucho interés pues, amén de su exitoso ejercicio del oficio de compositor, es el único del grupo que fue contrabajista y desarrolló una carrera como virtuoso de su instrumento.⁴ Este personaje es quizá quien más se acerca comparativamente al perfil desarrollado por Bottesini a lo largo de su carrera. Sin embargo, probablemente por las posibilidades tecnológicas y sociales, la escala de las tareas emprendidas por Bottesini es, bajo todo concepto, mayor. Las aportaciones de Bottesini al repertorio contrabajístico no sólo son técnicas sino que, desde el punto de vista artístico, llevan a consolidar a un “nuevo” contrabajo como un instrumento de infinitas posibilidades expresivas y que tiene un lugar como solista en cualquier escenario, siempre que esté en las manos del concertista adecuado. Las capacidades musicales de Bottesini abarcan tantos aspectos de la actividad musical que el hecho de que sea un contrabajista virtuoso es sólo una “afortunada casualidad” que benefició al desarrollo de la técnica del instrumento, su repertorio y la exploración de sus capacidades expresivas al amalgamarse en el enriquecido crisol de intereses del músico de Crema.

La figura artística de Bottesini se inserta en prácticamente todos los puntos neurálgicos de actividad musical de la mayor parte del mundo occidental. Dicha “omnipresencia” se debe a dos factores importantísimos: sus variados y asombrosos talentos, que fueron muy demandados; y el desarrollo de la tecnología, tanto de transporte como de comunicaciones. El último aspecto fue lo que permitió la satisfacción del primero. A pesar de ello, se requería una voluntad férrea y aventurera para emprender los dos meses de travesía trasatlántica en un sentido o el otro, en

⁴ Quizá el término más correcto para referirse a Sperger como instrumentista sería el de “violonista” pues el instrumento en el que desarrolló su actividad musical fue el *violone*. Sin embargo, la libertad presentada en este texto responde a la necesidad de trazar una línea de continuidad entre los aspectos organológicos, técnicos y artísticos que vinculan al contrabajo moderno con sus antecedentes en cada una de las áreas relevantes.

reiteradas ocasiones y sin empacho alguno.⁵ Sin duda, el espíritu de Bottesini poseía ambas cualidades, sin embargo, no hay que perder de vista que cualquier partida tiene como propósito la búsqueda de algo o el alejamiento de ello, así que las motivaciones para llevar esta vida nómada responden a muchos factores de los cuales la historiografía bottesiniana no se ha ocupado todavía.

La importancia de la figura de Bottesini radica, no sólo en sus talentosas aportaciones en todos los aspectos en los que desarrolló su vida musical, sino en su relación con muchos de los eventos musicales más importantes de su época, de los que fue partícipe y testigo de primera mano y, muchas veces, el catalizador que los propició. Sin embargo, es el primer aspecto de su persona el que ha ocupado fundamentalmente el interés de los estudiosos que han dedicado su tiempo y esfuerzos a la investigación de su actividad, dando como resultado una cantidad importante de textos especializados que están enfocados en el asombro de tan grandes talentos y su producción. Así, tenemos una buena lista de monografías, antologías, biografías, etc. dedicada al personaje en cuestión. Efectivamente, no se podría decir que los aspectos mencionados de la vida y obra de Giovanni Bottesini no han sido estudiados y publicados; ni siquiera es posible afirmar que su estudio ha sido realizado por una sola persona o un grupo de personas que representaran un enfoque sesgado del aspecto estudiado, o que el número de los textos publicados es corto. De cara a esta situación: ¿qué justificaría una investigación doctoral en torno a un objeto de investigación en apariencia agotado? La respuesta no es simple pero sí evidente: las carencias dejadas por toda la investigación ya hecha. Es importante desmenuzar el significado de esta afirmación para poder entender en toda su extensión el argumento propuesto.

Para empezar, es necesario clasificar la historiografía conocida y divulgada acerca de nuestro personaje y su obra, para ello se proponen tres etapas históricas. La primera comprende los textos que los contemporáneos de Bottesini escribieron sobre él, en esta etapa aparece la primera semblanza que se hizo sobre los hechos de su vida y obra, sucedidos hasta el momento de la escritura del texto, y que fue publicada en 1868 en París por Léon Escudier dentro de la obra: *Mes souvenirs: les virtuoses*.⁶ En 36 páginas, Escudier elabora la típica apología decimonónica, con pretensiones

⁵ Si bien, el desarrollo de la tecnología de vapor hizo que el tiempo de travesía se acortara casi a la mitad, al principio de su carrera Bottesini tuvo que viajar en embarcaciones de vela.

⁶ Escudier 1868.

poéticas y, a través de la retórica pomposa y formal de la época, llena el escrito de alabanzas así como también de todas las imprecisiones que caracterizan a los textos sobre música que se producían en ese momento histórico. Afirmaciones categóricas y sin fundamento sobre la familia, personalidad, estudios y carrera de Bottesini se combinan con errores en su fecha de nacimiento (1824) y un recuento escueto y nada organizado del desarrollo de la actividad del músico cremasco. A este texto siguió la biografía presentada por Cesare Lisei en 1886 en la *Gazzetta Musicale di Milano*, dividida en dos entregas.⁷ Este texto representa un gran avance para aquel que quiere conocer al músico biografiado pues contiene datos más precisos y veraces acerca del mismo. Aunque el estilo de escritura tiene las mismas características que el trabajo de Escudier, el de Lisei tiene un poco más de organización, característica que le permite hacer aportaciones interesantes acerca de la formación del joven Bottesini, el nombre de sus padres, el recuento de algunos de sus conciertos y obras más importantes, así como algunos de los lugares del mundo a los que viajó y en los que se presentó. En ese sentido, es una biografía mejor escrita y más informativa a pesar de su brevedad; sin embargo, no está exenta de los vicios propios de la historiografía decimonónica y comete una serie de faltas importantes que ponen en duda sus afirmaciones. Un logro de esta biografía es la ubicación del año de nacimiento de Bottesini de manera correcta (1821), sin embargo, existe un error en el día del mismo (24 de diciembre). Esta biografía fundó una serie de leyendas que hasta ahora son repetidas por muchos y de las cuales no tenemos ninguna certeza: dentro de las más importantes está la procedencia del contrabajo Testore, compañero de éxitos del virtuoso durante toda su vida. Existe la posibilidad de que la información anecdótica hubiera sido confiada a Lisei por el mismísimo Bottesini, pero esto plantea una situación difícil de credibilidad pues sería muy extraño que hubiera precisión en el relato informal y no en los datos duros. En los dos casos historiográficos citados, a pesar de tener vivo al sujeto de estudio, la información no fue cotejada con el mismo, haciéndola especulativa y poco precisa pues las fuentes en las que se apoya no son sólidas.⁸ Para finalizar esta primera etapa de escritos hechos por los contemporáneos de Bottesini, debemos considerar el texto de su amigo y colega más cercano: Luigi Arditi, quien publica *My reminiscences* en Nueva York en 1896, siete años después de la muerte

⁷ GMM 1886, XLI (16): 122-123 y GMM 1886, XLI (18): 140-141.

⁸ Según Carniti (1921: 25), Lisei era amigo personal de Bottesini y Procurador General de la casa Ricordi en París por lo que, en su caso, la omisión en el cotejo de la información es más alarmante que en el caso de Escudier.

del primero. Aunque este último texto habla básicamente de la vida y obra de Arditi, también nos da información de primera mano acerca de la actividad temprana de ambos fuera de Italia. Si bien es un texto con características decimonónicas, de alguna manera es la fuente misma (el testigo presencial) la que habla y, por lo tanto, la información presentada se puede considerar como más confiable que la de los primeros escritos. Por desgracia, el testimonio relativo a la etapa que vivieron juntos en La Habana se limita a poco más de seis páginas y no se vuelve a hablar más de Bottesini en el resto del libro.⁹ Existe una serie de artículos periodísticos, que se pueden considerar como biográficos, y que fueron publicados en los diferentes países en los que se presentó Bottesini, estos no son citados aquí pues, en esencia, son copias de la información contenida en el material ya mencionado o bien los datos que contienen no contribuyen mucho al conocimiento del tema. La excepción al caso anterior la representa un artículo aparecido el 29 de noviembre de 1851 en *The Illustrated London News*, cuya aportación radica en el recuento de los conciertos hechos por Bottesini en Londres. En esta primera etapa ya aparece el nombre de Giovanni Bottesini en las entradas de algunas enciclopedias y diccionarios como el publicado por Giovanni Masutto en Venecia en 1884 con el nombre de *I Maestri di Musica Italiani*.¹⁰ Dentro de un espacio menor, estas últimas fuentes proporcionan información con las mismas características de las ya antes mencionadas.

Una segunda etapa historiográfica la componen los textos publicados durante la primera mitad del siglo XX. En ella encontramos una serie de escritos que son más bien ensayos con pretensiones poéticas, este es el caso de los libros publicados por el compositor y crítico musical Bruno Barilli: *Delirama* (1924, 1944); *Il sorcio nel violino* (1926); e *Il paese del melodramma* (1929).¹¹ Estos presentan nuevamente apologías que, si bien varían en el uso del lenguaje que hacen las anteriores, su aportación desde el punto de vista musicológico es nula. A pesar de ello, son fuentes

⁹ Aunque el nombre de Bottesini aparece en algunas de las listas que elaboró Arditi para hablar de su catálogo de obras o de los personajes con los que colaboró, no aparece mención de su amigo en ninguna narración posterior a la ya mencionada.

¹⁰ Masutto 1884: 27-28.

¹¹ *Vid.* Barilli 1963. Los escritos de Barilli son muy particulares en intención y en sistema. A pesar de ser un compositor laureado, su interés al escribir sobre música es más poético que técnico y el rigor musicológico no está contemplado dentro de su marco estructural. La enciclopedia *Le Muse* (vol. II, p. 54) lo define de la siguiente manera: "Il suo modello di critica musicale si rivelò piuttosto originale, in quanto Barilli non apprezzava la musicologia e nemmeno le considerazioni tecniche e gli esami linguistici, bensì le "impressioni" d'opera, sorte da un gusto sopraffino [*sic*]" [Su modelo de crítica musical resultó bastante original, ya que Barilli no apreciaba la musicología y ni siquiera las consideraciones técnicas y los exámenes lingüísticos, sino las "impresiones" de la obra, que surgían de un gusto superfino] (De Agostini 1964: p. 54).

citadas en varios textos como referencia. El carácter poético de dichos escritos y su alejamiento de cualquier intención de veracidad quedan ejemplificados en el siguiente fragmento: “allora quasi intontito tra il ronzare, nel torpore e nell’afa sovraccarica di idrofobia, egli [Bottesini], il sonatore, rotolava, a poco a poco addormentato, giù per la tastiera attaccandosi per miracolo, alla quarta corda”.¹² ⁱ Seguramente, este escrito en lugar de halagar hubiera crispado los nervios a Bottesini al vincularlo a un contrabajo de cuatro cuerdas, instrumento que siempre consideró inferior en oposición al de tres cuerdas, el cual tocó y defendió toda su vida.¹³ Una mayor intención histórica tiene el libro *In memoria di Giovanni Bottesini* de Antonio Carniti publicado aparentemente el 22 de diciembre de 1921, a cien años exactos del nacimiento del músico cremasco. Este texto, hecho por un paisano del biografiado, cumple con la intención de homenajear al ilustre coterráneo en su propia tierra y es humilde en pretensiones y alcance. El autor, abogado de profesión, aclara desde un principio que no pretende hacer una biografía pues la consulta de las fuentes necesarias para sustentar tal trabajo supera sus capacidades. Sin embargo, en su escrito hace honestamente el esfuerzo de documentar sus afirmaciones y realiza una labor importante de cotejo de fuentes hemerográficas y citas de la correspondencia de Bottesini con diversos personajes; de la misma forma, elabora el contexto de la ciudad natal de Bottesini y sus antecesores, y traza la relación del joven Giovanni con su tío y primer instructor. El autor hace un contraste de la información dada por diferentes

¹² Barilli 1963, p. 6. En honor a la precisión, a lo largo del presente trabajo se respetará el idioma original de todas y cada una de las citas. Para conveniencia del lector se incluirá la traducción de todas ellas en el apéndice pertinente al final del documento y se identificarán y vincularán con números romanos en minúscula. Lo anterior se aplica sólo a las citas mencionadas en el cuerpo principal del texto; para aquellas que aparecen en las notas a pie de página, la traducción se dará inmediatamente a continuación entre corchetes. Lo anterior es con el fin de evitar notas anidadas.

¹³ Para conocer el punto de vista de Bottesini a este respecto, consultar Bottesini SD [1870]. En relación con el texto citado de Barilli existe una fuerte reprimenda hecha por Isaia Billè, otro de los grandes contrabajistas italianos, quien escribe al respecto (1928, p. 103): “un ritratto veramente efficace, per quanto fantasioso e non sempre esatto di Giovanni Bottesini, ce lo ha dato il giovane maestro e critico musicale Bruno Barilli, apparso sul *Resto del carlino* (Bologna Marzo 1924), articolo che meriterebbe di essere confutato perché Giovanni Bottesini non fece mai della parodia, nè usò la quarta corda che anzi deprecava. E se il Barilli avesse almeno data un’occhiata alla musica per contrabbasso scritta dal virtuoso, certo non avrebbe lavorato di inventiva come ha fatto, poichè in essa non v’è traccia di “glissandi” nè di grugniti, no di tonfi mistificatori, nè di quarta corda ecc.”. [un retrato realmente eficaz de Giovanni Bottesini, aunque imaginativo y no siempre exacto, nos lo dio el joven director de orquesta y crítico musical Bruno Barilli, texto que apareció en el *Resto del carlino* (Bologna marzo 1924), artículo que merece ser refutado porque Giovanni Bottesini nunca hizo una parodia, ni utilizó la cuarta cuerda, que en realidad desaprobó. Y si Barilli al menos hubiera echado un vistazo a la música para contrabajo escrita por el virtuoso, ciertamente no habría trabajado con tanto ingenio como lo hizo, ya que en ella no hay rastro de "glissandi" o gruñidos, ni golpes desconcertantes, ni de cuarta cuerda, etc.]

biógrafos de Bottesini respecto a su fecha de nacimiento, incluyendo a Cesare Lisei, y llega a la lógica conclusión de que los errores se perpetúan por la copia entre las fuentes secundarias y la falta de investigación, resolviendo él la interrogante con la consulta de los registros de la Catedral de Crema, donde obtiene el certificado que indica que la fecha correcta del nacimiento de Giovanni Bottesini es el 22 de diciembre de 1821. Desafortunadamente, mucha de la información que presenta no es confiable pues, además de no citar documentación que la sustente, son evidentes los errores cronológicos y de relación en los que cae al tratar de darle continuidad a su relato. La criticada práctica de repetir sin cuestionar lo afirmado por otros autores se presenta también en su trabajo. En el momento de su aparición, este texto significó el mejor escrito acerca del personaje y, si no se pierde de vista que los errores de método y las imprecisiones son perpetuadas, y se toma su contenido con precaución, inclusive hoy en día es una buena fuente de consulta pues sugiere directrices de investigación que pueden tener algo o mucho de verdad y que permanecen inexploradas. La recopilación de seis epístolas enviadas por Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini y que fueron encontradas en la biblioteca de Trieste se publicó en 1908 por Teodoro Costantini, bibliotecario de la institución. Aunque esta obra tiene un breve texto introductorio que ubica el hallazgo, su aportación se limita a la transcripción literal de las cartas. El marco temporal de las cinco primeras misivas comprende de diciembre de 1871 a marzo de 1872, y la sexta está fechada en marzo de 1883 (un fragmento de ella fue citado por Lisei en su biografía de 1886). Para cerrar esta segunda etapa, mencionaremos un artículo que fue publicado en 1924 por el suplemento cultural *La Lettura* del periódico *Il Corriere Della Sera*, y cuyo autor firma con las siglas R.F. Este es, junto con el de Carniti, el más interesante de los textos hasta aquí comentados. A pesar de que el tema fundamental del mismo es la ópera de Bottesini: *Ero y Leandro*, estrenada en Turín en 1879, este escrito hace un breve comentario acerca del pasado centenario del natalicio del compositor y de todas las festividades planeadas y no realizadas. Critica los varios textos biográficos en su incapacidad para proveer las fechas correctas de vida de Bottesini y aporta la simpleza y eficacia que provee la consulta de los registros de la Catedral de Crema para dilucidar el misterio, utilizando la misma lógica que usa Carniti en su libro, mismo que evidentemente es desconocido para el autor del artículo en cuestión. Finalmente, y después de su disertación sobre la ópera mencionada, elabora una muy interesante reflexión en relación con Paganini y Bottesini (alguna vez bautizado como el “Paganini del

contrabajo”) donde contrasta sus personalidades, intereses artísticos y comportamientos sociales en un cuestionamiento al etiquetamiento y en donde reclama una categoría propia y distintiva para Bottesini, que le sea adjudicada por derecho adquirido. Es un escrito valiente e inteligente del que, desgraciadamente, desconocemos al autor.

En lo que podríamos considerar la tercera etapa de la historiografía dedicada a la figura que nos ocupa, encontramos los textos publicados en la segunda mitad del siglo XX. En este grupo tenemos el importante artículo de divulgación de Thomas Martin: “In search of Bottesini”, publicado entre 1983 y 1985 en tres entregas en la revista de la *International Society of Bassists*. Martin es considerado uno de los principales expertos mundiales en la vida y obra de Giovanni Bottesini; su conocimiento no sólo es documental sino instrumental ya que ha grabado prácticamente toda la obra para contrabajo del compositor italiano, así como rescatado y dirigido su *Messa da Requiem*. Con una escritura amena, Martin confecciona un documento que contiene un vasto conocimiento y cumple su objetivo de divulgación. La importancia de este escrito radica en que es el primer escrito en inglés que intenta hacer una biografía completa y cuya difusión es masiva, avivando el interés por la figura. Por desgracia, las fuentes en las que se apoya son las mencionadas en las dos primeras etapas, por lo que la información está muchas veces equivocada o carece de fundamento. Si bien la intención del escrito no es la de hacer un estudio académico, la falta de una metodología musicológica y de un aparato crítico adecuado le restan utilidad y confiabilidad a la erudición de Martin y desafortunadamente no permiten construir conocimiento sobre las bases por él planteadas. En 1989, en conmemoración del centenario de la muerte de Bottesini, el Centro Studio Ricerche dell’Amministrazione dell’Università degli Studi di Parma publica: *Giovanni Bottesini (1821-1889)*, bajo el cuidado editorial de Gaspare Nello Vetro. En una serie de 17 ensayos, 15 autores escriben acerca de algún aspecto de la vida y obra de Bottesini desde diferentes visiones que incluyen: tratamientos musicológicos, históricos y literarios. El grupo seleccionado para ello contiene consecuentemente: historiadores, musicólogos, críticos, intérpretes y estudiosos del tema. El resultado es una recopilación interesante de escritos que resalta la riqueza de temas que se derivan del estudio de una figura tan compleja y atractiva como la de Bottesini. Más allá de la intención primaria de conmemorar el centésimo aniversario luctuoso del músico de Crema, el propósito del libro no es muy claro. No es un texto

de difusión, pues en muchas partes los escritos son muy técnicos, pero tampoco es un trabajo académico pues los tratamientos son muy laxos en cuanto al aparato crítico (el cual es poco consistente y en algunos casos inexistente) y al rigor musicológico. Al no haber uniformidad de criterios, es difícil cotejar fuentes o consultar bibliografías pues de ellas sólo aparece una, relativamente organizada, en el primer ensayo. En otros escritos, los datos bibliográficos, cuando los hay, están mezclados junto con los comentarios. Los textos en los que el tratamiento demanda un sustento en fuentes se estructuran por un sistema de notas al final del escrito que sigue los criterios particulares de cada autor, mismo que, en ocasiones, incluso opta por no utilizar ningún aparato crítico. El volumen contiene mucha información valiosa y es un referente importante que pone de manifiesto la gran cantidad de aspectos que faltan por ser estudiados acerca del tema y la necesidad de un tratamiento académico riguroso para la construcción de un conocimiento más sólido. Las características de la publicación hacen que el espacio dado a los autores sea limitado, esta constrictión deja muchas preguntas acerca de los temas expuestos y muestra la necesidad de profundizar en su estudio. Finalmente, en esta tercera etapa hay que considerar las voces de Bottesini que aparecen en varios diccionarios y enciclopedias sobre música y músicos. De todas las obras posibles, sólo mencionaremos al *New Grove* y al *MGG*. Rodney Slatford en la primera y Cesare Casellato en la segunda, hacen un recuento medianamente ordenado de lo que consideraron más importante sobre el sujeto de estudio, sin embargo, caen en los mismos vicios que las obras de la primera y segunda etapas historiográficas, cuyo principal defecto es la repetición de información sin sustento ni verificación, y ya que dichas obras forman parte de la bibliografía de ambos, es evidente la proveniencia de los datos.¹⁴

Existen algunos otros trabajos de los que tenemos conocimiento y a los que, desafortunadamente, no hemos podido tener acceso, estos son: *Giovanni Bottesini: virtuoso del contrabbasso e compositore* (1989), ed. Luigi Inzaghi; *Giovanni Bottesini musicista cremasco* (1979), de Sergio Lini; los artículos “Il centenario della nascita di Giovanni Bottesini” y “Giovanni Bottesini: il Paganini del contrabbasso”, ambos publicados en *Noi e il mondo* por Alberto de Angelis en 1922 y de los cuales no podemos tener certeza de su localización ni determinar si se trata del mismo o de diferentes escritos pues las sistemáticas carencias en los aparatos críticos de los

¹⁴ Vid. Slatford 1980; Slatford 2001; Casellato 2000.

autores, ya antes mencionadas, hacen muy difícil dilucidar la cuestión.¹⁵

Merece mención separada la existencia de otros escritos que versan sobre aspectos puntuales y precisos de la vida y obra del contrabajista, compositor y director de orquesta y el contexto en el que se desarrollaron dichas actividades. Estos escritos principalmente están enfocados hacia la actividad efectuada en Italia y, para el objetivo de la presente investigación, no son relevantes por su temática, ellos incluyen: actas de congreso, monografías y tesis de diferentes grados académicos. De las varias tesis que hasta la fecha se han elaborado, la única que mencionaremos en este momento es la que, para obtener el grado de Doctor of Musical Arts, presentó Andrew Edward Palmer en 1995 con el título: “Giovanni Bottesini in the United States 1848-1854” y que será tratada más adelante, las demás no tienen relación inmediata con lo que aquí se expone.

La gran cantidad de trabajos hasta aquí expuestos nos hablan de la importancia que tiene el personaje y el interés que despierta en un sector amplio de la comunidad musical y no sólo en los contrabajistas. Dicho interés debería ser suficiente para impulsar un estudio metódico y sistemático que pudiera subsanar las lagunas que se presentan en la historiografía escrita hasta hoy. El estudio acerca de la persona y los hechos de Bottesini requieren de una apropiada contextualización que permita, al seguir la secuencia histórica y la relación de sus interacciones con dicho contexto, llenar los vacíos que hasta ahora existen en su biografía, al mismo tiempo que se nutre la narración de la historia de la música en general, en los momentos pertinentes de inserción. Para ello, la búsqueda y el análisis del detalle son fundamentales para propiciar la gestación de la deducción que vislumbre las piezas faltantes y guíe hacia una comprensión más clara de las relaciones posibles del personaje y sus contemporáneos, entre sí y de ellos con los hechos históricos y musicales relevantes, así como con los lugares en donde se desarrollaron los mismos. Más allá de su exitosa carrera como virtuoso del contrabajo, Bottesini desarrolló otras facetas de actividad musical: fue un afamado director de orquesta; multiinstrumentista; maestro de canto; arreglista; y compositor. La importancia de la figura y la gran actividad que mostró en algunos de estos aspectos, hacen que merezca un estudio más profundo, y probablemente una reapreciación de estas otras facetas que integraron su carrera musical. La gran cantidad de sus composiciones ameritan la elaboración de un

¹⁵ El libro de Luigi Inzaghi sólo ha sido posible consultarlo de manera parcial, por lo que no conocemos todo su contenido.

catálogo concienzudo y sistemático, que a la fecha no existe, que resuelva, no sólo la integración y ordenación del *corpus*, sino los problemas de datación y ubicación de las partituras. El trabajo propuesto requiere un orden y un método que lleven a la revisión de fuentes con un estricto rigor musicológico y académico que permita la construcción de un conocimiento sólido que apunte descubrimientos futuros.

La manera en la que se inserta esta tesis en este amplio panorama de necesidades y proposiciones puede ser explicada más fácilmente yendo de lo general a lo particular. La historiografía bottesiniana se ha ocupado mayormente de los aspectos relacionados con el personaje que tuvieron lugar en Europa; las situaciones acaecidas en América sólo son mencionadas en los textos de manera escueta e incompleta, excepción hecha de dos trabajos especializados: la ya mencionada tesis doctoral “Giovanni Bottesini in the United States 1848-1854” de Andrew Palmer; y el ensayo “A Cuba” de Zoila Lapique Becali.¹⁶ Por la estrecha relación con el tema de esta tesis, los comentarios sobre el ensayo de Lapique Becali son reservados para utilizarlos más adelante en la parte relevante para ello. La tesis de Andrew Palmer hace un buen esfuerzo por reconstruir y sustentar la narración de los hechos principalmente mediante la consulta de fuentes hemerográficas (este esfuerzo es loable si tomamos en cuenta que se trata de una tesis elaborada para la especialidad en interpretación). La intención declarada por el autor es muy similar a la expuesta en este texto, sin embargo, el espectro temporal contemplado no está completo ni el análisis de la información es del todo exitoso por no contemplar un panorama más amplio de la actividad de Bottesini en este continente. El intento de hacer una investigación minuciosa no es cumplido y esta situación lleva a errores de interpretación y omisiones. El resultado es una cantidad importante de información que necesita ser sistematizada convenientemente, completada y complementada para satisfacer los objetivos planteados. Si realmente se quieren cumplir dichas metas, la tarea propuesta no sólo es necesaria para cada uno de los países en los que se enfocan los textos anteriores sino para todo el conjunto americano ya que Bottesini “saltó” de un país a otro en períodos cortos de tiempo dentro de lo que podríamos considerar los diferentes bloques de visitas americanas, delimitados entre sí por sus retornos a Europa. De la odisea emprendida por Bottesini a lo largo de buena parte del mundo,

¹⁶ Es importante aclarar que este recuento no está ignorando otros trabajos hechos en el continente americano a la fecha sobre temas relacionados con Bottesini sino que, simplemente, no son incluidos por dos razones principales: por que su temática no es sobre una narrativa histórica o porque no son producto de una investigación original que aporte nuevos elementos al tema.

quizá la etapa menos estudiada es aquella que sucedió en Latinoamérica. Probablemente sea más preciso hablar de etapas, en correspondencia con la organización en bloques propuesta, pues las visitas del músico cremasco se dieron en diferentes momentos históricos alternando entre los países de este continente. Prácticamente, en todas las obras comentadas anteriormente existe una mención a la estancia de Bottesini en La Habana y en algunas de ellas se habla de su paso por México. Por otro lado, en casi todas estas obras se ignora su viaje a Argentina y raramente hay alguna referencia a otras dos visitas: al Uruguay y a Brasil. La importancia del estudio del conjunto de las estancias americanas de Bottesini no sólo radica en la profundización del conocimiento que del personaje y su obra inevitablemente se obtendrían sino en la revisión necesaria que habría que hacer de algunos hechos de la historia de la música de este lado del mundo y que tienen relación con el sujeto. Si bien el paso de Bottesini por el continente americano es fundamental para su carrera, su vinculación con hechos, personas y lugares nos permite reapreciar ciertas historias que muchas veces están contadas desde un solo ángulo y que pueden ser complementadas de manera más satisfactoria. Muchas de las preguntas acerca del personaje obtienen su respuesta en esa parte de su vida no estudiada y, al poner bajo el microscopio los hechos de su carrera para seguirlos con atención, se encuentra una guía que permite entender de mejor manera la relación de algunos sucesos que describen la historia de la música de este lado del Atlántico. Para ejemplificar la situación ya expuesta, y apreciar las consecuencias de un trabajo más riguroso, analizaremos sintéticamente un ejemplo de los hechos establecidos en los textos acerca de la estancia de Bottesini en México: lo que se ha dicho, lo que se da por cierto y cómo, al revisar los hechos, las fuentes y el contexto, se puede reescribir la historia.

La primera y más simple controversia a analizar es la que causa la información registrada en referencia a la llegada de Bottesini a nuestro país ya que ni las obras de consulta ni las fuentes biográficas especializadas ni los textos sobre la historia de la música mexicana coinciden entre sí y, curiosamente y a pesar de la autoridad de sus afirmaciones, absolutamente ninguna fuente proporciona la fecha correcta. No sólo es una cuestión de días, meses y años sino de eventos erróneos con los que se relaciona de una manera forzada a la figura de Bottesini, dándole un giro a la historia que, no solamente distorsiona la verdad, sino que altera la percepción de la secuencia de los acontecimientos venideros o paralelos. Comenzaremos con dos de las obras de

consulta general más prestigiosas examinando sus voces de “Bottesini”: el *Grove* y el *MGG*. En ambos casos, se menciona que Bottesini visitó México en el año de 1853 y, con excepción de Cuba, se ignoran los demás países latinoamericanos a los que viajó.¹⁷ Es evidente que ninguno de los autores de dichas voces, Rodney Slatford y Cesare Casellato respectivamente, hizo un trabajo de investigación para este aspecto particular de la biografía y que ambos se limitaron a las fuentes bibliográficas y hemerográficas a su disposición. En principio esto no sería una falta, sin embargo, el tratamiento que le dan a dichas fuentes deja interrogantes sobre su consulta y utilización y sobre los caminos lógicos seguidos para hacer las afirmaciones asentadas en sus correspondientes textos. En el caso de Slatford, la confrontación entre la biografía de Lisei, el libro de Carniti y el artículo de Martin (todos citados en su bibliografía), sería suficiente para sembrar una duda razonable acerca de la fecha en discusión, ya que el primero menciona el año de 1854 y los dos últimos el de 1853. Un argumento estadístico no sería la solución en este dilema pues, conociendo la historiografía, es lógico suponer que la información ha sido trasladada de una fuente a otra y por eso la encontramos replicada. Esta mala práctica no es enmendada en la nueva edición del *Grove* de 2001 en donde las únicas correcciones que se hacen al texto de 1980 son: el cambio de la fecha del debut como solista de Bottesini, de 1849 a 1840; y la adición de la palabra “Real” al nombre del *Teatro Bellini*; por lo demás, el artículo es idéntico en ambas ediciones.¹⁸ El caso de Casellato llama aún más la atención ya que en su bibliografía figura la tesis de Andrew Palmer: “Giovanni Bottesini in the United States 1848-1854” que, a falta de cualquier otro texto, sería suficiente para al menos deducir el año correcto. De entrada, esta negligencia en el manejo de sus fuentes, mismas que se entienden como consultadas, nos habla de una falta de rigor en la metodología por parte de los autores. Sin embargo, quizá lo más alarmante es la perpetuación de la práctica de replicación de datos sin confirmación (vicio de todas las instancias) y que lleva peligrosamente a la idea de volver verdad una mentira repetida mil veces. Podríamos pensar que esta situación es *peccata minuta* por lo especializado del conocimiento y que esta profundización no sería exigible en una obra de consulta general, pero vayamos adelante para ver a dónde llega. Tomemos dos ejemplos: uno de historia de la música mexicana y otro de un biógrafo especializado. En el primero, Jorge Velazco afirma que Bottesini estaba en

¹⁷ Slatford 1980; Slatford 2001; Casellato 2000.

¹⁸ *Cfr.* Slatford 1980 con Slatford 2001.

México en 1853 para fungir como director del Conservatorio oficial que Antonio López de Santa Anna intentó establecer en la capital; mientras que en el segundo, Gaspare Nello Vetro menciona que Bottesini se traslada a México en enero de 1854 para dirigir la orquesta del Teatro Santa Anna y reorganizar el Conservatorio de música.¹⁹ Es muy interesante notar como en tan sólo un enunciado cada uno de los autores antes mencionados, a través de una serie de errores históricos, pone de manifiesto la escasa investigación que se ha hecho respecto a las actividades de Bottesini en América.

En primer lugar, en 1853 Bottesini no podía estar en México porque se encontraba desde febrero en Inglaterra y ahí permaneció hasta agosto, cuando partió con la compañía de Louis A. Jullien para realizar una gira en los Estados Unidos, como lo respalda la información publicada por el periódico musical *The Musical World*.²⁰ Bottesini arribó a Nueva York a bordo del vapor *Arabia* procedente de Liverpool el 23 de agosto de 1853, según relata el *New York Herald* del 24 del mismo mes.²¹ El virtuoso permaneció el resto del año en los Estados Unidos en gira con la misma compañía y sus conciertos están documentados en el *New York Herald* hasta el 31 de diciembre inclusive.²² Con tan frenética actividad, y considerando el tiempo necesario para viajar de Europa o Estados Unidos a México en el siglo XIX, es materialmente imposible que el músico italiano visitara nuestro país en el año en cuestión.

En segundo lugar, el intento del General Antonio López de Santa Anna de fundar el Conservatorio oficial en la Ciudad de México tampoco ocurrió en 1853. La convocatoria para el concurso de oposición de los aspirantes al puesto de director del conservatorio se publicó en el *Diario Oficial* el 25 de abril de 1854 y el concurso se llevó a cabo el 9 de mayo del mismo año, teniéndose los resultados trece días después. Sin embargo, el nombramiento de los directores del conservatorio (por las veleidades de Santa Anna el puesto quedó dividido entre dos personas que se deberían turnar cada mes) no aseguró la fundación de la institución musical.²³

En tercer lugar, y ubicados ya en 1854, encontramos que Giovanni Bottesini sí

¹⁹ "Imprenta Musical", en Velazco 1983, pp. 95-98 (p. 97). Vetro 1989a: p. 5. Bottesini es vuelto a mencionar como director del Conservatorio en "El alumno desairado", en Velazco 1983, pp. 537-540 (p. 537).

²⁰ TMW 1853, XXXI (9): 135; TMW 1853, XXXI (34): 524.

²¹ Palmer 1995: 43.

²² Palmer 1995: 50.

²³ Romero 1957: 206.

estuvo relacionado con el proyecto de fundación del Conservatorio pero no nombrado como director por Santa Anna sino en la calidad que le atribuye el *Diario oficial* del 9 de mayo de ese año de la siguiente manera:

CONSERVATORIO NACIONAL. El Supremo Gobierno se ha servido nombrar a los señores don Juan Bottesini, don Antonio Barilli y don Tomás León, para examinadores de los profesores de Música que se presenten a hacer oposición a la plaza de Director del Conservatorio nacional mandado establecer, y cuyo acto deberá verificarse a las 5 de esta tarde en el Teatro Principal.²⁴

Cabe señalar que, de la comisión originalmente designada, tanto Tomás León como Antonio Barilli renunciaron a la misma por razones personales antes de la oposición, integrándose el nuevo comité examinador por Giovanni Bottesini, César Badiali y Enrico Beretta.²⁵ Sin embargo, Bottesini no sólo formaba parte del nuevo jurado sino que, según el testimonio de Jaime Nunó citado por Olavarría y Ferrari, fue el “presidente de la Comisión para examinar a los que deseaban la plaza de director” del Conservatorio.²⁶

En cuarto lugar, aunque Bottesini, como hemos visto, se encontraba en México en 1854 no llegó al país en enero pues, de acuerdo con el *Boston Evening Transcript* del 5 de enero de ese año, se hallaba dando conciertos en Boston para continuar de gira hacia Nueva York, Cincinnati, Louville y Nueva Orleans, haciendo su última aparición en los Estados Unidos el viernes 31 de marzo de 1854.²⁷

Y finalmente, contrario a las afirmaciones de Nello Vetro, es a todas luces imposible que Bottesini llegara a México para reorganizar un Conservatorio inexistente y que, a pesar de la elección de sus directores, no se llegó a fundar durante la época en que el virtuoso trabajó en el país, así como tampoco es correcto aseverar que su visita respondiera a un contrato para dirigir la orquesta del Teatro Santa Anna. En realidad, la labor original para la que fue integrado Bottesini a la Compañía de Ópera Italiana, que se presentaría en el Teatro Santa Anna y en la cual actuaría la gran cantante Enriqueta Sontag, era la de Maestro Compositor como lo constata la publicación del elenco de la compañía hecha en el periódico *El Siglo XIX* del 17 de abril de 1854.²⁸ Este anuncio se hizo sólo 13 días después de la llegada de Giovanni Bottesini a México la cual ocurrió con el arribo al puerto de Veracruz del vapor

²⁴ Romero 1961: 84.

²⁵ Carmona 1984: 56-57.

²⁶ Olavarría y Ferrari 1961: vol. III, 2181.

²⁷ Palmer 1995: 50-56.

²⁸ SDN 1854, VIII (1939): 4.

estadounidense *Texas* procedente de Nueva Orleans el 4 de abril de 1854.²⁹

La relevancia de las aclaraciones anteriores radica en la reapreciación de muchos de los hechos a ellas ligados y la matización de los eventos que, en conjunto, proporcionan una nueva visión sobre el impacto en el público mexicano de la actividad artística de Bottesini y del valor que la etapa mexicana tuvo para la carrera del virtuoso italiano. Es importante tener el conocimiento de que Bottesini no llega a dirigir la orquesta del Teatro Santa Anna para así poder apreciar que, si se encumbra en el puesto de director de orquesta en México, lo cual efectivamente sucede, es debido a la gran capacidad que presenta en las oportunidades que tiene al frente de la orquesta pero también por la petición expresa del público mexicano en respuesta a su calidad artística, como lo confirma el siguiente texto publicado por el *Siglo XIX*:

Varios abonados nos suplican manifestemos á la empresa el deseo de que el *Roberto el Diablo* sea dirigido por el Sr. Bottesini. Justo nos parece el deseo, y de satisfacerlo, depende en nuestro concepto el buen éxito de la grande obra de Meyerbeer.- Siendo incuestionable el mérito del Sr. Bottesini, estando suficientemente probado en las representaciones de la *Muda de Porticci* y del *Roberto Devereux* y en la ejecucion de la marcha del *Profeta*, en el interes de la empresa está el obsequiar un deseo del público, deseo que hace días han espresado casi todos los periódicos.³⁰

Por otro lado, la calidad de Maestro Compositor de la Compañía de Ópera Italiana, con la que originalmente llega Bottesini a México, es ignorada por todas las fuentes que hablan de su vida y obra, con un aparente desdén hacia una gran faceta de su capacidad creativa. Bajo la pluma de Bottesini, durante su estancia en México, estuvo la responsabilidad de hechos tan asombrosos como el de compactar de manera totalmente coherente en dos actos la ópera *Les Huguenots* de Meyerbeer en tan sólo unos días, o de instrumentar para banda militar, grupo de tambores y orquesta la marcha *Le Prophète* del mismo autor, de un día para otro.³¹ Este es uno de los aspectos no considerados de la carrera de Bottesini que dejó una producción que posiblemente se pudiera rastrear e indagar en aras del estudio del estilo y pensamiento musicales del maestro de Crema.

El ejemplo anterior resume la visión del proyecto general en el que encaja esta tesis y los resultados que se esperan de dicho trabajo. Para la realización de tal objetivo, es necesario tomar lo ya dicho y escrito y darse a la tarea de revisarlo, cotejarlo, reforzarlo, contextualizarlo y vincularlo así como a la de investigar, documentar, sistematizar y narrar los vacíos que de manera obvia hay que subsanar.

²⁹ SDN 1854, VIII (1934): 2.

³⁰ SDN 1854, VIII (2060): 4.

³¹ SDN 1854, VIII (2114): 4; SDN 1854, VIII (2066): 2.

Al hablar de un proyecto general se hace alusión a un amplio trabajo que involucra la pesquisa de toda actividad de Bottesini en América, desde una perspectiva histórica. Las etapas americanas *grosso modo* pueden ser agrupadas en dos bloques: 1°. Cuba, Estados Unidos y México (1846-1855); 2°. Argentina, Uruguay y Brasil (1879). Como se puede ver, en conjunto representan un largo período de actividad profesional y de experiencias de vida para Bottesini y, por su ubicación temporal, constituyen o forman parte del inicio y el ocaso de su exitosa carrera, la negligencia de su estudio deja grandes e importantes lagunas en la biografía del afamado virtuoso.

Para poder facilitar el estudio es necesario hacer una subdivisión ordenada de los bloques anteriores. La naturaleza de los viajes de Bottesini hace difícil agrupar los períodos en fechas o países por lo que se decidió dividir los dos bloques antes mencionados en temporadas. Así, el primer bloque se subdivide en trece temporadas de la siguiente manera: Cuba 1846-47; Estados Unidos 1847; Cuba 1847-48; Estados Unidos 1848; Cuba 1848-49; Estados Unidos 1849; Cuba 1849-50; Estados Unidos 1850; Cuba 1850-51; Estados Unidos 1851; Estados Unidos 1853-54; México 1854; Cuba 1854-55. El segundo bloque es más fácil de ordenar pues todas las visitas ocurren en un mismo año y de manera sucesiva, por lo que queda organizado: Argentina 1879; Uruguay 1879; Brasil 1879. Fieles a lo anteriormente dicho, respetando el orden de los acontecimientos y conscientes de las limitaciones de extensión impuestas para un trabajo como éste, la presente tesis se ocupa del inicio de la odisea americana emprendida por Bottesini, enfocándose en la primera temporada: Cuba 1846-47.

La visita de Bottesini a Cuba generalmente se trata como un hecho aislado y las actividades ahí emprendidas son poco precisas, tanto en su definición como en su ubicación temporal e inclusive geográfica. Bottesini realizó un total de 6 visitas a Cuba, las primeras cinco fueron consecutivas entre los años 1846 y 1851 y la última fue la temporada 1854-55. De este recuento sólo existe la mención de fechas hecha en la “Cronología” elaborada por Gaspare Vello Netro y el ensayo “A Cuba” escrito por la importante historiadora cubana Zoila Lapique Becali, ambos publicados en el volumen conmemorativo de la Universidad de Parma, ya antes mencionado. En las diez páginas que forman el ensayo de Lapique Becali se tratan las seis temporadas cubanas de Bottesini y, mostrando una gran capacidad de síntesis, la Dra. Lapique empaca una vasta cantidad de información en un espacio muy pequeño. Si bien la narrativa histórica es correcta y amena, los hechos no están pormenorizados,

obviamente por el tipo de escrito y sus objetivos. Esta misma restricción lleva a que la contextualización de los hechos no tenga cabida y que los detalles que nos llevarían a entender muchas de las razones que explicarían el porqué de tal o cual situación no sean indagados y reportados. Esto último no sólo deja lagunas sin resolver en la biografía del personaje en cuestión sino que evita la dorada oportunidad de enmarcar y comprender hechos relevantes para la historia de la música americana que están vinculados a las actividades de Bottesini. Los detalles son necesarios para hacer el cruce de información que permita deducir dichas situaciones musicológicas pues muchas de ellas no son evidentes. Se requiere paciencia y minuciosidad para la ubicación y asimilación de los contenidos que detonen la deducción en un afán de narrativa no sólo diacrónica sino también sincrónica.

Conjuntando todo lo anteriormente dicho, la intención de esta investigación es la de hacer una narración minuciosa de los hechos de la vida y obra de Bottesini en América, comenzando por Cuba, con el afán de contextualizar al personaje y a aquellos con los que se relaciona. Más que una biografía centrada en el protagonista, el objetivo es estudiar y reconstruir todo lo importante del medio en el que se desarrolla y sus actores, en una especie de espulgo fáctico que permita establecer eventos musicológicos de toda índole en donde Bottesini es el objeto y el pretexto para ello. Es la escrupulosidad pretendida la que justifica que esta tesis se centre solamente en un momento temporal restringido. Esta minuciosidad permitió abordar un primer acercamiento a la ubicación sociocultural y económica de Bottesini durante la primera etapa de su vida pues, a excepción del libro de Carniti en el que el autor inserta un capítulo intitulado: “La Vita Musicale Cremasca: dallo svolto del XIX secolo al principio del XX”,ⁱⁱ rara vez este aspecto es tratado en la historiografía bottesiniana. De la misma manera, los antecedentes inmediatos anteriores a la partida de Bottesini hacia América son explorados en aras de un entendimiento de los motivos que lo impulsaron a tal aventura. A través de esa revisión se logró una puntualización en la secuencia de eventos y la corrección de algunos errores de fechas, lugares, personas y otros datos relacionados con la actividad profesional de Bottesini hasta antes de su partida a América. Las condiciones en las que se da el ofrecimiento y la aceptación del contrato para viajar a Cuba, son exploradas, sentando un importante precedente para la comprensión de los constantes retornos del personaje central al nuevo continente. La oscura figura del empresario Francisco Marty y Torrens es sondeada para comenzar a entender su influencia a nivel mundial

en el mundo de la ópera. La descripción de los teatros de La Habana es construida desde la documentación decimonónica: este aspecto era fundamental para ubicarlos comparativamente con los del resto del mundo y así entender la importancia de los escenarios en donde Bottesini comienza a desarrollar su labor americana. La actividad de la compañía de ópera de la que formaba parte Bottesini es descrita en todo detalle permitiendo la precisión acerca de los estrenos americanos de varias óperas (así como los cubanos o estadounidenses), lo cual confirmó la veracidad de algunos de los datos asentados en la bibliografía especializada pero también proveyó las referencias para la corrección de varias fechas, lugares y secuencias de eventos. El entendimiento de la vida cultural, social y política de La Habana nos hace cuestionar algunos de los datos ya establecidos al respecto de la primera presentación de algunas óperas, por lo que enriquece el panorama. Datos fundamentales acerca de los diferentes debuts de Bottesini son precisados y esclarecidos y la apreciación de su raro arte es puesta en contexto para poder entender su grandeza. El catálogo de Bottesini es aumentado con la inclusión de la referencia a algunas piezas de su autoría que tendrán que ser buscadas en el futuro. También el catálogo de Arditi es nutrido con referencias a varias piezas y se anexa el hallazgo de una contradanza de su autoría. El más importante encuentro de esta investigación es la partitura de una obra de Bottesini, hasta ahora desconocida y cuya referencia en la historiografía bottesiniana era casi nula.

Si bien gran cantidad de textos especializados, tesis, artículos, obras de consulta general y bibliografía de toda clase fueron consultados para esta investigación, la parte fundamental de la misma está sustentada de manera hemerográfica. Son los testimonios de la época, plasmados en los periódicos y revistas, los que tienen la voz principal en la descripción de los hechos y su secuencia. Por esta razón, y con la intención de conservar el sabor original de los textos, se ha respetado la ortografía decimonónica en las citas. Por lo mismo, se encontrará a lo largo del texto la referencia a una ópera con el título en el idioma original del libreto así como también con el nombre castellanizado, cuando forme parte de una cita.

Si bien nada es absoluto y toda afirmación musicológica debidamente sustentada conserva su validez hasta el descubrimiento de nueva evidencia que la contradiga, la honestidad de la labor musicológica radica en el trabajo hecho para poder sostener un argumento o en el reconocimiento de la imposibilidad de apuntalarlo, documentando alguna de estas dos situaciones de manera que cualquiera

compruebe, desmienta, profundice o edifique en ello. Esta es la manera de construir el conocimiento entre todos, única forma de intentar aprehender todo el saber.

2. Antecedentes sociopolíticos y económicos de Italia en los primeros años de vida de Bottesini

En el año de 1846, el joven Giovanni Bottesini, que a la sazón contaba con 23 años, se embarca en la mayor aventura de su carrera musical hasta ese momento, una de las más atrevidas empresas que artista alguno podría emprender en el siglo XIX: cruzar el Atlántico para, con su arte, conquistar el nuevo continente, aquel conocido por la mayor parte de sus habitantes como América. Dicha travesía no estaba reservada solamente a los artistas jóvenes que quisieran hacerse de un nombre pues existía el antecedente de grandes luminarias del escenario que la habían emprendido con entusiasmo. El periplo ofrecía, como parte de sus recompensas, el lustre dado al nombre propio mediante el reconocimiento en los periódicos americanos – monitoreados desde Europa- lo que significaba labrarse un prestigio y ponerse bajo la mira de público y empresarios.³² Sin embargo, la mayor recompensa que se podía obtener a cambio de los ardores empeñados en dicho esfuerzo consistía en algo que en el viejo continente no era abundante: el trabajo bien remunerado. Esto tenía un enorme significado para el virtuoso contrabajista pues su situación económica era en

³² En el siglo XIX, las odiseas emprendidas, tanto por artistas consagrados del arte musical que deseaban llenar sus arcas con el dinero del Nuevo Mundo así como las de músicos jóvenes que intentaban abrirse paso y labrarse un nombre al cruzar el Atlántico, han dado pie a abundantes referencias en la historiografía musical. En Cuba, encontramos las constantes visitas de cantantes italianos como Filippo Galli, Lauro Rossi, Luciano Fornassari, Celestino Salvatori y Clorinda Corradi-Pantanelli (Rio Prado 1996: 17-18). Así también en Estados Unidos, en su paso hacia La Habana, a Eufrosia Borghese (Brodsky Lawrence 1995: I, 137-138). Algunos violinistas famosos que habían ya emprendido la cruzada americana fueron Alexandre Artôt, Ole Bull y Henry Vieuxtemps, quienes visitaron los Estados Unidos en 1843 en busca del nuevo “El Dorado” (Lott 2003: 4). La postura particular de la prensa italiana con respecto a estas giras americanas se ve reflejada en la siguiente nota: “Uno dei nostri Giornali ha dato la nota dei cantanti e ballerini che vanno a formare una compagnia per l’Avana. Trentacinque sono gli individui de’ quali stanno descritti i nomi e pronomi d’ambo i sessi. La *Garzia Ruitz* è nominata per la prima. Vi sono poi i coristi, le coriste, il suggeritore, il copista, professori d’orchestra, pittori, macchinisti, sarti, sartre, finalmente l’ufficiale di cucina. Se sta quello che dice il Giornale dei Teatri di Bologna il giorno a corrente la compagnia si è già imbarcata a Livorno per la sua destinazione. Conveniamo che qualcuno di quelli che viaggia per diporto avrebbe avuto di che divertirsi imbarcandosi con questa Compagnia. La gentile e bella *Garzia Ruitz* è da noi conosciuta perchè si distinse al nostro gran teatro. Quanto agli altri speriamo che alcuni ritorneranno con qualche rinomanza” [Uno de nuestros periódicos dio la nota de los cantantes y bailarines que van a formar una compañía para La Habana. Treinta y cinco son las personas cuyos nombres y los pronombres de ambos sexos se describen. La *Garzia Ruitz* está nominada para ser la primera figura. Luego están los coristas, las coristas, el apuntador, el copista, profesores de orquesta, pintores, maquinistas, sastres, costureras, finalmente el oficial de cocina. Si es correcto lo que dice el Giornale dei Teatri di Bologna, en esta fecha la compañía ya se ha embarcado en Livorno para su destino. Coincidimos en que algunos de los que viajan por placer tendrán algo para disfrutar embarcándose en esta empresa. Conocemos a la amable y bella *Garzia Ruitz* porque se distinguió en nuestro gran teatro. En cuanto a los demás, esperamos que algunos vuelvan con algo de reputación.] (ECO 1835, VIII (107): 428).

esos momentos desesperada.³³ En los años vividos por el joven Bottesini en su tierra natal, la situación económica, política y social de la región europea que ahora conocemos como Italia era, en el mejor de los casos, inestable. Esto último es posible afirmarlo para Italia en general, a pesar de que Crema, la ciudad en donde viera su primera luz el futuro “Paganini del contrabajo”, gozara de relativa prosperidad debido a sus condiciones particulares de tamaño, localización y antecedentes históricos.

Las derrotas de Napoleón Bonaparte en Leipzig (1813) y posteriormente en Waterloo (1815) iniciaron la caída de su imperio y, por lo tanto, su disolución. Las disposiciones hechas por el Congreso de Viena de 1815 reestructuraron la fisonomía geográfica italiana básicamente con el empeño de atender a los intereses de las añejas dinastías y de las grandes potencias europeas y no a los deseos y necesidades de los habitantes de las regiones afectadas. Históricamente, dicha repartición de fronteras es conocida como “La Restauración”. En el norte de Italia –en donde Bottesini nace, crece, estudia y desarrolla su carrera temprana- dicha restauración dio como resultado la anexión de la Lombardía (región a la que pertenece Crema) y el Véneto al imperio austriaco, así como la cesión de Parma, Módena y Toscana a miembros de la Casa Habsburgo.³⁴ Por otro lado, en un equilibrio de fuerzas seguramente no buscado por el imperio austriaco pero que fue inevitable, la Casa de Saboya recibió Cerdeña y el

³³ “The risks of an American tour were considerable, and the fear of the treacherous ocean voyage was infinitely more intimidating than concern about America's lack of culture. Many artists feared for their lives, and eventually the requirements for snaring a distinguished performer for an American tour included a life insurance policy payable to the artist's family. Even if one's life was spared, the conditions on board were cramped and unpleasant. The commencement of travel by steamship in the early 1840s made the voyage, if not safer or more agreeable, at least quicker. A westward Atlantic crossing by sail could last from three to six weeks; eastward passage was usually a few days shorter. Steamers made the crossing in about two weeks with consistency, rarely if ever taking more than three. The sudden increase of visiting musicians of a top rank can be directly connected with the beginning of steam travel across the Atlantic” [Los riesgos de una gira por Estados Unidos eran considerables, y el miedo al traicionero viaje por el océano era infinitamente más intimidante que la preocupación por la falta de cultura de Estados Unidos. Muchos artistas temieron por sus vidas y, con el tiempo, los requisitos para enganchar a un artista distinguido para una gira estadounidense incluían una póliza de seguro de vida pagadera a la familia del artista. Incluso si se salvaba la vida, las condiciones a bordo eran incómodas y desagradables. El inicio de los viajes en barco de vapor a principios de la década de 1840 hizo que el traslado fuera, si no más seguro o agradable, al menos más rápido. Una travesía a vela hacia el oeste por el Atlántico podía durar de tres a seis semanas; el tránsito hacia el este solía ser unos días más corto. Los vapores hacían el cruce en aproximadamente dos semanas consistentemente, rara vez en más de tres. El repentino aumento de músicos visitantes de alto rango puede estar directamente relacionado con el comienzo del viaje en vapor a través del Atlántico.] (Lott 2003: 5).

³⁴ La pequeña ciudad de Crema, en la que nace y se desarrolla Bottesini hasta los 14 años, se convirtió en parte del reino Lombardo-Veneto. Con el retorno de los austriacos a Lombardía vino la creación de la nueva provincia de Lodi e Crema, el 24 de enero de 1816, misma a la que se le designaron ambas ciudades como capitales provinciales, por lo menos desde el punto de vista formal. En realidad, el centro de la vida administrativa, y por lo tanto la verdadera capital de la provincia, fue Lodi. *Vid.* “Comune di Crema: La storia”.

Piamonte así como Saboya y Niza. El absolutismo fue restaurado en todos los estados y, ya que los gobernantes impuestos por el Congreso de Viena no disfrutaban de popularidad, se requirió de la fuerza del imperio austriaco para mantenerlos en sus puestos.

De acuerdo con Taylor (1948: 33-34), el artífice de la tersa travesía de Austria durante los difíciles años del dominio napoleónico, transcurridos entre 1809 y 1813, fue Metternich, nombrado ministro del exterior en 1809 y quién representara a Austria frente a Europa por treinta y nueve años. Sus grandes habilidades diplomáticas hicieron de Austria el centro del orden europeo que siguió a la caída de Napoleón; el Congreso de Viena, producto de sus negociaciones e intrigas, fue la gran prueba de su capacidad. Es a Metternich a quien se debe el retorno de Italia al dominio del imperio Habsburgo, mismo que era anhelado por su emperador (Francisco I de Austria) principalmente por el significado económico que ello implicaba, aunque la fuerza política que la adjudicación brindaba no era una ventaja menor ya que refrendaba la revancha tomada en contra de la ocupación napoleónica:

The peculiar Austrian mission, *chef d'œuvre* of Metternich's diplomacy, was the security of Italy. This task originated in accident –the routine stroke of eighteenth-century diplomacy by which, in 1797, Austria acquired Venetia in compensation for the Austrian Netherlands. Venetia and Lombardy (an Austrian possession since the war of the Spanish Succession) were both lost to Napoleon and became the Kingdom of Italy; in 1814 they returned to the Habsburg Empire and were given a separate existence as the Kingdom of Lombardy-Venetia, no longer outlying provinces, but essential to Austria's existence. Austrian foreign policy was centred on the Italian question for more than forty years.^{35 iii}

El nuevo rey de Lombardía-Venecia (o del Lombardo-Véneto), así como su primer ministro Metternich, se concentraron en tener control sobre las partes de Italia en las que la presencia del imperio había echado raíces con anterioridad. A diferencia de Napoleón, ninguno de los dos personajes manifestó una voluntad abiertamente expansionista, haciendo caso omiso a las sugerencias castrenses dirigidas a la anexión de los estados papales y algunas partes del Piamonte. Para Francisco I fue más importante consolidar el imperio en las regiones en donde este ya había estado presente y eso significó fundamentalmente: Lombardía (anexada por primera vez en 1713) y Venecia (en posesión del imperio Habsburgo por el breve período que va del año 1798 al 1806).³⁶ Esta consolidación de los nuevos territorios anexados llevó a la

³⁵ Taylor 1948: 35.

³⁶ Laven 2000: 51.

necesidad de una estrecha vigilancia y control. De esta forma, Austria se convirtió en la policía de Italia, tendiendo redes de vigilancia en el territorio recientemente adherido y estableciendo guarniciones en los ducados y los Estados Pontificios.³⁷

De acuerdo con Leonhard, las tendencias restauradoras de Metternich limitaron el impacto de las reformas impuestas por Napoleón y propiciaron una conservación del estado de cosas a partir de 1815:

Compared with Prussia, the Austrian bureaucratic state reforms had a much more limited impact, due to the end of enlightened reform absolutism after Joseph II and the restorative tendencies under Metternich after 1815. If reforms were carried out, they clearly followed a pattern of military and autocratic implementation, such as after 1848/9 in Hungary, where still-existing feudal institutions were abolished.^{38 iv}

La no intervención directa en las costumbres de las regiones es quizá lo que permitió la continuación de una identidad común entre los reinos del norte de Italia. Sin embargo, dicho fenómeno propició un reticulado de costumbres en donde todos los estados italianos estuvieron encerrados –a excepción de la Toscana- y que los aisló a unos de otros. Como resultado, el desarrollo económico, así como el de los sentimientos e ideas nacionalistas, se vieron obstaculizados por la existencia de estas autarquías regionales.³⁹ Esta organización atomizada se vió enfrentada ante su incapacidad de respuesta contra los nuevos desafíos cuando surgieron los primeros brotes de la terrible epidemia de cólera que atacó a Italia en la década de 1830 y los territorios se vieron indefensos.⁴⁰

Al mismo tiempo que la tolerancia a las costumbres era cotidiana, la observancia de las leyes impuestas por el imperio era estricta. Las autoridades Habsburgo basaban la principal justificación de la legitimidad de su gobierno en Italia en su capacidad para aplicar la ley y gobernar de manera justa e imparcial de acuerdo con ella. El imperio le temía mucho más al escándalo que a la conspiración. En la Venecia administrada por Austria, una de las principales funciones de la policía fue la de supervisar la eficacia y la moral de los servidores públicos, el clero y los maestros. Antes de que cualquier puesto fuera ocupado, las autoridades requerían un informe de

³⁷ Roberts 2009: 24-25.

³⁸ Leonhard 2006: 143.

³⁹ Montanelli 2006: 75.

⁴⁰ Davis 2000a: 11.

las habilidades del candidato, su rectitud, y su pasado profesional.⁴¹ Esta visión tiene dos caras: respetar las costumbres pero al mismo tiempo propiciar un estancamiento que lleve a la preservación del absolutismo y su élite mediante el ejercicio del control y la censura:

However, overall, the bureaucracy after 1815 lost all reform initiative and became an institution more and more identified with the preservation of the status quo, a development furthered by political and religious censorship and the reemergence of aristocratic patronage. The administration of the multiethnic Habsburg Empire was centralized, but highly complex because of various intermediate institutions. With the exception of Hungary –where, after the compromise of 1867, civil servants were recruited from the Magyars– the empire was governed by a German elite.^{42 v}

Sin embargo, el retorno al *statu quo* no fue lo suficientemente alejado en el tiempo para los deseos de la aristocracia milanesa. La añoranza de los viejos privilegios y la autonomía disfrutados durante el primer dominio de los Habsburgo en Milán (bajo el gobierno de María Teresa), y que fueron suprimidos durante el gobierno napoleónico, no regresaron con la dominación austriaca. Francisco I era plenamente consciente de las ventajas resultantes del modelo de gobierno impuesto por el conquistador francés, su odiado yerno. Según Levy, en Italia el acuerdo post-napoleónico reforzó antiguas certezas a ser insertadas dentro de un nuevo orden y la tenencia de la tierra se alzó como el valor más poderoso. Este argumento es reforzado con el pensamiento de Marta Petruszewicz: “It was not the noble origin that defined social hierarchies and the dominant system of values – in fact, the Napoleonic period brought into landownership a vast urban patriciate and *galantuomini* – but simply the centrality of land”.^{43 vi} Siguiendo esta línea, Levy afirma que los valores dominantes: la tierra y las élites terratenientes, permanecieron primordiales en Italia hasta principios del siglo XX.⁴⁴

A pesar de no haber recobrado los antiguos privilegios gozados por casi tres siglos y medio bajo el gobierno veneciano, las tres décadas de gobierno austriaco, transcurridas entre 1816 y 1846, resultaron positivas en términos generales para los

⁴¹ Williams 2006: 349.

⁴² Leonhard 2006: 143.

⁴³ Marta Petruszewicz, “Land-Based Modernization and the Culture of Landed Elites in the Nineteenth-Century Mezzogiorno,” en *The American South and the Italian Mezzogiorno: Essays in Comparative History*, editado por Enrico Dal Lago y Rick Halpern, Basingstoke, 2002, pp. 95–111 (p. 97), *apud* Levy 2006: 78.

⁴⁴ Levy 2006: 78.

cremascos y su ciudad.⁴⁵ De acuerdo con Laven, en los primeros años de la Restauración, las regiones más estables de la península italiana fueron aquellas que estuvieron controladas desde Viena o gobernadas por miembros inmediatos de la familia del rey Francisco I.⁴⁶ Muy probablemente, este fue un factor decisivo para establecer las condiciones que le permitieron a Crema experimentar un período de prosperidad y tranquilidad durante el cual se promovió la agricultura, la ganadería, el aumento en la producción de lácteos, la introducción de la cría del gusano de seda y el cultivo y tejido del lino. Sin embargo, la economía agraria, basada en el control de grandes extensiones de tierra, cuya prerrogativa pertenecía a los nobles, fue perdiendo fuerza mientras se afirmaba la nueva burguesía dedicada a la actividad fabril y al comercio.⁴⁷

Los cambios económicos, y por lo tanto sociales, se aceleraron en el sector rural durante la primera mitad del siglo. La década de 1830 fue donde el cambio en las condiciones económicas y de relación con el poder fue más evidente. La presión impuesta sobre los más pobres se incrementó con la imposición de medidas tales

⁴⁵ Los cremascos añoraban la antigua bonanza y prosperidad bajo la regencia de Venecia, que llevó a Crema a ser considerada ciudad: “Con la successiva pace di Lodi (1454), Francesco Sforza fu riconosciuto da Venezia duca di Milano mentre Bergamo, Brescia e Crema furono cedute definitivamente ai veneziani. Iniziò così per i cremaschi il dominio della Serenissima, destinato a durare, salvo una breve interruzione nel 1509-12, fino al 1797. L’arrivo di Venezia significò per Crema un deciso cambiamento. La condizione di territorio ai confini dei domini veneziani di terraferma le ottenne un trattamento privilegiato soprattutto dal punto di vista degli scambi commerciali e con un grado di autonomia amministrativa senza dubbio superiore a quello goduto dalle vicine città dello stato di Milano; si poterono perciò ripristinare statuti e ordinamenti comunali, sia pure con un governo aristocratico e sotto il controllo di un podestà nominato in laguna. Venezia inoltre riconobbe immediatamente a Crema la dignità di "città" e interpose i suoi buoni uffici perché in ambito ecclesiastico le fosse concessa l'istituzione di una diocesi autonoma (aspirazione che si sarebbe concretizzata soltanto nel 1580) [...] Il dominio veneto risparmiò a Crema la miseria e la decadenza economica del vicino ducato di Milano occupato dagli spagnoli, di cui il Manzoni ci ha lasciato una vivida e indimenticabile descrizione nei *Promessi sposi*.” [Con la posterior paz de Lodi (1454), Francesco Sforza fue reconocido por Venecia como duque de Milán mientras que Bérgamo, Brescia y Crema fueron cedidas definitivamente a los venecianos. Así comenzó para los cremascos el dominio de la *Serenissima*, destinado a durar, salvo una breve interrupción en 1509-12, hasta 1797. La llegada de Venecia significó un cambio decisivo para Crema. La condición del territorio en las fronteras de los dominios peninsulares venecianos obtuvo un tratamiento privilegiado especialmente desde el punto de vista de los intercambios comerciales y con un grado de autonomía administrativa indudablemente superior al de las ciudades vecinas del estado de Milán; por tanto, fue posible restaurar los estatutos y reglamentos municipales, aunque con un gobierno aristocrático y bajo el control de un alcalde designado en la laguna. Venecia también reconoció inmediatamente en Crema la dignidad de una "ciudad" e interpuso sus buenos oficios para que en el contexto eclesiástico se le concediera la institución de una diócesis autónoma (aspiración que sólo se materializaría en 1580) [...] El dominio veneciano salvó a Crema de la miseria y el declive económico del cercano ducado de Milán ocupado por los españoles, del que Manzoni nos ha dejado una descripción vívida e inolvidable en *I Promessi sposi*]. En “Comune di Crema: La storia”.

⁴⁶ Laven 2000: 57.

⁴⁷ *Vid.* “Comune di Crema: La storia”.

como el aumento en el precio del alquiler de las tierras a los campesinos y con las políticas de la administración del imperio austriaco que promovían la privatización de las tierras comunales y los bosques. Dichas condiciones eliminaron los recursos de los cuales los más necesitados echaban mano para completar sus pobres ingresos y forzaron la migración estacional de una buena parte de población del valle del Po.⁴⁸ Si bien la familia Bottesini no se dedicaba a la agricultura, y probablemente el principal interés familiar fuera el de proveer a su hijo con una educación musical de calidad, no se puede descartar del todo que la situación socio económica de su región orillara a la decisión final de enviar en 1835 al joven Giovanni a Milán en busca de una beca en el conservatorio. De hecho, el año de nacimiento del futuro “Paganini del contrabajo” es identificado por Montanelli por la importante situación de crisis que representa para toda Italia: “Nel '21 l'Italia era travagliata da una grave crisi, che a quei tempi si traduceva in fame, esasperava il popolo e lo rendeva disponibile alla rivolta”.⁴⁹ vii

La Italia de Bottesini, a pesar de estar inmersa en una Europa con un rápido crecimiento económico y que estaba encaminada a un aumento del Producto Nacional Bruto de un 120 por ciento entre 1830 y 1913, también enfrentaba el fenómeno del incremento poblacional dado en el continente, mismo que excedió el doble del número de habitantes durante el siglo XIX.⁵⁰ Los diez primeros años de la vida del joven Giovanni fueron testigos de un crecimiento sin precedentes en el número de habitantes de Italia en particular y de Europa en general:

The period between 1750 and 1900 witnessed an increase in Europe's population of almost 200 percent (from approximately 144 million to 423 million) and the highest rates of population growth were often registered in the first half of the nineteenth century, as was the case in the German territories (1816–20), Italy (1821–31), and Norway (1815–65). At the same time, this period was characterized by a significant rise in urbanization: Europe's urban population increased from 14.5 to 43.5 percent of the total between 1800 and 1910, with an acceleration in large city growth evident in the early decades of the nineteenth century in both Britain and Belgium.⁵¹ viii

Aún cuando la imagen de chimeneas humeantes y una producción industrial desenfrenada representa mucho mejor el concepto generalizado que existe acerca de la sociedad europea decimonónica, hay que recordar que la mayoría de los europeos

⁴⁸ Davis 2000b: 238.

⁴⁹ Montanelli 2006: 11-12.

⁵⁰ Blanning 2002: 9.

⁵¹ Lee 2006: 50.

siguió ganándose la vida por medio de la agricultura durante todo el siglo XIX. De acuerdo con Blanning:

En 1900 se dedicaban a esta actividad [la agricultura] entre un cuarto y un tercio de los holandeses, belgas y suizos; entre un tercio y la mitad de los alemanes, los franceses, los irlandeses y los escandinavos; y entre la mitad y los dos tercios de los italianos, los españoles y los austro-húngaros. En el caso de Rusia, el país con mayor extensión, las cifras ascendían al ochenta por 100.⁵²

El comparativamente tardío inicio y frenado progreso de la industrialización en Italia produjo centros de industrialización con diferentes grados de desarrollo y cuya aparición fue disímil, este proceso poco uniforme dio como resultado el asentamiento de poblaciones obreras enclavadas en medio de sociedades predominantemente agrarias.⁵³ La región del norte de Italia comprendida dentro del triángulo que forman las ciudades de Génova, Milán y Turín vió el surgimiento del obrero fabril como entidad proletaria. Las condiciones laborales, y como consecuencia las de asentamiento, le dieron a esta colectividad su característica primordial: la inseguridad. A partir de esta premisa, el surgimiento de conflictos sociales estaba vinculado con las poblaciones obreras. El intento institucional más importante para regular los posibles conflictos sociales fue el surgimiento de los movimientos obreros. Esta región italiana, así como otras de Europa con una naturaleza industrial eran en muchos aspectos islas de cambio dentro de sociedades que, como ya se ha dicho, tenían una tradición predominantemente agrícola y rural. Dicho fenómeno fue favorecido por el hecho de que, en la mayor parte de Europa, el número de obreros creció lentamente.⁵⁴ A pesar de lo anterior, no podemos decir que existe una vinculación clara entre el grado de industrialización de un país y la fuerza de sus movimientos nacionales y, aunque la industrialización promovió el aumento de los movimientos nacionales en muchas partes de Europa, la fuerza de sus movimientos provino de otros factores concomitantes en su preciso momento histórico. Así, en la Italia de la primera mitad del siglo XIX encontramos un desarrollo industrial moderno que se encuentra focalizado en el norte y, sin embargo, existe un vital y pujante movimiento nacional palpitando a lo largo y ancho de todos los reinos italianos.⁵⁵

⁵² Blanning 2002: 11.

⁵³ Schwarzkopf 2006: 120.

⁵⁴ Berger 2006a: 164.

⁵⁵ Berger 2006b: 181.

Levy destaca dos tipos de nacionalismo identificados en Europa durante el siglo XIX: por un lado, se encuentra la identidad histórica que se construye a partir de un estado claramente establecido, contenido dentro de fronteras precisamente delineadas, como en el caso de Inglaterra o Francia; por el otro, el concepto de nación es “imaginado” o creado a partir de un conjunto de tierras que comparten una afinidad cultural y étnica, cuya coherencia y cohesión proviene de la forma estatal que se da a esta imagen. En este segundo caso, afirma, se encuentran Italia y Alemania.⁵⁶ Por su parte, Theodor Schieder elaboró una clasificación tripartita de los movimientos nacionalistas europeos con base en las diferencias que gestan su surgimiento. De esta manera, dicho autor distingue entre aquellos movimientos que: hacen referencia a un momento revolucionario fundacional; aquellos que enfatizaron la cultura y dieron fruto a través de la unificación; y los que resultaron de las generalmente violentas secesiones de los imperios multinacionales.⁵⁷ Estas tres clasificaciones tienen una fuerte dimensión territorial. Para Berger, los movimientos nacionalistas de Europa occidental son los que pueden referirse a momentos revolucionarios fundacionales (por ejemplo, la nación francesa a la Gran Revolución de 1789, y la británica a la Gloriosa Revolución de 1688). Los movimientos nacionalistas de Europa central, en contraste, destacaron sus raíces en un idioma y cultura comunes y se esforzaron por estrechar áreas que habían estado previamente desunidas. De acuerdo con Berger, Schieder aplicó aquí la famosa distinción hecha por Friedrich Meinecke entre naciones culturales y naciones políticas, lo que implica que algunas naciones estaban unidas por obligaciones subjetivas contractuales, mientras que otras lo están por lazos más objetivos provenientes de una lengua, cultura y patrimonio comunes.⁵⁸ Por lo que, para Berger, darle expresión simbólica a la nación a menudo involucraba formas de la memoria mítica. Los mitos acerca de los orígenes gestores de una nación, tales como la idea del Ur-Volk (un pueblo preexistente que precede a la nación y al estado y que le da justificación y arraigo) eran invariablemente populares en el siglo XIX. Los dos referentes favoritos de los mitos fundacionales se encontraban en la antigüedad (especialmente en Grecia o Italia, aunque no exclusivamente) o en la edad media y sus leyendas. Derivado de ello, los movimientos nacionales definieron a las

⁵⁶ Levy 2006: 82.

⁵⁷ Theodor Schieder, *Nationalismus und Nationalstaat*, segunda edición, Göttingen, 1992, *apud* Berger 2006b: 179.

⁵⁸ Friedrich Meinecke, *Cosmopolitanism and the National State*, Princeton, Nueva Jersey, 1970 [1907], *apud* Berger 2006b: 179.

naciones resultantes de acuerdo con una sola relación en positivo o negativo: si habían sido estados sucesores de Roma u opositores al imperio romano.⁵⁹ Desde cualquier punto de vista, existe una coincidencia entre los autores mencionados para afirmar que Italia y Alemania fueron los principales ejemplos de unificación nacional a través de la cultura en la Europa del siglo XIX. En el caso de Italia en particular, la expresión simbólica mencionada por Berger se encuentra más que justificada en la percepción de una herencia en “línea directa” del imperio romano y reforzada por la custodia, tanto tangible como intangible, del patrimonio cultural renacentista que recorre las venas de los habitantes latinos de la península, a veces de una manera imperceptible para ellos pero innegablemente patente.⁶⁰ En Italia, así como en las otras naciones que todavía luchaban por su independencia y unidad, las mujeres de clase media reclaman su pertenencia nacional como educadoras de las nuevas generaciones de futuros ciudadanos, afirmándose como las únicas capaces de inculcar de manera sólida en sus hijos la lengua y la cultura nacionales, así como el amor a la patria.⁶¹

De acuerdo con Levy, la cultura campesina jugó un papel central en la formación de la idea de una nación unida por una afinidad cultural y étnica; aunque los temas bucólicos no estuvieron ausentes de la reformulación del nacionalismo en naciones con un estado contenido dentro de fronteras definidas. La “auténtica” cultura popular se convirtió en la piedra de toque para el nacimiento de los movimientos nacionalistas modernos en las tierras que formaban aún parte de los imperios multinacionales de Europa central y oriental. Sin embargo, la excepción a esta tendencia se presenta en Italia en donde Mazzini y otros nacionalistas le dieron la espalda a la cultura y a las necesidades económicas campesinas.⁶²

Algunos eventos que sucedían fuera de Italia dieron nueva fuerza a las presiones de reforma política, ya que tanto la Monarquía de Julio de 1830 en Francia y la reorganización política que siguió a la ley de la Gran Reforma de 1832 en Inglaterra ahora ofrecían modelos de cambio político, que si bien presentaban logros modestos, habían sido logrados sin una revolución social. Sin embargo, en Italia los contrastes

⁵⁹ Berger 2006b: 183.

⁶⁰ *Vid.* Berger 2006b: 179.

⁶¹ Canning 2006: 197.

⁶² Levy 2006: 82.

entre moderados y radicales se hicieron más grandes cuando el auge económico dio paso a la primera gran crisis cíclica de las economías europeas. El desempleo devastador, el hambre, las quiebras bancarias y el estancamiento comercial producidos durante los *Hungry Forties* trajeron un renovado malestar social, elevando temores entre las clases poseedoras de un desastre inminente y propiciando un terreno fértil para las conspiraciones e insurrecciones de los radicales.⁶³

Failed conspiracies and revolutions notwithstanding, the 1830s and 1840s saw both mounting dissatisfaction and the development of ideological alternatives that were to find dramatic articulation in the events of 1848. A number of elements combined to create an increasingly unstable situation. While the change in regime in France did not bring the challenge to Habsburg hegemony in the peninsula for which some had hoped, it did open possibilities for undermining Austria's position. More significant was the death in 1835 of the Austrian emperor, Francis I. Under his successor, the good-natured imbecile, Ferdinand I (1835–48), Austrian policy lost what little direction it had enjoyed in the previous two decades. Francis I had been reluctant to introduce the reforms advocated by Metternich, but he had not been entirely inflexible (despite his vaunted enmity for change). His son, by contrast, was completely incapable of government. During Ferdinand's reign the empire fell into ever greater debt, and complete immobilism, characterized by the perpetual squabbling of Metternich and his rival Kolowrat. Austria, therefore, while retaining its position of dominance within Italy, appeared more and more vulnerable. Resentment was fuelled by the lurid propaganda of men such as Mises and Giuseppe Mazzini (1805–72), who forgot (or chose to ignore) that the Austrians had often championed progressive policies. Meanwhile, anger grew within Lombardy–Venetia over the burden of taxes and conscription, vexatious censorship, and the unresponsive nature of the central administration.^{64 ix}

En este contexto, los moderados apelaron abiertamente a los gobernantes a hacer concesiones políticas para prevenir la amenaza de revolución. A diferencia de los revolucionarios, creían que la independencia y el cambio político podrían lograrse mediante la negociación y sin revolución, por medio de la persuasión moral ejercida por la nueva fuerza de la opinión pública informada –lo que Massimo d'Azeglio describió en 1847 como una “conspiración a plena luz del día”.⁶⁵

A pesar de los avances tecnológicos en las comunicaciones como la invención del telégrafo en 1830 y la del teléfono, los acontecimientos sociales, económicos y políticos instalaron a la pobreza como una constante en la Europa del siglo XIX:⁶⁶

Como escribe Colin Heywood [...], el siglo diecinueve fue, aunque tímidamente, una época de mejoras, pero no es menos cierto que estuvo todo él marcado por la difícil situación de los

⁶³ Davis 2000a: 11-12.

⁶⁴ Laven 2000: 61.

⁶⁵ Davis 2000a: 12.

⁶⁶ Generalmente la invención del teléfono es atribuida a Alexander Graham Bell y es aceptado que el hecho sucedió en 1870. Sin embargo, la historia ha demostrado que la fecha, el inventor y el lugar en donde sucedió el descubrimiento son distintos de los aceptados comúnmente. Todos estos datos se tratarán más adelante pues se relacionan de una manera relevante con el sujeto principal de esta investigación.

pobres. Las críticas de Proudhon, Marx o Chernyshevsky, las novelas de Dickens, Balzac o Freytag, los poemas de Hood, Hugo o Heine, las pinturas de Courbet, Millet o Leibl, incluso el monumental Anillo de los Nibelungos de Richard Wagner [...], cada uno a su manera, dan todos ellos testimonio de este problema. A pesar de que los profetas de la fusión de las clases sociales demostraron estar equivocados (excepto en Rusia), a pesar de que el capitalismo demostró ser capaz de aumentar los ingresos de todas las clases sociales, fue la percepción de la pobreza creciente y de las cada vez más marcadas desigualdades la que dio fuerza a la ofensiva dirigida a conseguir un cambio social radical.⁶⁷

Dentro del abanico de modelos políticos que presentaba Europa, tanto radicales como moderados intentaban traducir en los términos más cercanos posibles a la cultura italiana aquellos que mejor se ajustaran a la ideosincracia identitaria, sin embargo, las divisiones entre ambos grupos no permitían llegar a acuerdos, haciendo su antagonismo cada vez más polarizado. La generación italiana que creció con la Restauración fue la que acogió con mayor facilidad y entusiasmo los nuevos modelos de progreso material y cultural aparecidos en el continente. Por su parte, los radicales encontraron en el romanticismo un lenguaje que le dio una nueva fuerza mística y populista al nacionalismo. En contraste, los moderados miraban más hacia el *juste milieu*, con su balance entre los extremos, que fuera asociado en el plano político comúnmente a la Monarquía de julio en Francia.⁶⁸

Los coqueteos de los estados italianos con el sufragio universal masculino y el parlamentarismo, a pesar de haber tenido una breve existencia durante el régimen napoleónico en 1796, estaban muy bien instalados en la memoria colectiva. A pesar de ello y de manera inequívoca, dichos estados se mantuvieron ferozmente absolutistas hasta 1859, momento en el que Italia logró ser una entidad independiente gracias a las derrotas austriacas inflingidas por Francia.⁶⁹ La idea de nación tomó una fuerza inesperada en todos los reinos italianos y, en lugar de conformarse con la liberación de Lombardía, el movimiento nacional se expandió más allá del norte e inició una cadena de rebeliones y manifestaciones en el centro y el sur de Italia. Esta variable no estaba calculada por Napoleón III y la explosión de la misma alteró fuertemente sus cálculos de una guerra limitada contra Austria. Al salirse de su control, el movimiento bélico se expandió y fortaleció hasta concluir en la creación

⁶⁷ Blanning 2002: 14.

⁶⁸ Davis 2000a: 11.

⁶⁹ Garrard 2006: 152.

del un estado nacional italiano, cambiando el equilibrio de poderes en Europa y afectando contraproducentemente los intereses de Francia.⁷⁰

Si bien el concepto de nacionalismo sólo entró de manera importante en el discurso de los moderados italianos a partir de 1848, la elaboración del mismo fue contruida poco a poco por los liberales desde mucho antes:

While nationalism became a central political issue on the agenda of the Italian moderates only after 1848, already before then debates, projects and writings about statistics constituted an organic component of the epistemological and ideological battle which liberal writers conducted in order to create a public opinion favorable to the cause of economic progress and the reform of government structures.^{71 x}

De manera paradójica, esta forma de construcción de una imagen unificadora nacional resaltó la diversidad de *lo italiano*, creando un ideal frágil sobre el cual basar la italianidad:

Ironically, successful unification nationalisms could highlight the divisions more than the unity. Take, for example, Italy, where Italianness ultimately could not be built on Catholicism because the pope was hostile to the Italian national movement, and despite the fact that a strongly patriotic and Catholic neo-Guelph movement was very successful in the 1840s. The fractured nature of Italian society, the strong linguistic diversity and regionalist attachments, as well as massive social conflict and the poor education system – all of these factors made the Italian nation a rather volatile and crisis-prone project. Finally, according to Schieder, a variety of national movements in Eastern and Southeastern Europe often resorted to violence and terrorism to achieve their goals of emancipating their respective nations from the grip of multinational empires.^{72 xi}

La elección como Papa de Giovanni Maria Mastai-Ferretti trajo un breve período de esperanza y emoción a la población de los estados italianos. Pio IX (nombre que eligió el nuevo sumo pontífice) era considerado una persona más abierta que su antecesor, el reaccionario Gregorio XVI, y su apretado triunfo frente al también reaccionario cardenal Lambruschini significó la esperanza de tener al frente de los Estados Papales a alguien capaz de lidiar con los tiempos modernos y que simpatizaba con la idea de expulsar a las tropas austríacas para darle independencia a los estados italianos. Esta percepción de la persona de Pio IX hizo que su elección fuera bien recibida por los católicos liberales que sufrían el conflicto de conciliación de posturas entre su lealtad a la iglesia y su apoyo a la independencia italiana. El llamado a la independencia mediante la unión de los gobernantes actuales bajo la guía

⁷⁰ Frevert 2006: 421.

⁷¹ Patriarca 1996: 6.

⁷² Berger 2006b: 179.

del Papa fue hecha por el sacerdote piamontés Vincenzo Gioberti (exiliado por ser seguidor de Mazzini) cuando en 1843 publicó *Del primato morale e civile degli italiani*, obra que causó un gran revuelo. La decisión del nuevo Papa de introducir alumbrado a gas y ferrocarriles en los Estados Pontificios, medidas que habían sido previamente rechazadas por considerar que promovían la indecencia pública, fue vista como presagio de una nueva apertura al cambio.⁷³ A pesar del optimismo existente en 1846, derivado de la elección del Papa Pío IX y las expectativas creadas por su supuesta simpatía con la causa de reforma, el rápido colapso del gobierno papal llevó al esparcimiento de los desórdenes en la Toscana y sus alrededores.⁷⁴ Para Sarti, fue la elección misma del Papa lo que puso en marcha una serie de acontecimientos que galvanizaron a los activistas políticos a lo largo de la península.⁷⁵ En contraste, Canning afirma que “the wave of poor harvests and economic hardship spurred the first wave of protests in 1847”.^{76 xii}

De acuerdo con Blanning, es posible considerar al XIX europeo como un siglo de paz, enmarcado por las dos grandes luchas por la supremacía emprendidas por Francia y por Alemania, respectivamente. Desde su perspectiva, de los noventa y nueve años que transcurrieron entre Waterloo (1815) y Sarajevo (1914), dicha paz sólo se vio interrumpida de manera importante por las cruentas guerras de unificación de Italia y Alemania.⁷⁷ Si bien Mulligan disiente con el concepto de paz expuesto por Blanning, concuerda en la importancia internacional que significa la sacudida social y política de los eventos sucedidos en relación con el territorio que forma el referente geopolítico y social en el que ubicamos históricamente los primeros años de vida de Bottesini:

Between 1848 and 1871, five major wars occurred involving the great powers and two major new states, Italy and Germany, were created. This marked a radical change in the conduct of international relations. The relative weight of the great powers constantly shifted throughout this period, with France regaining a central role.^{78 xiii}

A partir de 1848, en Italia, Alemania, y el imperio Habsburgo los movimientos en busca de la emancipación social, política y nacional se unieron para formar una

⁷³ Kertzer 2000: 188.

⁷⁴ Davis 2000a: 12.

⁷⁵ Sarti 2000: 91.

⁷⁶ Canning 2006: 200.

⁷⁷ Blanning 2002: 10.

⁷⁸ Mulligan 206: 406.

mezcla explosiva. Las revoluciones en Viena, Praga, Budapest, Milán y Berlín contuvieron un mensaje nacional que amenazaba los acuerdos políticos internos y que exacerbó la militancia.⁷⁹

El avance vertiginoso en la tecnología de las comunicaciones que se dio a lo largo del siglo era algo mucho más evidente para el europeo común que las tasas de crecimiento económico anual. El contraste entre estas dos percepciones era patente en el acceso que el hombre promedio tenía al uso que la tecnología ofrecía en materia de transporte. Si en 1800 el hombre pobre viajaba a pie y el rico lo hacía en carruajes tirados por caballos, a finales del siglo éste último lo hacía en ferrocarril de primera clase mientras el pobre en el de tercera, el rico en automóvil propio, el pobre en autobús, tranvía o metro.⁸⁰

The nineteenth century witnessed a revolution of communication with far-reaching consequences. This process accompanied the increasing mobility and expanding exchange of information among ever greater parts of society. It was based on technical innovations – the railways, telegraphs, and telephone – which reduced distances in time and space and led to a hitherto unknown intensity of exchange of information: letters, books, newspapers, and journals contributed to the dynamic circulation of information and to the development of a better informed public. The bureaucratic state of the nineteenth century was in many ways one of the motors behind this process: by the invention of modern statistics, by regulating time and orthography, by encouraging, stimulating, and enforcing literacy, by directing and administering railway building, post, and telegraph.^{81 xiv}

Si bien la aparición del periódico en Inglaterra data del siglo XVIII, los inicios del siglo XIX marcan la explosión del fenómeno de la prensa popular. Este suceso cultural se manifiesta en dos bloques claramente definidos: la prensa política y la prensa informativa. La restauración de los antiguos gobernantes en Italia bajó el volumen de la voz de los líderes pensadores del programa intelectual del *Risorgimento*, quienes perdieron posiciones de influencia o se tuvieron que exiliar, al mismo tiempo que los periódicos más respetados cerraron. Los regímenes restaurados, siguiendo su propia tradición de mecenazgo, reconocían el valor de apoyar a la alta cultura y lo hacían a cambio de no ser políticamente desafiados. Prudentes periódicos, muy leídos por las élites italianas, se publicaron en Milán, Módena, Florencia y Nápoles. Si bien, muchos escritores a lo largo de la península fueron atraídos por la iniciativa de creación de la *Biblioteca Italiana*, subvencionada

⁷⁹ Frevert 2006: 420.

⁸⁰ Blanning 2002: 9.

⁸¹ Leonhard 2006: 145.

por los gobernantes austriacos de Milán, la misma fue atacada y despreciada por escritores como Foscolo, Monti y Manzoni. En 1839, Carlo Cattaneo fundó *Il Politecnico*, un periódico que ejerció influencia a lo largo de la península por su análisis de las políticas públicas, el desarrollo económico y el uso de estadísticas haciendo frente a toda la prensa “a modo” y, por lo mismo, siendo cerrado por el gobierno en 1844.⁸² Las demandas que el vertiginoso nuevo ritmo de vida le impone al periodismo alteran muchos de sus procesos, obligándolo a adaptar muchos de sus formas y métodos, incluyendo el de distribución. La necesidad de un mayor acceso a la información lleva a idear maneras ingeniosas, como las llamadas *cabinets de lecture* en Francia en donde, por una módica suma, los lectores alquilaban tiempo para poder sentarse a leer los periódicos de manera tranquila. De esta forma, se hacían disponibles publicaciones que sólo eran accesibles por medio de suscripciones individuales, mismas que el común de la gente no podía pagar.⁸³ Asimismo, con las nuevas prácticas editoriales y de publicación, los escritores empezaron a gozar de privilegios impensables anteriormente como los derechos de autor y las regalías.⁸⁴ Al inicio de la década de 1840 la fotografía fue una realidad con la introducción del proceso foto negativo, haciéndose muy popular entre la clase burguesa pues los retratos con éste método eran mucho más baratos que los pintados. En breve tiempo, los varios usos del procedimiento fotográfico se hicieron presentes desde el retrato de difuntos hasta lo que se convertiría en el fotoperiodismo e incluso la pornografía.⁸⁵

En toda Europa, la magnífica reputación de los músicos y compositores italianos causaba una alta demanda de sus servicios. Sin embargo, ninguna ciudad italiana podía competir con la importancia de París o Viena, los verdaderos centros musicales europeos. A pesar de ello, una nueva generación de grandes compositores de ópera emergió en Italia en el siglo XIX. La ópera asemejó un sistema vascular que irrigaba toda la península y fue un nexo de conexiones culturales dentro de Italia como tal. Bottesini nació y se desarrolló dentro de un período musical dominado por los grandes maestros italianos de la ópera, mismo que se puede delimitar comenzando en la década de 1810 con la labor de Rossini (en pleno furor hasta el final de los años 20) y hasta el final de la rivalidad entre Donizetti y Bellini, hacia las décadas de los

⁸² Grew 2000: 215-216.

⁸³ Winders 2006: 294-295.

⁸⁴ Winders 2006: 294.

⁸⁵ Winders 2006: 302.

30 y los 40.⁸⁶ Al mismo tiempo, en la cercana Viena, Johann Strauss (1804-1849) gozaba de una popularidad avasalladora y hacía bailar a las multitudes con sus valeses. A lo largo de Europa, grandes compositores en plenitud ejercieron su arte durante el período comprendido entre el nacimiento de Bottesini y su partida a América. Entre ellos podemos destacar a Hector Berlioz (1803-69) y Félix Mendelssohn (1809-1847) como dos compositores que tendrán influencia de algún tipo en el desarrollo artístico de Bottesini. En un futuro lejano a los acontecimientos narrados en este texto, Berlioz será promotor de la carrera de Bottesini como director de orquesta y el contrabajista cremasco escribirá su *Allegro di Concerto "Alla Mendelssohn"*, inspirado por la obra del segundo. La obra de Giacomo Meyerbeer (1791-1864), con su gran triunfo dentro de la gran ópera francesa a principios del siglo XIX, será un referente operístico importante para Bottesini en el ejercicio de su actividad en América, a pesar de la aparente lejanía al ser un compositor de ópera alemán que escribía sobre libretos en francés. Pero el compositor que sin duda tendrá más influencia a lo largo de la vida de Bottesini, tanto artísticamente como en su relación humana, es Giuseppe Verdi (1813-1901), a quien Bottesini veneró toda su vida. Verdi le confiará a Bottesini lo que será su trabajo de dirección de orquesta más famoso: el estreno de la ópera *Aida* (1871) en el Cairo. En los últimos años de vida de Bottesini, Verdi procurará ayudarlo en lo posible e inclusive es quien lo coloca en el puesto de director en el Conservatorio de Parma, último empleo en la desgracia antes de morir. Es importante resaltar que, a pesar de ser Verdi el abanderado de una identidad nacionalista italiana que influyó a toda una nación y de tener tanta influencia en Bottesini, este último nunca manifestó creencia ni militancia política o ideológica de ningún tipo.⁸⁷

La serie de transformaciones que sufrió Italia en la primera mitad del siglo XIX fue impulsada por los cambios en el equilibrio del poder que sucedieron en Europa y que transformaron las instituciones políticas, económicas y culturales del antiguo

⁸⁶ La estrecha influencia que la poesía lírica ejerció en los compositores románticos a principios del siglo XIX, aunada al interés de muchos de ellos por las canciones folklóricas y las baladas, derivó en una importante producción general de canciones para voz con acompañamiento de piano (Winders 2006: 293-294). Bottesini contribuirá de manera importante a lo largo de su carrera con un corpus de obras de este tipo cuyas aportaciones al repertorio vocal, tanto artísticas como técnicas, todavía están por ser estudiadas y valoradas. Para un primer acercamiento a la valoración de obra vocal con acompañamiento de piano de Bottesini *Vid.* Brent 2014.

⁸⁷ De acuerdo con Grew (2000: 219-220) la importancia de la música de Verdi en la identidad italiana es fundamental: "The bridge most travelled between Italy's high culture and daily life was built on the music of Giuseppe Verdi" [El puente más transitado entre la alta cultura y la vida cotidiana italiana se construyó con la música de Giuseppe Verdi].

régimen. El control económico que significó la industrialización hizo que el balance de fuerzas se inclinara hacia los epicentros fabriles. Para Davis, “What was being described from as early as the 1840s as the age of Italy’s *Risorgimento*, or ‘rebirth’, was in essence Italy’s appointment with modernity”.^{88 xv} La inseguridad crónica, el desempleo y los violentos cambios que las nuevas fuerzas industriales estaban instalando en la Italia rural, afectando a la gran mayoría de los italianos, fueron gestores de los disturbios populares y las tensiones sociales. Internamente, los intereses de las clases acaudalada y culta convergieron muchas veces con las necesidades del proletariado, amalgamando el deseo de deshacerse del control austriaco, pero los grupos fueron separados por la incomprensión e incapacidad de compartir objetivos comunes. Al no tener dicho anhelo un concepto compartido en cuanto al estado de cosas resultante, la oposición a Austria no fue suficiente para unificar criterios entre moderados y radicales, monárquicos y demócratas, federalistas y partidarios de un estado italiano unificado.⁸⁹ A lo largo de la década de 1840 la ebullición de conflictos preparó el terreno que dio pie a las revoluciones de 1848 y 1849. En Italia, así como en la mayoría de la Europa de habla alemana, la búsqueda del nacionalismo se concibió como el pegamento con el cual armar una nación a partir de las piezas que significaban las provincias, estados o principados, muchas veces dispares e inconexos.⁹⁰

Thus, on the eve of the revolutions of 1848 there was a *Risorgimento* culture that claimed to embrace all that was most vibrant in Italy’s high culture, that was insistently if vaguely liberal, allowed room for religion, emphasized the importance of education and science, and was attentive to economic growth.^{91 xvi}

En esta sociedad, básicamente rural, dominada políticamente por una cultura extranjera, cuyo ingreso a la revolución industrial fue tardío y en donde el malestar social y los sentimientos nacionalistas estaban en ebullición, la posibilidades que un músico novel tenía de hacer fortuna eran prácticamente inexistentes, sin importar cuán talentoso y genial éste fuera. Muy probablemente, estos antecedentes de pobreza generalizada, inseguridad e inestabilidad y sus posibles derivaciones en conflictos armados son los que llevan a Bottesini a tomar la decisión de emprender la odisea artística en la que se embarcó. Es también posible que el curso que tomaron las

⁸⁸ Davis 2000a: 4.

⁸⁹ Davis 2000a: 4-5.

⁹⁰ Canning 2006: 199.

⁹¹ Grew 2000: 218.

situaciones socio-políticas antes descritas haya sido la razón para permanecer sin visitar Italia por los siguientes cinco años desde su partida hacia Cuba.⁹² El viaje a La Habana significó para Bottesini la solución a muchos de sus problemas: es el camino hacia una estabilidad económica y, probablemente, el escape de una ebullición social que podía desencadenar, como lo hizo, en un conflicto bélico. Si bien, no era posible para el contrabajista cremasco tener certeza de lo que le esperaba en Cuba, para un joven de su edad, probablemente la aventura era considerada parte del premio. Lo que seguramente no pudo imaginar era el abanico de oportunidades para su desarrollo musical que América le ofrecería.⁹³

⁹² Vetro (1989a: 4) reporta su primer retorno a Milán en agosto de 1851.

⁹³ De acuerdo con Vetro (1989a: 1-2), hasta el año de 1846, Bottesini dio conciertos en Milán, Brescia, Venecia, Verona, Padua, Vicenza, Trieste, Trento, Viena, Novara, Turín y Parma, aparte de en su natal Crema. Las primeras seis ciudades, junto con Crema, pertenecían al reino de Lombardía-Véneto que estaba bajo el dominio del imperio austriaco desde 1815; las ciudades de Trieste, Trento y Viena eran ciudades integrantes de dicho imperio. Parma era la capital del ducado de Parma, mismo que pertenecía a María Luisa de Austria. Sólo Novara y Turín, que pertenecían al reino del Piamonte (y por lo tanto a la Casa de Saboya), estaban fuera de la influencia austriaca. Turín era la ciudad italiana geográficamente más alejada de Milán, ubicada a unos 150 Km. de distancia, que si bien, para los medios de transporte del XIX, no era un trayecto doméstico, no se compara con la distancia de aproximadamente 900 Km. que separa a Viena de Milán. Además, de acuerdo con Grew (2000: 216) existía un feroz sentimiento de rechazo ante la artificial frontera impuesta entre el Piamonte y Lombardía. Siguiendo esta lógica de influencia cultural, ya sea por dominio político o por vecindad regional, y sopesando los elementos que definen el concepto de nación para un individuo, es razonable calificar los viajes artísticos de Bottesini como regionales o nacionales y su viaje a La Habana como su primera gira artística fuera de su territorio.

3. 1846

a. Años Formativos.

Dentro de los planes profesionales y de vida del joven Giovanni Bottesini no estaba contemplado, al menos hasta 1846, el desarrollo de su carrera musical en tierras lejanas a Europa y, mucho menos, en América. Su ambición inmediata lo imaginaba presentando series de conciertos y ópera en Inglaterra en compañía de su compañero de conservatorio, camarada y entrañable amigo: el violinista, compositor y director de orquesta Luigi Arditi.⁹⁴ La amistad entre Bottesini y Arditi perduró hasta la muerte del primero; dicha relación no sólo se dio a nivel personal si no también profesional y las carreras de ambos se entrelazaron a lo largo de los años en múltiples ocasiones. Su fraternal relación nació en el conservatorio de Milán al cual Luigi Arditi ingresó en 1836.⁹⁵ A Bottesini se le presentó la oportunidad de concursar para ocupar una de las dos únicas plazas vacantes de becario que había disponibles en ese momento: una para fagot y otra para contrabajo.⁹⁶ De acuerdo con Sirch, el joven Giovanni no tenía experiencia alguna en ninguno de estos dos instrumentos pero, ya que había recibido clases de violín, la elección menos arriesgada fue la de intentar por el lado de las cuerdas:

Bottesini non aveva mai suonato il contrabbasso prima dell'iscrizione al conservatorio, ma si era presentata l'opportunità per la sua famiglia di poter iscrivere il giovane ad uno dei due posti gratuiti che erano rimasti liberi presso il prestigioso istituto; l'altro posto era nella classe di

⁹⁴ Arditi 1896: 1.

⁹⁵ Esta fecha se deduce de las afirmaciones hechas por la Baronesa Von Zedlitz en la introducción de Arditi 1896 (p. xviii). Ahí, ella da a entender que a la edad de 14 años (presumiblemente al haber ingresado en el conservatorio) Arditi era muy cercano a su maestro Vaccai.

⁹⁶ De acuerdo con las narraciones que el eminente violonchelista Alfredo Piatti hizo a Morton Lathan, la gran ventaja que poseía un estudiante de pocos recursos al ser un becario en el Conservatorio de Milán radicaba, no sólo en el hecho de ser educado en la institución, sino en estar internado: siendo alojado y alimentado durante todo el año. En el período de estancia de Piatti (1832-1837), mismo que coincide en algunos años con el de Bottesini y Arditi, existían veinticuatro alumnos becarios y seis que pagaban. Los becarios eran alojados en edificios diferentes, de acuerdo a su género, pero ambos aposentos se encontraban dentro del conservatorio. Los estudiantes recibían una educación general adicional a su instrucción musical y tenían diferentes deberes a su cargo con respecto a la iglesia, en el caso de los niños estas tareas incluían participar como acólitos en el altar (Latham 1901: 14-15). Si confrontamos dicha información con las palabras de la Baronesa Von Zedlitz cuando afirma que en 1840 Arditi decidió liberar a su padre de los gastos para su manutención en el Conservatorio de Milán, mismos que fueron absorbidos por el director del instituto: Conde Renato Borromeo, podemos deducir que Arditi era uno de los seis únicos alumnos de la institución que no estaban becados (Arditi 1896: xvii-xx).

fagotto e, considerata la pratica che Giovanni aveva con gli strumenti ad arco, la scelta non poteva cadere se non sul contrabbasso.^{97 xvii}

De acuerdo con Escudier, Luigi Rossi, el futuro profesor del muchacho, le dio tan sólo cuatro lecciones de preparación antes del examen.⁹⁸ Si bien éstas no fueron suficientes para prepararlo para un examen solvente, el talento del futuro virtuoso sí lo fue, y el joven cremasco ingresó al conservatorio el primero de noviembre de 1835 y permaneció en la institución hasta finales de septiembre de 1839.⁹⁹ De la vida de Luigi Rossi, único maestro de contrabajo de Bottesini, poco se sabe y, por lo tanto, poco se ha escrito. De acuerdo con un anuncio aparecido en la *Gazzetta Piemontese*, desde 1844 un músico llamado Rossi se mudó de Milán a vivir en Turín en donde se estableció como “*maestro concertatore e primo contrabbasso al Teatro Sutura*” y ofrecía sus servicios dando lecciones de *bel canto*, piano forte, contrabajo, principios de armonía y composición.¹⁰⁰ A través del mismo medio somos testigos del anuncio hecho por el editor G. Magrini de la publicación de un método para contrabajo que escribiera este Luigi Rossi (radicado en Turín) en mancuerna con otro destacado contrabajista: G. Anglois.¹⁰¹ Sin embargo, de acuerdo con Sirch (1989: 37-38, n. 40), este sujeto es un homónimo (Luigi Felipe Rossi) casualmente dedicado a las mismas actividades que el que fuera maestro de Bottesini, y con el cual no debe ser confundido.

Según la Baronesa Von Zedlitz, Arditi, Piatti, Bottesini y Yotti formaron una camarilla inseparable en sus años de estudio.¹⁰² Probablemente, dicha identificación se hallaba profundamente arraigada en su pertenencia regional y en la cercanía de sus edades: tanto Bottesini (Crema, 22 de diciembre de 1821) como Piatti (Bérgamo, 8 de enero de 1822) eran lombardos y Arditi (Crescentino, 16 de julio de 1822) piemontés,

⁹⁷ Sirch 1989: 30. Existe una pequeña discrepancia entre las afirmaciones de Sirch y las de Martin, T. (1983: 6) pues éste último afirma que, durante la tutela de su tío Cogliati (alrededor de 1831-1834), Bottesini “remained in this tuition for three years singing as a boy soprano, playing the drums at the Teatro Communale, continuing serious study of the Pianoforte as well as experimenting with the cello and double bass.” [permaneció en esta matrícula durante tres años cantando como niño soprano, tocando las percusiones en el Teatro Communale, continuando con el estudio serio del piano y experimentando con el violonchelo y el contrabajo].

⁹⁸ Escudier 1868: 258.

⁹⁹ De acuerdo con Sirch (1989: 29-30), las razones por la que Bottesini terminó su enseñanza en el conservatorio con tres años de anticipación no han sido razonablemente establecidas.

¹⁰⁰ GAP 1846 (249): 4.

¹⁰¹ GAP 1846 (271): 4.

¹⁰² Arditi 1896: xviii.

por lo que sus experiencias infantiles y de adolescencia debían ser bastante similares, al menos en términos de la situación social y económica de la región.¹⁰³ Del cuarto integrante del inseparable corro, el violinista Luigi Yotti, no existe información disponible en las fuentes consultadas a excepción de la hecha en las memorias de Arditi en donde se le menciona como compañero de concierto una vez en 1838 y como coautor en un par de composiciones.¹⁰⁴ Sin embargo, podemos asumir que Yotti hizo también una carrera brillante pues, en 1846 y con gran familiaridad, Francesco Regli lo llama “Il nostro Yotti” en una nota publicada en Milán misma que lo ubica como concertista y director de orquesta: “A Odessa si diedero recentemente *I Puritani*. Il nostro Yotti si distingue colà moltissimo come direttore d’Orchestra e come concertista”.^{105 xviii}

Un quinto nombre debe ser añadido al grupo de compañeros de vida y carrera de Bottesini: el brillante contrabajista Giovanni Arpesani quien, de acuerdo con Sirch, es una de las relaciones más importantes en la vida del contrabajista cremasco.¹⁰⁶ A pesar de la importancia de Arpesani como primordial representante de la escuela contrabajística milanesa (especialmente en el repertorio solista), su biografía está aún por escribirse. La información contenida en las fuentes consultadas es casi nula. Según Járdányi, el año de su nacimiento es 1820 pero dicho autor no posee elementos para asegurar la fecha de muerte, sugiriendo vagamente la década que inicia en 1850.¹⁰⁷ Si esta información es correcta, podemos afirmar que su muerte no acaeció antes de 1858 ya que aparece mencionado en actividades musicales en dicho año.¹⁰⁸ Por algunos libretos impresos para las funciones de ópera del teatro La Fenice de Venecia, en donde aparecen lo integrantes de la orquesta, sabemos que Arpesani era parte de la misma en la primavera de 1840 en calidad de *Altro primo Contrabbasso*, compartiendo el puesto con Giuseppe Forlico quien era el *Primo Contrabbasso*.¹⁰⁹ En

¹⁰³ Los datos biográficos de Piatti están tomados de Latham 1901: 3; los de Bottesini de Sirch 1989: 29; y los de Arditi de Arditi 1896: xvi.

¹⁰⁴ Existe una mención de Yotti a raíz de su aparición en la serie de conciertos de verano de Ricordi. IPA 1845, X (91): 370. Su nombre también aparece asociado al de Arditi en la crónica de la *Accademia* del conservatorio de Milán de 1839, en donde presentaron un dueto de violines compuesto por ambos. GNP 1840, VII (72): 287-288.

¹⁰⁵ IPA 1846, XI (93): 400.

¹⁰⁶ Sirch 1989: 31.

¹⁰⁷ Járdányi 2010: 6, n. 10.

¹⁰⁸ Járdányi 2010: 14.

¹⁰⁹ Rossi 1840: 3; Bardari 1840: 4.

aparición, la calidad de Arpesani lo llevó a obtener un salario mayor al del primer contrabajo, lo que condujo a rivalidades y desacreditaciones por parte de Forlico:

Lentamente il padre guarisce e riuscirà, all'età di sessant'anni, a riprendere il suo servizio di suonatore in teatro. Ecco però che la direzione del Teatro gli affiancò Giovanni Arpesani, celebre solista del tempo, in qualità di I° contrabbasso; fa sorridere il Forlico che scrive di come il suo collega, anche se solista, non sapesse guidare la fila dei contrabbassi e soprattutto non fosse capace di concertare il basso continuo con il cembalo, ma quello che maggiormente lo contrariava era che l'Arpesani avesse 900 Lire di stipendio invece delle sue 650.^{110 XIX}

De acuerdo con Martin, fue Arpesani quien guió a Bottesini hacia el instrumento que lo acompañaría toda su vida: el contrabajo hecho en 1716 en Milán por Carlo Antonio Testore, mismo que pertenecía al contrabajista milanés Fiando.¹¹¹ El mismo autor sugiere que los *Tre gran duetti per due contro bassi* que Bottesini escribió durante su estancia en el conservatorio, y que están dedicados a su maestro Luigi Rossi, así como el *Concerto a due contrabassi*, están relacionados con Arpesani, sin embargo, no aclara si éste último participó en su composición o sólo en su ejecución.¹¹² La confusión que se crea con dicha afirmación deriva de la constancia existente acerca de la coautoría de Arpesani y Bottesini en el *Concerto a due contrabassi*, expresada en el catálogo de Vetro, misma que no es patente para los *Tre gran duetti* en ninguna de las fuentes consultadas para esta investigación.¹¹³ En el trabajo de Járdányi existen varias menciones a la ejecución conjunta entre Bottesini y Arpesani a lo largo de sus carreras y en donde, además del concierto para dos contrabajos ya mencionado, aparece también una *Fantasia per Due Contrabassi dalle Canzonette di Rossini* de la autoría de Bottesini.¹¹⁴

La relación entre Bottesini y Piatti, al igual que la que tuvo con Arditì, perduró a lo largo de la vida del primero.¹¹⁵ Dicho vínculo se extendió lo largo de los años, tanto a nivel personal como profesional, y podemos encontrar a través del tiempo diversas colaboraciones entre Bottesini y Piatti en los escenarios londinenses:

¹¹⁰ Pio: "Il Teatro La Fenice 1810 -1870 : nascita di un'orchestra moderna". En el caso de los recursos electrónicos que pueden ser identificados mediante título, este aparecerá completo la primera vez que se hace referencia a él y abreviado en las subsecuentes.

¹¹¹ Martin, T. 1983: 11.

¹¹² Martin, T. 1983: 6.

¹¹³ Vetro 1989b: 176. El mismo autor afirma que la transcripción de esta obra hecha por Bottesini se convertirá en el famoso *Gran duo concertante* para violín y contrabajo (*ibid.*).

¹¹⁴ Para una referencia más detallada de las presentaciones en conjunto y otras colaboraciones entre Bottesini y Arpesani consultar: Járdányi 2010: 82.

¹¹⁵ La duración de la vida de Bottesini es tomada como punto cronológico de comparación pues fue, de todas, la más corta (1821-1889). De acuerdo con Martin T. (1985: 37), su muerte se debió a una cirrosis hepática acaecida después de tres días en estado de coma.

On Tuesday they would certainly have gone to the Musical Union's concert in Willis's Rooms since Berlioz was a friend of the organiser, John Ella, who had always vigorously upheld the composer's music. Berlioz and Ella went with their Parisian friend Emile Prudent to take tea as the guest of Vieuxtemps before the concert at which Piatti and Bottesini played a Tartini sonata for cello and double bass, and Vieuxtemps and Wilhelmine Clauss played a Beethoven violin sonata.^{116 xx}

El afecto e identificación que unía a la palomilla ya descrita tuvo, quizá, una influencia total en la carrera del joven Bottesini. De acuerdo con lo descrito por Escudier, el joven cremasco no fue particularmente brillante en sus primeros dos años de estudio en el conservatorio:

Il faut lui rendre cette justice, ce n'est pas le travail, celui des deux premières années surtout de son séjour au Conservatoire de Milan, qui eût fait de Bottesini le musicien hors ligne d'aujourd'hui. Pendant ces deux premières années, les notes dont ses professeurs ornaient son bulletin étaient invariablement les mêmes. On en aurait pu garder le cliché : «Travail nul ; progrès peu sensibles.» - «Mais, que fais-tu au lieu de travailler? lui criaient ses parents au désespoir. — Je dors, répondait tranquillement Bottesini. Il fait si bon de dormir!»^{117 xxi}

Por otro lado, la baronesa Von Zedlitz menciona que Piatti, Arditi y Bottesini se encontraron entre los artistas favorecidos por la corte austriaca al ser elegidos para formar parte del selecto grupo de artistas que se presentaría en las festividades de la primera coronación del Emperador Fernando y cuya actuación solista fue entusiastamente aclamada.¹¹⁸ Si bien no hay una fecha mencionada para dicho evento, la lógica indica que la coronación referida es la de Fernando I de Habsburgo-Lorena como rey del Lombardo-Véneto. Dicha coronación, que para Taylor fue tan sólo una farsa, es fechada por este autor como sucedida en 1838: “Ferdinand had been crowned King of Hungary in 1830, during his father's lifetime; he was crowned King of Bohemia in 1836 and received the iron crown of Lombardy in 1838 –futile masquerade of Austrian Italy.”^{119 xxii} Ahora bien, si Bottesini y su grupo de amigos se presentaron con tanto éxito durante dichas festividades, podemos razonablemente afirmar que para 1838 los años de holgazanería referidos por Escudier habían quedado atrás. Esto plantea dos ideas que se excluyen mutuamente: si Bottesini no trabajó durante los dos primeros años en el conservatorio, logró un nivel asombroso

¹¹⁶ Macdonald 2012: 22. Para una referencia más detallada de las apariciones en conjunto de Bottesini y Piatti consultar Lodetti Barzanò 2001.

¹¹⁷ Escudier 1868: 259-260.

¹¹⁸ Arditi 1896: xviii.

¹¹⁹ Taylor, A. 1948: 49.

en unos cuantos meses o, en realidad, nunca existieron esos años de galbana.¹²⁰ Si esta última idea es correcta, la afirmación de Piatti cobra total sentido: “after three years of study Bottesini never played better, he only gained experience”.¹²¹ ^{xxiii} La idea anterior provee sustento y coherencia a la demostración de destreza técnica, interpretativa y compositiva que Bottesini hace, con tan sólo 17 años de edad, en lo que, aparentemente, es su debut como solista y significa el estreno de su concierto para contrabajo, evento que queda asentado en la siguiente nota periodística:¹²²

MILANO. – I. R. Teatro alla Scala. – Serata a beneficio del Pio Istituto filarmonico. [...] Il giovine Bottesini offerse un concerto per contrabasso composto ed eseguito da lui medesimo. Non si può dire con quanta squisitezza e soavità egli sappia discorrere su questo istrumento dalle note più gravi alle più acute.¹²³ ^{xxiv}

Lo cierto es que el grupo de amigos de Bottesini estaba integrado por talentosísimos jóvenes que marcarían la historia de la música occidental decimonónica. Dichas relaciones, en lo general y en lo particular, debieron de incentivar, guiar y apuntalar el desarrollo del talento de cada uno de ellos.

b. Antecedentes del viaje a La Habana.

De acuerdo con Ardití, el ánimo de él y de Bottesini para aspirar a hacer carrera en el mundo musical inglés era infundido por los éxitos profesionales logrados por ambos hasta ese momento, por lo que los planes para tal empresa estaban ya cuajados y listos para ser llevados a una realidad práctica en 1846.¹²⁴ De tal manera, al ser el proyecto anunciado como inminente, el duque Antonio Litta, conspicuo aristócrata milanés, organizó y convidó a una cena de despedida para los emigrantes artistas en

¹²⁰ Si hacemos un cálculo conservador, los dos primeros años de Bottesini en el conservatorio transcurrieron de noviembre de 1835 a octubre de 1837, lo que deja un lapso de unos 11 meses hasta la coronación de Fernando I, acaecida el 6 de septiembre de 1838 (Wikipedia: “Kingdom of Lombardy-Venetia”).

¹²¹ Martín, T. 1983: 6.

¹²² Desgraciadamente, hasta el momento no ha sido posible identificar a qué concierto precisamente se refiere el reporte periodístico. Lo cierto es que aporta información nueva acerca del debut de Bottesini como solista y de su producción compositiva. Vetro (1989a: 2) menciona que dicho debut se dio en 1840 en Crema. A su vez, Sirch (1989: 31) considera los *Tre gran duetti* en conjunto con las dos obras vagamente identificadas: *Fantasia* y *Sinfonia*, presentadas por el contrabajista cremasco en la *Accademia* del conservatorio en 1839, como los primeros ensayos de la composición bottesiniana. La información presentada viene a agregar una obra a dicha lista.

¹²³ GNP 1839, VI (84): 334-335.

¹²⁴ Ardití 1896: 1.

su palacio ubicado en Corso di Porta Vercellina 2612 en Milán.¹²⁵ No es de extrañar un evento de esta naturaleza en la residencia ducal pues, aunque el poder de la dinastía Litta provenía de una ancestral tradición comercial, la devoción hacia la promoción de la artes formaba parte de su legado.¹²⁶ La poca información disponible acerca de Antonio Litta es, principalmente, la relacionada con las obras pictóricas que formaban parte de su colección.¹²⁷

La tela [La «Vivandiera»], che fu di *Antonio Litta* venne esposta a Brera nel 1846 [...] Si tratta, questa volta, di un dipinto appartenuto al fratello maggiore di Giulio, il duca *Antonio* che con lui condivideva l'impegno politico e la passione collezionistica. I due *Litta*, belli, colti ed eleganti come confermano i loro ritratti ora nelle raccolte dell'Ospedale Maggiore, amavano proprio gli stessi artisti: Hayez, Molteni, Vela e i due Induno, oltre a Domenico anche il fratello Gerolamo, i pittori soldati cui furono uniti nella partecipazione alle vicende risorgimentali.^{128 xxv}

Esta falta de datos hace muy difícil poner en contexto la cena de despedida antes

¹²⁵ La dirección del palacio Litta fue tomada de un litigio promovido por Antonio y Giulio Litta ante la cámara de diputados en Milán. Para mayor detalle consultar: Camera dei Deputati: “Proposta di legge numero 91/Sesione 1865-66. 16 de aprile de 1866”: 10.

¹²⁶ De acuerdo con la baronesa Von Zedlitz, el duque Litta fue el patrono de la casa de ópera de Varese, bajo la conducción de Arditì, y también fue quien le regaló el violín Stradivarius que el violinista crescentino atesoraba (Arditì 1896: xxi). Por otro lado, Vetro (1989a: 3) afirma que, en agradecimiento a un concierto privado, el conde Giulio Litta le regala a Bottesini un contrabajo de un constructor clásico mientras que su hermano, el duque Antonio, le dona a Arditì un violín Stradivarius. Para mayor información acerca de las actividades comerciales de la familia Litta consultar Villanueva Morte 2009.

¹²⁷ En la entrada dedicada a la familia Litta por Giulini en la *Enciclopedia Italiana* (1934) no existe mención alguna del duque del Milán decimonónico: Antonio Litta. El único Antonio Litta referido es el hijo de Pompeo, nombrado este último Grande de España en 1709, y cuyo vástago, por lógica, nació en el siglo XVIII: “Pompeo, creato grande di Spagna nel 1709. Il figlio di questo, Antonio, fu commissario generale degli eserciti imperiali, cavaliere del Toson d'Oro” [Pompeyo, creado grande de España en 1709. Su hijo, Antonio, fue comisario general de los ejércitos imperiales, caballero del Toisón de Oro]. Esta omisión probablemente se debe a la importancia que tuvo la riquísima aportación de la esposa del primer Antonio a la riqueza de la familia Litta. Es de destacar que el hermano del duque, el conde Giulio (1822-1891), si es aludido en dicha voz enciclopédica junto con los atractivos de su mujer, Eugenia Attendolo Bolognini, y su participación en la vida mundana de la época. De acuerdo con el mismo autor, la descendencia masculina de esta rama de la familia Litta se extinguió con estos dos hermanos. Por otro lado, la información anterior no coincide con la del comentario asociado con la pintura de Eliseo Sala, en cuyo lienzo aparece el texto: “Duca Antonio Litta N.¹⁰ 1819 † 1866”, y que al calce dice: “Primogenito del duca Pompeo e di Camilla Lomellini. Compì studi giuridici, fu nominato Cavaliere di Malta nel 1840, e successivamente ricoprì la carica di consigliere comunale. L'adesione ai moti del 1848 gli costò la confisca dei beni e l'esilio in Piemonte. Il ritratto è riferito con certezza all'attività giovanile di Eliseo Sala, sulla base di un'incisione tratta da un dipinto firmato dell'autore raffigurante sempre Antonio Litta” [Primogénito del duque Pompeo y Camilla Lomellini. Completó estudios jurídicos, fue nombrado Caballero de Malta en 1840 y posteriormente ocupó el cargo de concejal de la ciudad. Su unión a los disturbios de 1848 le costó la confiscación de sus bienes y el exilio en Piamonte. El retrato se relaciona con certeza con la actividad juvenil de Eliseo Sala, a partir de un grabado extraído de un cuadro firmado por el autor, que también representa a Antonio Litta] (LombardiaBeniCulturali). La existencia de los hermanos Giulio y Antonio Litta es confirmada por un acta judicial de 1866 (Camera dei Deputati: “Proposta di legge numero 91/Sesione 1865-66, 16 de aprile de 1866”). La referencia al apoyo que ambos hermanos hicieron a la insurrección de 1848-1849 contra el imperio Habsburgo y la confiscación de sus bienes más el exilio temporal en Turín como castigo, es reiteradamente descrita en más de un documento. Véase, por ejemplo, Mazzoca 2014: “La Vivandiera é stata ritrovata”.

¹²⁸ Mazzoca 2014: “La Vivandiera [...]”.

mencionada y cotejar la veracidad de los hechos, sin embargo, es muy posible que, al ser el propio conde Giulio Litta un compositor prolífico con obras publicadas, su interés en el mundo musical italiano lo motivara a este tipo de tertulias, máxime que en la primavera de 1846 acababa de publicar su cantata *La Croce*:

La Croce, Cantata dell'Illustrissimo signor Conte Giulio Litta sopra parole dell'egregio signor Pietro Rotondi, ha veduta la luce appo il nostro editore di musica signor Canti con tutta quella magnificenza e sontuosità, che richiedevano e il tema stesso, e il lavoro di un sì colto e fervoroso protettore delle Arti. Alla bellezza e grandiosità del formato, al nitore e al candor della carta aggiunge ornamento e lustro una felicissima litografia disegnata da quel brillante e svegliato ingegno del signor De Maurizio, di cui rammentiamo ancora il veramente pittorico e bizzarro sipario del teatrino di *Scaramuccia* alla Scala. Queste severe composizioni, questi sublimi e profondi argomenti esigono edizioni fastose ... [*sic*] e fastosa è certo, oltre modo splendida, quella che ora annunciamo del signor Canti.^{129 xxvi}

La única crónica del aludido convivio que se encuentra disponible, y para los fines pretendidos, es la relatada por el mismo Arditì en sus memorias. De acuerdo con él, esa noche, Bottesini y Arditì, conocieron al hermano del famoso barítono Cesare Badiali, quien era el agente del empresario cubano: Don Francesco Marty. Dicho personaje les hizo una jugosa oferta para partir en una gira hacia el nuevo mundo. La expedición, que comenzaría en La Habana y que continuaría hacia otras partes de América, incluiría funciones de ópera y conciertos. El ofrecimiento era tan substancioso que todos los planes, motivo de la celebración, fueron cambiados esa misma noche para aceptarlo.¹³⁰

i. Precisiones cronológicas

Tanto Vetro como Sirch, en sus respectivas narraciones, disienten con la hecha por Arditì: la situación descrita por estos dos autores contemporáneos ubica en otro lugar, tiempo y situación los detalles del evento. Si seguimos la descripción cronológica adoptada por Vetro, el ofrecimiento y la aceptación para la gira a América se dieron en el verano (después del 23 de junio) de 1846 en la ciudad de Voghera.¹³¹ Si tomamos la referencia que Arditì nos da, cuando asegura que los hechos ocurrieron cincuenta años antes de la publicación de sus memorias (1896), podemos decir que la ubicación temporal de Vetro coincide *grosso modo* con la mencionada por Arditì. El único detalle es que Arditì declara haber tenido 23 años en

¹²⁹ IPA 1846, XI (90): 378.

¹³⁰ Arditì 1896: 1.

¹³¹ Vetro 1989a: 3.

aquel entonces.¹³² Parece poco probable que el acuerdo para La Habana se hubiera dado un año antes a la partida pues la situación de pobreza de Bottesini y Arditi, afirmada por Vetro, no les permitiría hacer planes a tan largo plazo y, ya que está claramente documentado que el viaje a América se dio en 1846, la única explicación lógica es que el convenio se diera antes del cumpleaños de Arditi, es decir del 16 de julio. La situación anterior es posible pero poco probable pues la ventana de tiempo entre el 23 de junio y el 16 de julio es muy pequeña para que, a cincuenta años de distancia, sea recordada con tanta nitidez por Arditi. Por otro lado, Sirch declara Voghera como el lugar de los hechos pero da otra ubicación temporal:

Come è risaputo la fortuna arrise a Bottesini nella cittadina lombarda de Voghera, nella primavera del '46. Qui l'Arditi suonava nell'orchestra del teatro; i due musicisti vennero notati dal Badiali –agente di Francesco Marty, impresario del Teatro Tacón dell'Avana- il quale li convinse ad imbarcarsi alla volta di Cuba e ad affrontare nuove e più redditizie vicende musicali.^{133 xxvii}

En el texto anterior hay muchas afirmaciones que confunden pues no existen elementos que las sustenten de una manera sólida y con ello se plantean algunas incertidumbres:

- Primero, la afirmación: “como es de todos sabido”, es muy vaga pues no viene asociada a ninguna referencia que le dé luz, esto nos deja sin los elementos para juzgar la situación, que de por sí es nebulosa.
- Segundo, la ubicación de Arditi en la ciudad de Voghera en 1846, en donde “tocaba en la orquesta del teatro”, no parece tener fundamento ya que, en la fuente que la misma autora da como sustento, el violinista de Crescentino sí aparece pero en calidad de director de orquesta dirigiendo la temporada de inauguración del Teatro Sociale de Voghera en el año de 1845 y no en el de 1846.¹³⁴
- Tercero, la afirmación de que las negociaciones para el viaje a La Habana sucedieron en la primavera no está respaldada por ninguna fuente.
- Cuarto, la presencia de Bottesini en Voghera parece injustificada ya que, tanto Vetro como Sirch, lo hacen aparecer de la nada en dicha ciudad. En los textos mencionados no hay evidencia que permita afirmar que el joven cremasco estaba contratado por el *Teatro Sociale*, o su orquesta, bajo ningún cargo y nada parece indicar que estuviera haciendo alguna colaboración con Arditi en la mencionada ciudad lombarda. La orquesta de Voghera estaba formada por treinta y dos integrantes, de los cuales Maragliano enlista 19 nativos de la ciudad entre los que se encuentran: tres contrabajistas; un oboe; dos trombones; una flauta; una trompeta; un clarinete; y un timbalista.¹³⁵ En una orquesta tan pequeña, y con una sección de alientos tan incompleta y desbalanceada, es muy poco probable

¹³² Arditi 1896: 1.

¹³³ Sirch 1989: 33.

¹³⁴ Cfr. Maragliano 1901: 63-64.

¹³⁵ Maragliano 1901: 67.

que tuviera cabida una sección de contrabajos de cuatro miembros. Por lo que es muy factible que, de los otros trece atrilistas no mencionados, ninguno fuera contrabajista, lo que hace imposible que Bottesini estuviera incluido dentro de dicha agrupación musical.¹³⁶

Por lo tanto, no podemos hacer coincidir en la ubicación geográfica ni temporal la información proporcionada por las tres fuentes.

Otro elemento que complica la percepción de la situación es la aparente inactividad de Bottesini y Arditi durante este año pues, entre los dos autores ya mencionados, se afirma que la actividad concertística del dúo se redujo a cinco fechas en todo el año: el 13 de enero en el *Teatro Sociale* de Trento; 17 y 27 de abril (acompañado al piano por Arditi) en el *Teatro Carignano* de Turín; el 29 de abril en el *Teatro D'Agennes*; y en junio en Milán en la *Società degli Artisti*. A estas actividades en los escenarios podemos agregar el estreno el 23 de junio del Cuarteto en si menor dedicado a Gaetano Vela, mismo que fue escrito por Bottesini y publicado por la casa Canti de Milán.¹³⁷

Aunque no es el objetivo principal de esta investigación, gracias a ella estamos en posibilidad de contribuir al mejor entendimiento de dicha cronología con los siguientes elementos:

El 15 de marzo, Arditi y Bottesini se presentaron ante la *Società Terpadri* de Verona. De dicho concierto, *Il Pirata* retoma la siguiente nota publicada por la *Gazzetta de Verona*:

VERONA. *Accademia Vocale-Istrumentale datasi nella Società dei Terpadri la sera del 15 corrente.* [...] A dar complemento e luce a tanta festa, sospiratissimi comparvero i celebri professori concertisti signori Luigi Arditi e Giovanni Bottesini, il primo violinista de bella rinomanza, l'altro l'Ercole dei contrabbassisti, che data indubbia prova di loro alta valentia negli *a solo*, e nel *duo concertante*, a tutta giustizia le migliore palme coglievano. En noi ci chiameremmo ben avventurati a predicarne le lodi, ad esaltarne i trionfi, seppure nostra voce non venisse meno al cospetto di tanta irruzione pur da essi destata, se non fallisse a paraggio di tanto subbietto. Giganti per sentimento e d'audacia di esecuzione, si che dalle più profonde note alle acutissime con sorprendente aggiustatezza d'intonazione ratti trascorrevano, dai gioiosi concerti alla mutezza del dolore, dalla fremente rabbia alla dolcezza dell'amore, con siffatto sovrano magisterio trasvolavano, che la fibra scussa per cotali avvicendamenti, convulsa e trepida si

¹³⁶ Si bien existe una fama amplia de Bottesini como multiinstrumentista, parece poco probable que en este momento de su carrera estuviera empeñado en actividades que lo alejaran de sus objetivos como compositor o contrabajista o, por lo menos, no hay evidencia importante al respecto.

¹³⁷ Cfr. Vetro 1989a: 2-3; y Sirch 1989: 33.

concitava. Nel *duo concertante* soprattutto tale fu l'entusiasmo da essi destato che ad una sola voce se ne chiamò la replica, a cui essi gentilmente accondiscesero.^{138 xxviii}

Es interesante resaltar que, en el mismo periódico, se anuncian las contrataciones para el Teatro de Voghera y no se hace mención de Ardití como director, mientras tanto él y Bottesini están en Verona.¹³⁹ El 24 de marzo, *Il Pirata* publica que “I bravi concertisti Bottesini e Ardití si recano a Torino, ove certo corranno sceltissime palme”.^{140 xxix} Este concierto se añade a la lista de presentaciones en Turín ya enunciadas por Vetro, quien menciona tres de ellas: 17, 27 y 29 de abril. En el anuncio del concierto a celebrarse el 17 de abril, la *Gazzeta Piemontese* aporta dos elementos de interés, tanto para el repertorio como para la cronología propuesta:

La sera di venerdì 17 corrente gli egregi professori Giovanni Bottesini e Luigi Ardití, allievi dell' I. R. Conservatorio Milanese, daranno un gran concerto vocale e istromentale nel Teatro Carignano. Fra i varii [*sic*] pezzi di musica che saranno indicati con apposito manifesto, giova annunziare che riprodurranno essi il bel duetto fra violino e contrabasso [*sic*], intitolato *La festa degli Zingari* che non ha guari eseguirono con tanta lode all' Accademia Filarmonica di Torino.^{141 xxx}

El primero de ellos es la mención de la pieza *La festa degli Zingari* como parte del repertorio del dueto. Esta pieza será explotada en muchas ocasiones durante el período de estudio propuesto para esta tesis, como se verá más adelante. El segundo elemento interesante es la mención de un concierto anterior al anunciado y que tuvo lugar en la *Accademia Filarmonica di Torino*, lo cual implica dos posibilidades: que el concierto en Turín anunciado el 24 de marzo se llevó a cabo en dicha academia; o que existió un concierto adicional, dado en dicha ciudad. En cualquiera de los dos casos, podemos ver que existen todavía incógnitas que despejar con respecto a la actividad de Bottesini en el año de 1846.

Volviendo a la cronología de Vetro, quien destaca la entusiasta crónica que el famoso libretista Felice Romani hace de las actuaciones de abril de Bottesini y Ardití en Turín, hay que señalar que el texto en cuestión está ausente del escrito de Vetro y ello crea, a nuestro juicio, un vacío que debe ser llenado, sobre todo cuando dicho comentario proviene de tan destacada pluma.¹⁴² Es claro que la omisión responde muy

¹³⁸ IPA 1846, XI (78): 329.

¹³⁹ IPA 1846, XI (78): 330.

¹⁴⁰ IPA 1846, XI (77): 326.

¹⁴¹ GAP 1846 (85): 3.

¹⁴² “Felice Romani (Génova, 31 de enero de 1788 - Moneglia, 28 de enero de 1865) fue un poeta, libretista y profesor de literatura y mitología, italiano, que escribió [libretos de] óperas para compositores muy conocidos como Donizetti y Bellini. Romani es considerado como uno de los

probablemente a las restricciones que impone la redacción de un documento con las características propuestas por Vetro, sin embargo, es importante resaltar la relevancia que tiene dicha reseña para la apreciación del genio y talento de Bottesini desde los años iniciales de su carrera.¹⁴³ Desafortunadamente, Vetro sólo menciona a la *Gazzetta Piemontese* como la fuente de donde proviene la información reportada más no declara su localización exacta, por lo que es difícil saber a qué crónica exactamente se refiere. A continuación se transcribe la glosa del concierto del 17 de abril hecha por Romani y que fue publicada al día siguiente en la *Gazzetta Piemontese*, misma que suponemos es la referida por Vetro:

Giovanni Bottesini e Luigi Arditi, quello professore di contrabbasso, questo di violino, son due suonatori così sorprendenti, che potrebbero amansare le tigri e i leoni, se le bestie dei nostri giorni avessero il sentimento di quelle dei tempi d' Orfeo: locchè sarebbe una grande fortuna per la musica italiana dell' età nostra. Ma fanno essi un miracolo fors' anche maggiore: quello di ridurre in una sola le opinioni degli uomini sull' incanto dei loro stromenti. Quei legni e quelle corde sembrano aver vita dalle lor mani, sembrano aver senso umano, avere affetto, aver voce. Non è suono che si diffonde da essi: è canto, è melode, è parola di poesia, di passione, d'amore. Al tocco delle lor dita il contrabbasso geme come il violino, il violino freme come il contrabbasso: si scambierebbe l'uno per l'altro; si direbbe che un'aura istessa vada passando or da questo or da quello e ne scuota di un'ala sola le corde; si crederebbe che la bell'anima del Bellini si compiaccia di ritentare su d'entrambi a vicenda le antiche sue ispirazioni. Qual robustezza di suoni, qual volubilità di note, quanta delicatezza e quanto ardire ad un punto! Ora è il sospiro d'amore, il lamento della sventura, lo spezzarsi di un cuore angosciato; ora è il sorriso della soddisfazione, la dolcezza della pace, la vivacità della gioia, l'ebbrezza del Rodimento: quando è l'estasi del pensiero, il concentramento della meditazione, la profondità del silenzio; quando il volo della fantasia, il deviamiento del capriccio, la libertà dello scherzo. Finalmente le due potenze armoniche si uniscono insieme, si confondono, si mescono, si fanno una sola: e allora è la festa del baccanale, è il tripudio del convito, è il tumulto di un campo di Zingani: e mille voci, mille grida mille echi, si accoppiano; e le voci si prolungano come i sussurri misteriosi delle foreste, e gli strepiti, i romori, i clamori si accavallano, si riurtano, si frangono come i flutti concitati del mare.

E qui poso la penna, disperando di poter seguire la foga di quelle note, e di informare lo stile della potenza di quegli stromenti: e conchiudo. Molte opere non valgono quel concerto: moltissimi virtuosi non cantano come il violino dell' Arditi e come il contrabbasso del Bottesini: la musica istrumentale è in progresso, la vocale in total decadenza. R.^{144 xxxi}

Cabe destacar que, mientras este importante éxito era cosechado por Arditi y Bottesini, tres días antes se anunciaba la recién completada contratación de la compañía de ópera de Voghera, misma que no incluía ninguno de los nombres de los

mejores libretistas, junto a Metastasio y Boito. [...] En 1834 Romani fue nombrado editor de la *Gazzetta Ufficiale Piemontese* para la cual escribía crítica literara. Mantuvo ese cargo hasta su muerte, menos el lapso comprendido entre 1849 y 1854". (Wikipedia: "Felice Romani"). A estos datos podemos añadir las palabras de Cropsey (2001: 436) acerca de la colaboración entre Bellini y Romani: "*Il pirata* was Bellini's first collaboration with librettist Felice Romani, and together they produced one of the first truly Romantic operas." [*Il pirata* fue la primera colaboración de Bellini con el libretista Felice Romani, con ella produjeron una de las primeras óperas verdaderamente románticas.] Para conocer las relaciones de Romani con el mundo operístico del siglo XIX (teatros, cantantes y compositores) consultar Roccatagliati 1996.

¹⁴³ El texto propuesto por Vetro (1989a) es una cronología por lo que es comprensible que no haga un reporte extenso y detallado de los hechos dentro de un escrito con dichas características.

¹⁴⁴ GAP 1846 (87): 3.

destacados músicos que se habían presentado en Turín:

VOGHERA. *Teatro Nuovo. Compagnia completa di Opera e Ballo formatasi dall'Agente Teatrale Filippo Burcardi, corrente primavera. Opera*. Primera donna assoluta, Ester Corsini: primo tenore assoluto, Luigi Lattuada: [...] maestro concertatore, Masenza Luigi: primo violino, direttore dell'Opera, Ugo Durante [*sic*]: primo violino dei balli, Alessandro Lavelli. [...] Prim'Opera, *Ernani*. [...] Ci pare un complesso che faccia assai onore a quell'Impresa e al Burcardi.^{145 xxxii}

Los datos para documentar el siguiente concierto no son del todo claros y nos llevan a una serie de hipótesis, producto de la deducción, que nos hacen ver la necesidad de encontrar pruebas contundentes para delinear asertivamente la cronología pretendida. Comenzaremos por un anuncio aparecido el 23 de abril en la *Gazzeta Piemontese* que, parcamente, anticipa: “TEATRO CARIGNANO. Domani venerdì, alle ore 8, Gran Concerto vocale e instrumentale.”^{146 xxxiii} Éste es el preludeo del escueto mellizo que lo sucede al día siguiente y que enuncia: “TEATRO CARIGNANO. Questa sera, alle ore 8, Gran Concerto vocale e instrumentale.”^{147 xxxiv} La primera cuestión a observar es que no existe evidencia, en los números que contienen los anuncios mencionados ni tampoco en los inmediatos anteriores o posteriores, que señale a los participantes en dicho concierto. La segunda es que la promoción del mismo sigue un patrón idéntico al que se usó para anunciar el concierto de Bottesini y Arditi del día 17 de abril. En dicha ocasión, se publicó una nota el día anterior al concierto precediendo la sección de teatros y simplemente se anunció lacónicamente en el número del día siguiente: “CARIGNANO (alle 8) Grande Accademia vocale e instrumentale.”^{148 xxxv} Lo anterior nos lleva a sospechar una presentación de Bottesini y Arditi en el teatro *Carignano* el día 24 de abril y que podría apuntalarse con las siguientes consideraciones:

Primeramente, el anuncio aparecido el día 27 de abril (fecha declarada por Vetro para el segundo concierto en el *Carignano*) que presenta el siguiente texto: “*D'Angennes* (alle 8) Opera: *L'Elisir d'amore*. Nell'intervallo dell'Opera i rinomati Professori di Contrabasso [*sic*] e Violino **Bottesini** e

¹⁴⁵ IPA 1846, XI (83): 349-350. Fausto Ugo Durand fue alumno de Alberto Mazzucato, quien a su vez fue director del Conservatorio di Milano. Maragliano (1901) registra los éxitos de Durand en la temporada de 1849 del teatro de Voghera. Sin embargo, en el año de 1846 dicha fuente no menciona nombre alguno a cargo de la dirección de orquesta. Como se verá más adelante, las fuentes hemerográficas confirman que, a pesar de sus escasos 17 años, Durand estuvo a cargo de dicha agrupación.

¹⁴⁶ GAP 1846 (91): 3.

¹⁴⁷ GAP 1846 (92): 3.

¹⁴⁸ GAP 1846 (86): 3.

Arditi daranno un secondo Concerto con varii pezzi musicali.”^{149 xxxvi}

En segundo lugar, el día 29 de abril (fecha dada por Vetro para el concierto del teatro *D’Angennes*) en el teatro *Carignano* se presentaba “La Compagnia Dramatica al servizio de S. M.” y en el *D’Angennes* la ópera *Ernani*, sin el anuncio de otros participantes.¹⁵⁰ De esta última fecha en adelante, y hasta el 19 de mayo (fecha del siguiente comunicado de prensa que ubica a Bottesini y a Ardití fuera de Turín) no existe mención alguna de otras presentaciones en la capital piamontesa.

La confrontación de los cuatro puntos anteriores con las información reportada por Vetro crea contradicciones. Desde nuestra óptica, la explicación más plausible es que existió una confusión de fechas y que el concierto reportado el día 27 se dio en realidad el día 24 y que el del 29 fue hecho el día 27. Si acomodamos las fechas de esta manera, es posible reportar dos conciertos en el teatro *Carignano* (el 17 y 24 de abril) y uno más en el teatro *D’Angennes* (el 27 de abril). Sin embargo, existe un componente más que de algún modo apuntala la hipótesis del concierto del día 24 de abril pero, al mismo tiempo, perturba el orden supuesto de los teatros. Dicho elemento es la crónica aparecida el mismo 24 de abril en *Il Pirata*:

TORINO. *Teatro d’Angennes*. I due egregi concertisti signori Bottesini ed Ardití hanno anche qui fatta pubblica mostra di quella valentia, che ormai è in essi infallibile. Invitarono i colti Torinesi a un Concerto veramente brillante, e che loro procurò fervidissimi applausi e non comuni onori. Oltre il grazioso e leggiadro duo intitolato dei *Zingani* (fra violino e contrabbasso), moltissimo piacque lo scherzo per violino *Les sonnettes d’amour*. E dove poniamo la fantasia per contrabbasso sulle reminiscenze della *Beatrice* belliniana? In questi due giovani concertisti avvi potenza d’ingegno, amor d’arte, molto studio, molto buongusto: v’ha tutto quello che si esige a formare un gran suonatore, un grande artista, ed è per ciò ch’essi sono sicuri di mietere allori dovunque si recheranno. Daranno eglino un altro Concerto al Carignano, e sarà un nuovo regalo che faranno a quella popolazione.^{151 xxxvii}

Al aparecer el día 24, tenemos la certeza de que la nota está hablando de un concierto con fecha anterior y que está anunciando una presentación posterior a la primera. La idea inicial es que la crónica se refiere al concierto del día 17 de abril y que, por lo tanto, el concierto anunciado en el teatro *Carignano* podría ser el del día 24. Sin embargo, el emplazamiento de ubicación para el primer concierto es el teatro *D’Angennes* y no el *Carignano*, a pesar de que en éste último tenemos certeza, a través de las crónicas ya comentadas, se dio el concierto del día 17. Por lo tanto,

¹⁴⁹ GAP 1846 (94): 3, “Teatri D’Oggi”.

¹⁵⁰ GAP 1846 (96): 3.

¹⁵¹ IPA 1846, XI (86): 360.

existen dos posibilidades que tendrán que ser despejadas: o hay un error en la nota de *Il Pirata* y el teatro fue el *Carignano*; o hubo otro concierto en el teatro *D'Angennes*.

El día primero de mayo, aparece en *Il Pirata* un anuncio relevante para el presente relato, Alberto Torri informa su autorización como agente teatral en el territorio lombardo:

Signore !

Colla Circolare, inserita nei pubblici fogli del settembre 1844, io ebbi l'onore di partecipare la concessione accordatami dall' I. R. Eccelso Governo Veneto d'esercitare le funzioni d'Agente Teatrale nella Provincia di Venezia.

Oggidi ho pure la compiacenza di far noto, che mediante venerato decreto dell'Eccelsa I. R. Aulica Cancelleria Riunita N.º6947, 16 marzo p. p., sono graziosamente autorizzato ad estendere tale esercizio anche nel Territorio Lombardo.

Perciò stabilisco la mia residenza in Milano, nella Contrada di S. Salvatore, N.º 1071, prossimo al Teatro Re.

Voglia Ella favorirmi de'suoi pregiati comandi, e non ometterò zelo e premura per corrispondere alla fiducia in me riposta.

Venezia, 11 *aprile* 1846.

Alberto Torri.^{152 xxxviii}

Es importante señalar que, aunque la comunicación anterior está fechada el día 11 de abril, su aparición pública se da hasta el primero de mayo y cuatro días después se anuncia el compromiso celebrado entre Alberto Torri y Federico Badiali: “Sentiamo che il Corrispondente Teatrale Alberto Torri è incaricato della formazione di una Compagnia per l'Avana, e di fatto ne è qui il commissionario signor Federico Badiali.”^{xxxix} Al mismo tiempo, y por el mismo medio, se anuncia el inicio de las actividades en el teatro de ópera de Voghera: “Bene a Voghera, come vedremo, *Ernani*, e il ballo del Libonati, *La Silfide*”.^{153 xl}

El acuerdo establecido entre Torri y Badiali, para la formación de la compañía de ópera que viajaría a América, en apariencia respondía al encargo hecho por *La Junta Protectora de la Ópera Italiana* en La Habana (formada exclusivamente por señoras) a Francisco Marty y Torrens, quien a su vez instrumentó las formalidades para la realización del proyecto. Los pormenores que se hicieron públicos en Italia están detallados en la siguiente descripción del 13 de mayo:

Teatri dell'Avana, Isola di Cuba, Regno di Messico e Stati Uniti d'America.

Il sig. Don Francesco Marty y Torrens, cavaliere decorato del distinto e reale Ordine di Carlo III, tenente di fregata nella flotta Reale di Spagna, proprietario del Gran teatro Facon [sic] all'Avana,

¹⁵² IPA 1846, XI (88): 370.

¹⁵³ IPA 1846, XI (89): 376.

dietro autorizzazione del Governo e della Società delle Dame, protettrice dell'opera italiana, ha incaricato il sig. Alberto Torri, corrispondente teatrale Lombardo-Veneto, della formazione di una duplice Compagnia di canto, d'un aggregato numeroso di professori d'orchestra, e coristi d'ambo i sessi; non che di tutto l'apparato scenico in decorazioni, vestiario, attrezzi, ecc. ecc. — I contratti oltrepasseranno tutti la durata d'un anno. All'Avana non si dara spettacolo che durante i soli quattro mesi d'inverno, cioè ottobre, novembre, dicembre e gennajo [sic], e le stagioni susseguenti verranno impiegate agli Stati Uniti, al Messico ed in altre grandi città del Continente Americano, scevre d'ogni indigena malattia.

Il sig. Federico Badiali è stato espressamente spedito dal sullodato cavaliere Don Francesco Marty y Torrens, onde accompagni in qualità di provveditore generale quest'ingente convoglio al suo destino, munendolo d'ogni potere e facoltà, come persona che in dodici anni di soggiorno all'Avana si è acquistato tutta la di lui più cordiale confidenza. Essendo quindi necessario che il sig. Alberto Torri intraprenda un viaggio di perlustrazione teatrale in compagnia dell'anzidetto sig. Federico Badiali, si rende noto che durante l'assenza del medesimo corrispondente teatrale, il di lui ufficio, situato provvisoriamente nella contrada di S. Salvatore, n.º 1071, vicino al teatro Re, continuerà ad essere aperto dal mezzogiorno alle 2 pomeridiane, ove i suoi impiegati daranno passo ed evasione ad ogni cosa dipendente dalla sua Agenzia teatrale.^{154 xli}

La incertidumbre en cuanto a quién estaba tomando las decisiones en La Habana para los destinos de la futura compañía de ópera responde al perfil del empresario y su manera de manejar las cosas. Trataremos ambos aspectos más adelante.

En algún momento entre el 20 y el 22 de mayo, Bottesini y Arditi se presentaron en la ciudad de Vercelli. El acotamiento de este marco temporal se da, en primera instancia, por el anuncio hecho el día 19 en *Il Pirata*: “—I concertisti Bottesini ed Arditi emersero a Vercelli.—”^{xlii} con el cual se augura un concierto del dúo en la mencionada ciudad.¹⁵⁵ La certeza del acontecimiento es respaldada por la nota aparecida en el *Bazar* el día 23 con la que, aparte de verificar que el hecho sucedió, tenemos una minúscula reseña: “Vercelli. I distinti professori Arditi e Bottesini, quello di violino, questi di contrabbasso, diedero un concerto ragguardevole per concorso e per esito brillantissimo.”^{156 xliii} Nuestra opinión es que, para que el anuncio previo al acontecimiento tuviera alguna utilidad éste debió aparecer al menos un día antes del mismo y, ya que las noticias de los periódicos decimonónicos se publicaban siempre con un día de retraso como mínimo (más aún si sucedían en otra ciudad), el concierto se llevó a cabo entre el día 20 y el 22 de mayo.

Mientras la semana del concierto de Bottesini y Arditi en Vercelli transcurría, el mismo sábado 23 de mayo aparece el reporte de Ugo Durand ejerciendo la dirección de la orquesta del teatro de Voghera: “Voghera [...] L'orchestra composta di bravi

¹⁵⁴ BNA 1846, VI (38): 154.

¹⁵⁵ IPA 1846, XI (93): 392.

¹⁵⁶ BNA 1846, VI (41): 168.

professori è diretta da Durand^{157 xlv}. El día 26 del mismo mes, se anuncia la contratación de Bottesini y Arditi para formar parte de la compañía que viajaría a La Habana:

L'Impresa dei teatri d'Avana ha scritturato con vistoso stipendio i due rinomatissimi professori e concertisti signori Arditi e Bottesini, il primo nella qualità di direttore d'Orchestra e primo violino, il secondo come primo contrabbasso al cembalo. Questo magnifico acquisto prova abbastanza da quali mire splendide e coraggiose sia animato il Cavaliere Don Francesco Marty y Torrens onde presentare al suo paese un'elettissima Compagnia d'artisti italiani, come prova quanto sia esperto ed avveduto il Corrispondente Teatrale Lombardo-Veneto signor Alberto Torri.^{158 xlv}

Para el día 17 de junio, aparte de reseñar el concierto de Bottesini y Arditi en Milán ante la *Società degli Artisti*, el *Bazar* nos hace saber que el contrato de estos artistas es por 16 meses y nos comunica la molestia entre del público por la noticia de su partida hacia América:

Milano. Giovedì p. p. ebbe luogo nelle eleganti sale della Società degli Artisti un trattenimento academico, precipui ornamenti del quale erano i distinti professori Arditi e Bottesini, quello di violino, questi di contrabbasso, e l'uno e l'altro dando ripetute prove dell' esimio loro sapere musicale, provocarono i più concitati applausi d'ammirazione e d'entusiasmo, lasciando nell'animo di tutti la dispiacenza per l'imminente loro allontanamento, atteso che i due sullodati professori partiranno per l'America verso la fine del p. v. luglio, essendovi già stati scritturati per 16 mesi.^{159 xlv}

Con la situación de la contratación americana ya decidida y hecha pública, los dos artistas viajan a Pavia para dar un concierto más el día 8 de julio. Este evento fue anunciado en *Il Pirata* el día anterior al mismo y se dio a conocer una primera fecha para la partida a Cuba: el primero de agosto.¹⁶⁰ El día 14, un minúsculo elogio fue publicado, aunque el mismo prometía un comentario más detallado por venir.¹⁶¹ La presentación del día 8 mereció una larga crónica llena de alabanzas aparecida en *Il Pirata* el día 17 y cuya transcripción íntegra nos parece importante para aquilatar la apreciación de la valía artística del dúo dentro del ámbito musical del norte italiano a través de la confrontación de ésta y la crónica de Romani:

CONCERTO ISTRUMENTALE
DATOSI NEL TEATRO DEL CONDOMINIO A PAVIA
dai prof. Bottesini ed Arditi
LA SERA DELL'8 LUGLIO.

Ricchi di bella fama i signori Bottesini e Arditi, prima d'avviarsi in America, hanno voluto prender commiato da questa gioventù nella quale l'arte trova sempre una simpatica corda che le

¹⁵⁷ BNA 1846, VI (41): 167.

¹⁵⁸ IPA 1846, XI (93): 400.

¹⁵⁹ BNA 1846, VI (48): 196. El día de publicación de la nota (17 de junio) fue un miércoles por lo que deducimos, de acuerdo con la información de la misma, que la fecha del concierto fue el 11 de junio (jueves próximo pasado).

¹⁶⁰ IPA 1846, XII (2): 8.

¹⁶¹ IPA 1846, XII (4): 16.

risponde, e i severi studi della scienza non le tolgono quell'entusiasmo che l'ispirazione e la fantasia in lei fanno sempre nascere. Fu dunque per uno stretto legame di simpatia che lega i due giovani artisti colla balda gioventù universitaria che jeri s'ebbe un sì grato e nuovo divertimento. E diffatti si deve render giustizia agli studenti che quasi soli popolarono il teatro, mentre il cittadino accorre più festoso al Teatro Diurno ove il bravo Moncalvo col suo lazzo burlesco arriva a cavargli il riso e lo mette di buon umore.

Un duetto per violino e contrabbasso sul prologo delle *Lucrezia Borgia* servi d'*ouverture* al trattenimento. Il pezzo è molto bene ordito e l'esecuzione fu mirabile; era una vera delizia il sentire quel vago intrecciarsi degli istrumenti, e lo scambio concertante dei motivi; nel mentre che il violino ripeteva mestamente il tema, il contrabbasso diè in una tempesta di variazioni e in nugolo di note, che cominciando dalle più gravi e ascendendo fino alle più acute, ci le restare attoniti di meraviglia.

In Arditi ammirammo la delicatezza e l'eleganza con cui suona *l'adagio* sempre affettuoso e sempre sentito, come nella melodia dei *Due Foscari* posta avanti al noto *Carnovale* [sic] *di Venezia*, che fu da lui eseguito a meraviglia con nuove variazioni. Bottesini nel suo *Gran-Concerto* per contrabbasso fu veramente grande ed imponente; spiegò una maestosa abbondanza d'armonie, con una finezza e leggiadria di esecuzione, che se sorprende per le difficoltà superate, entusiasmo per le armonie che egli vi cava, armonie esuberanti di vera bellezza.

Les sonnettes d'amour, graziosa e brillante composizione dell'Arditi, fu eseguita con quella elegante sobrietà di cui egli generalmente veste le sue composizioni. *La Festa degli Zingari* è un duetto per violino e contrabbasso composto ed eseguito dai suddetti. Merita dapprima special lode la composizione, perchè conservato il carattere e la tinta del tema, e maggiormente l'ultimo tempo in cui pare che gli Zingari stiano danzando. È un motivo originale di un carattere rude, ma molto a proposito e di una vivace, giocondità; di questo pezzo il Pubblico domandò la replica. Il successo fu un vero trionfo; ogni pezzo fu seguito da grandi applausi e da chiamate al proscenio. Termineremo la nostra relazione col dire che Arditi si è posto nella schiera dei più distinti sonatori di violino, di mano maestra, d'intonazione sempre giusta e propria e più grande negli *adagio*, quindi le melodie declamate gli stanno meglio che i pezzi brillanti. Ma Bottesini, questo re del contrabbasso a cui nessuno può contendere una foglia dell'alloro che lo inghirlanda, ha un talento musicale di una ampiezza veramente portentosa; la sua musica, benché un po'troppo carica di difficoltà, cola maestosa ed abbondante come le larghe acque d'un fiume. Arditi ha dei confratelli d'arte e di strumento: Bottesini è solo. Egli con nobile alterezza ha il diritto di sciamare: «Sono io quegli che ha emancipato il contrabbasso, sono io quegli che il trassi dalla schiavitù in cui fu condannato a giacere, io che da servitore il feci padrone, traendolo dal limo dell'orchestra agli onori del palco scenico » C.^{162 xlvii}

En ambas reseñas encontramos una gran carga de lisonjas para ambos músicos, en el más puro estilo decimonónico. Sin embargo, hay que notar que, aunque de diferente forma en cada texto, existe una especial distinción hecha hacia la figura de Bottesini. En el pasaje de Romani, la comparación de expresividad entre los dos instrumentos es un elogio excepcional hacia un contrabajista: la posibilidad de intercambio de los roles musicales ente el violín y el contrabajo, sin pérdida de la comunicación de carácter, pasión, línea e idea, eleva al contrabajo a un nivel de interpretación musical en el que raramente se le había valorado con anterioridad. En la glosa firmada por C, la apreciación de las capacidades de Bottesini como intérprete va más allá de los límites de la loa cuando el autor se atreve a hacer una diferenciación entre el talento de Arditi y el de su compañero. No hay una depreciación del primero sino una exaltación hasta el nivel más alto posible del segundo. El grado máximo de valoración

¹⁶² IPA 1846, XII (5): 18.

es marcado por la declaración de su singularidad como único ser humano en posesión de su particular talento. En apariencia, la razón de esta declaración es su capacidad como instrumentista, sin embargo, también su talento como compositor ésta evaluado en la ecuación. Es evidente que la unicidad de dicho talento no está aquilatada sobre el de los grandes compositores contemporáneos a Bottesini, ni siquiera existe dicho concepto en el texto. Lo que impacta al autor, es la capacidad de comunicar esas ideas musicales a través de su particular instrumento. De hecho, declara que su música “a pesar de estar un poco cargada de dificultades corre como las largas aguas de un río”. Lo que impacta al oyente del concierto y narrador de dicho texto, no es su capacidad para resolver las dificultades técnicas sino su talento como intérprete: lo que hace un virtuoso a Bottesini es su maestría para comunicar ideas musicales. Esto marca una distinción importante para el arte de Bottesini entre la miríada de virtuosos en boga en el siglo XIX y un hito en la historia del contrabajo como instrumento musical, ampliando el espectro de roles en los que se puede ver involucrado al mismo tiempo que revaloriza al contrabajista como artista en el sentido más amplio del concepto y no como mero malabarista pirotécnico de algún espectáculo circense. Esta idea debe ser repensada, aún en nuestros días, por los profesionales y estudiantes involucrados con el instrumento ya sea desde la ejecución del mismo o desde el ensamble, la dirección o la composición.

Otro fragmento de información que es muy útil rescatar de la última reseña es el que se refiere al repertorio ejecutado, con especial interés para esta investigación el que involucra al contrabajo: el dúo para violín y contrabajo sobre el prólogo de la *Lucrezia Borgia*; el *Gran-Concerto* para contrabajo; y el dúo para violín y contrabajo intitulado *La Festa degli Zingari*. Se entiende del texto que, a excepción del *Gran-Concerto* compuesto por Bottesini, las otras dos obras fueron creadas al alimón por éste y Arditì. De estas dos piezas, no existe registro alguno ni en el catálogo hecho por Vetro ni en la lista de obras completas reportada por Arditì en sus memorias.¹⁶³ Lo anterior nos lleva a considerar una de dos posibles realidades: o las obras fueron reelaboradas bajo otro nombre; o las partituras no han aparecido todavía. En cualquier

¹⁶³ De hecho, según Arditì (1896: 290) sólo hay tres piezas para violín y contrabajo asumidas como de su co-autoría en complicidad con Bottesini, ellas son: *Gran Dueto* sobre aires de la ópera *I Puritani*; *Scherzo Sobre Melodías Cubanas*; y el *Carnaval de Venecia*. Al estar perdida la partitura, no existe la posibilidad de comprobar si el *Scherzo Sobre Melodías Cubanas* es la misma pieza ejecutada por Arditì y Bottesini en el beneficio de este último el 31 de enero de 1848, intitulada *Pot-pourri sobre motivos de contradanzas*, de la cual tampoco se ha encontrado la música.

caso, hay mucha investigación por realizar.¹⁶⁴

Recapitulando lo dicho hasta el momento, la evidencia nos muestra que Arditi y Bottesini estuvieron presentándose juntos por lo menos una vez en cada uno de los meses comprendidos en el período que va desde el principio del año 1846 y hasta un mes antes de su partida hacia América, a excepción de febrero, de la siguiente manera:

- Enero 13: Trento- *Teatro Sociale*
- Marzo 15: Verona- *Società Terpadri*
- Marzo (?): Turín- *Accademia Filarmonica di Torino?*
- Abril 17: Turín- *Teatro Carignano*
- Abril 24: Turín- *Teatro Carignano*
- Abril 27: Turín- *D'Angennes*
- Mayo (?): Vercelli (entre el 20 y 22)
- Junio 11: Milán- *Società degli Artisti*
- Julio 8: Pavia- *Teatro del Condominio*

Mientras tanto, el 14 de abril se anunció que las contrataciones de la compañía de ópera de Voghera estaban completadas y que su director musical era Ugo Durand. Al mismo tiempo, y de acuerdo con Maragliano, la temporada de primavera en el teatro de Voghera comenzó el 2 de mayo y terminó el 11 de junio.¹⁶⁵ Seguidamente, Alberto Torri declaraba el primero de mayo que establecía en Milán su residencia para ejercer su recién aprobada labor como agente teatral. Por último, el anuncio de la contratación efectuada por Alberto Torri de Bottesini y Arditi, para su inclusión en la compañía de ópera de La Habana, se hizo el 26 de mayo.

A nuestro juicio, estos son elementos suficientes para concluir que la contratación de Bottesini y Arditi no fue hecha en la ciudad de Voghera y que las situaciones descritas alrededor de tal versión, así como aquellas que afectan a los personajes involucrados por la misma, carecen de sustento. Nos inclinamos más a validar la narración hecha por Arditi mismo y que no sólo se sostiene por provenir de

¹⁶⁴ Para una lista completa del catálogo de Bottesini hasta ahora realizado consultar Vetro 1989b e Inzaghi 1989.

¹⁶⁵ Maragliano 1901: 71.

uno de los protagonistas de la historia sino porque la evidencia expuesta así lo confirma. Nuestra conclusión al respecto es que Bottesini y Ardití fueron contratados en Milán por el agente teatral Alberto Torri, quien recibió el encargo de Francisco Marty y Torrens a través de su representante Federico Badiali, para formar la compañía de ópera de La Habana. Para apuntalar lo dicho, tenemos la publicación siguiente:

Avana. A giudicare dalle commissioni del nobile signor Don Francesco Marty y Torrens e dalle prime operazioni del suo intelligente quanto operoso corrispondente teatrale lombardo-veneto Francesco Torri, che scriverò già per primo violino e direttore d'orchestra l'egregio professore Luigi Ardití e per primo contrabbasso al cembalo il rinomato professore Bottesini, devesi conchiudere che l'insieme dell'attuale grandiosa Compagnia che sta formandosi qui in Milano, farà epoca nei fasti teatrali a tutto onore del nobile e splendido committente, non meno che dell'avvedutezza del prelodato suo corrispondente.^{166 xlviii}

Si dicha negociación aconteció en el palacio del conde Antonio Litta durante la cena relatada y si las circunstancias fortuitas narradas por Ardití, tales como el cambio de planes o la persuasión llevada a cabo por Badiali, son hechos ciertos, está fuera de nuestras posibilidades comprobarlo. Sin embargo, por lo mostrado por la evidencia, nos parece que Ardití merece el beneficio de la duda.

ii. El empresario y la empresa.

Hasta este momento, tenemos la certeza de que un empresario cubano hizo el encargo a su representante de formar una compañía italiana de ópera para presentarse en La Habana, Cuba, como punto de partida para una incursión más amplia en tierras americanas. Sin embargo, esta situación plantea varias interrogantes que necesitamos despejar para poder poner en contexto el inicio de las labores artísticas de Bottesini en este continente, la recepción de su trabajo y sus consecuencias, tanto artísticas como laborales. Para comenzar, nos parece importante delinear al que en apariencia es el personaje germinal de toda esta aventura americana: Francisco Marty y Torrens. Marty y Torrens se bosqueja en la historia como un personaje oscuro, y como tal, con una historia turbia, misma que es difícil asentar para poder contemplar algo del fondo. Se puede iniciar con la imagen pública que él mismo pretendió divulgar en los periódicos italianos mediante la exhibición de sus títulos nobiliarios o militares: Caballero de la Real Orden de Carlos III y Teniente de Fregata [*sic*] de la Flota Real Española. Estos nombramientos nos hablan de alguien muy cercano a la corona

¹⁶⁶ BNA 1846, VI (43): 176,

española, misma que tenía en Cuba su último refugio americano. De acuerdo con Max Maretzek, esta cercanía, y los nombramientos derivados de ella, provenían del agradecimiento de la corona por las veces que la inmensa fortuna de Marty y Torrens había intervenido para ayudar a salvar los escollos que las tormentas financieras habían presentado a la hacienda real. Si bien la corona había facilitado las condiciones para el amasamiento de tan colosal riqueza por parte del caballero nacido en Cataluña, fueron la posesión de una genuina inteligencia empresarial y un natural talento para los negocios que flotaban en el grisáceo limbo que vagamente define lo legal de lo que no lo es, aunados a una gran capacidad para las relaciones interpersonales, las razones por las que Marty y Torrens se convirtió en uno de los hombres más poderosos de Cuba. Este poder se hizo patente en el enfrentamiento que tuvo con el capitán general de Cuba, José Gutiérrez de la Concha, quién, además de ostentar en representación de la corona la autoridad máxima de la isla, era miembro de la nobleza española al haber sido nombrado Marqués de La Habana. Según Maretzek, al General de la Concha se le ocurrió privar del privilegio comercial que disfrutaba Marty y Torrens, al poseer el derecho exclusivo de venta de pescado en toda la isla, por lo que hizo todos los movimientos necesarios para obtener la revocación de dicha bula por parte del Ministerio español. Mientras tanto, Marty y Torrens había sido informado, por algunos de los múltiples agentes que mantenía en España, de las pretensiones del marqués y tomó cartas en el asunto. El desenlace de este juego de ajedrez político se dio en el momento en que el capitán general llamó al supuesto afectado para darle a conocer el documento mediante el que se anulaban sus canonjías, la reacción de Marty y Torrens fue sólo preguntar por la fecha de dicho comunicado y mostrarle a su interlocutor otro, fechado al día siguiente del primeramente exhibido, mediante el cual la reina reestablecía todos sus privilegios en pleno, derogando el primero.

Si bien el monopolio otorgado formó la raíz principal de la que se nutría la fortuna de Marty y Torrens, su inmenso capital fue forjado sobre otros múltiples yunques, muchos de ellos de reputación no muy proba y, a pesar de ello, no declaradamente ilegales. Maretzek deja entrever que, desde un punto de vista ético, tanto la personalidad como la conducta de Marty y Torrens fueron siempre cuestionables y, aunque tal autor se cura en salud al principio de su relato (dejando en claro la falta de pruebas que existe para tales afirmaciones) es evidente que, desde su enfoque, todo ello es verdad o que está muy cercano a la misma. La más aventurada

de sus narraciones es aquella que relata la manera en la que Marty y Torrens obtuvo el control del comercio pesquero cubano: siendo pirata. De acuerdo con Maretzek, Francisco Marty y Torrens fue compañero (*mate*) de un cierto pirata quien azotó por algún tiempo el Golfo de México y mares aledaños y que, por consiguiente, tenía en jaque permanente a la isla de Cuba. Al ofrecer la corona española una recompensa por su captura, al joven catalán se le ocurrió tenderle una trampa a su *jefe*, atraparlo y entregarlo a las autoridades, quienes le aplicaron el castigo más conveniente y expedito: garrote vil. Mediante el éxito de esta operación, el futuro empresario cimentó su ulterior imperio. La recompensa otorgada le daba derecho a reclamar un porcentaje por todos y cada uno de los pescados que se comerciaron en todo el territorio isleño. A dicha prerrogativa, Marty y Torrens unió cientos de botes pesqueros que construyó con la fortuna, de procedencia desconocida, que ya poseía. De tal manera que, en muy poco tiempo, estuvo en capacidad de surtir sus propios mercados y de este modo hacer florecer un negocio que producía ganancias anuales de 10,000 onzas de oro o su equivalente aproximado de 800,000 francos.¹⁶⁷ Las ramificaciones mercantiles vislumbradas por el empresario catalán contemplaron el acondicionamiento de varias naves para un comercio ligeramente distinto: esclavos, mismos que atrapaba mediante la carnada de las armas de fuego, doblones o barriles de brandy. Ya fueran negros de las costas de África o indios de la Península de Yucatán, éstos eran introducidos ilegalmente en Cuba mediante sobornos a las autoridades para después ser vendidos legalmente en el mercado local.¹⁶⁸

Si bien no podemos tener certeza de la veracidad de estos relatos, el espíritu contenido en ellos nos hace llegar mensajes de mucha importancia para el estudio pretendido. Es evidente que el peso de esta comunicación es lo que ha llevado a ciertos autores, como a Brodsky Lawrence y a Martin, a aceptar como fundamentada

¹⁶⁷ "One 'onza,' that is to say a gold ounce, was a sort of universal trade currency used in all the countries of the world, whose weight, however, varied from country to country [...]. The English ounce, for instance, was equal to 28.35 grams of gold; instead, the Castilian 'onza' was equal to 28.7 grams of gold. Bello [...] relates that 'at the time [1840, Editor's note] 5 ounces of gold were equivalent to 80 Spanish pesos,' which means that, at the time, one 'onza' of gold was paid 16 pesos." [Una onza, es decir una onza de oro, era una especie de moneda de comercio universal utilizada en todos los países del mundo, cuyo peso, sin embargo, variaba de un país a otro [...]. La onza inglesa, por ejemplo, equivalía a 28,35 gramos de oro; en cambio, la onza castellana equivalía a 28,7 gramos de oro. Bello [...] relata que "en ese momento [1840, nota del editor] 5 onzas de oro equivalían a 80 pesos españoles", lo que significa que, en ese momento, una "onza" de oro se pagaba a 16 pesos.] (Catania 1994: I, 209).

¹⁶⁸ *Cfr.* Maretzek 1968: I, 151-172.

la narración anterior pues los libros de Marezek representan una de las pocas fuentes de donde se puede abreviar para intentar bosquejar al personaje. Brodsky Lawrence hace un uso completo de la narración de Marezek, mientras que Martin, ya sea de Marezek directamente o indirectamente del trabajo de Brodsky Lawrence, sólo utiliza el concepto, comúnmente aceptado, de que la fortuna de Marty y Torrens provenía del monopolio del pescado.¹⁶⁹

Uno de los elementos que no hay que perder de vista para la evaluación del relato de Marezek es que Marty y Torrens representaba su principal competencia: “The competition that loomed on the operatic horizon, and which had no little influence on how Marezek would conduct his season, came from two separate quarters. The first was Marty’s [sic] Havana Opera Company”.^{170 xlix} Al antagonismo que, por si misma, podría generar la disputa del mercado hay que agregarle la agravante de la desigualdad en la que se daba la batalla. Para Marezek, era virtualmente imposible contender contra la fortuna de Marty y Torrens y su displicencia e indiferencia por las ganancias y las pérdidas:

This company [Habana] not only created a profound sensation in New York, but played at something less than half the usual price.
The admission to Castle Garden, during their performances, was no more than fifty cents.
In fact, it was purely a matter of the most perfect indifference to Marty, whether they made him money, or whether they did not make him money, during their summer season.^{171 1}

Con esto en mente, quizá vale la pena revisar una versión ligeramente diferente del personaje, enfocada desde otra perspectiva: la de Basilio Catania en su obra *Antonio Meucci: The inventor and his Times*, en donde Catania trata al personaje de Marty y Torrens a partir de su relación con el gran inventor florentino quien fuera jefe de foro del *Teatro Tacón*. La versión del empresario catalán que nos brinda Catania no difiere tanto en los hechos sino más bien en las razones y en los matices que los tiñen. Aunque por desgracia este no es un texto académico, y por lo tanto no ofrece dicho rigor, también es cierto que está fundamentado en una investigación amplia que abarcó muchos años y que derivó en la histórica revocación, ante un tribunal de Nueva York, de la paternidad de la invención del teléfono, quitándosela a Alexander Graham Bell y reasignándola en favor de Antonio Meucci, de quién hablaremos más adelante. Por la misma razón de que dicha investigación tenía la intención de actuar

¹⁶⁹ Brodsky Lawrence 1995: I, 434; Martin, G. 2004b: 171.

¹⁷⁰ Preston 1993: 153.

¹⁷¹ Marezek 1968: I, 157.

como soporte a un argumento jurídico, el texto de Catania es abundante en detalles, nombres, precisiones y fechas.

Catania describe un mesurado y templado Marty y Torrens que, aunque no falto de condecoraciones o títulos nobiliarios, no pretende deslumbrar a nadie. Si en efecto había sido nombrado Caballero de la Real Orden de Carlos III, una de las dos más altas condecoraciones otorgadas por la corona española, también poseía la otra del mismo rango: la Gran Cruz de Isabel I la Católica. En una época y lugar en donde lo socialmente aceptado era lucir la mayor cantidad posible de galas, ambos reconocimientos constituían las únicas “preseas” usadas en público por Don Francisco, a pesar de que en su vitrina de trofeos abundaban las pruebas de apreciación a sus méritos, todas ellas totalmente merecidas y ganadas a pulso, de acuerdo con Catania. Dentro de esta imaginaria vitrina se encontraba el ya mencionado nombramiento como Teniente de Fregata de la Flota Real Española y cuya historia de consecución es narrada así:

Just five years before, in January 1831, Marty had engaged in a tenacious battle against the pirate *Antonio Mariño*, whom he killed, taking away his loot. As a result, the King of Spain, Fernando VII appointed him sub-lieutenant (*alférez*) of the *Real Armada*. In 1834, Tacón promoted him lieutenant for the excellent job he did in building the *Pescadería*, for which he spent of his own money three times the estimated sum.¹⁷² li

El relato de Catania nos aporta muchos elementos para la reconstrucción del personaje: primero nos da la fecha de la batalla en contra del “famoso” pirata de la leyenda asociada a Marty y Torrens; en segundo lugar nos da el nombre de tan infame personaje; por último, y muy importante, nos habla de que la promoción posterior se debe a la ejecución de una obra civil en beneficio de la ciudad y, por supuesto, del ayuntamiento. Desde nuestra perspectiva, este último hecho cambia sustancialmente la visión generalizada que se tiene del personaje y su momento histórico.

La construcción de la *Pescadería* fue la ejecución de una obra civil dentro de los usos y costumbres implementados por el Capitán General de la isla de Cuba. Al no contar con suficientes recursos monetarios, el jefe del ayuntamiento apelaba a la inversión civil (tanto financiera como de ejecución) para realizar obra pública a expensas del interesado. A cambio, el inversionista recibía el usufructo de la obra por

¹⁷² Catania 1994: I, 219-220. Probablemente, la promoción de Marty y Torrens no se dio en 1834 pues, en otra parte del texto, Catania afirma que la *Pescadería* fue concluida unos pocos meses antes de la llegada de Meucci, lo cual sucedió el 16 de diciembre de 1835.

un período determinado de tiempo antes de que la misma, y sus frutos, pasaran a ser propiedad del ayuntamiento. De esta forma, Miguel Tacón y Rosique, Capitán General de la “Siempre Fiel Isla de Cuba” de 1834 a 1838, impulsó una urbanización de la mayor importancia en dicho territorio, principalmente en La Habana, y solventó la falta de recursos económicos para su ambicioso proyecto de gobierno al mismo tiempo que beneficiaba a los miembros de su camarilla, entre los que se encontraba, obviamente, Marty y Torrens:

Rumor had it that these were all shady dealings of the so-called ‘*camarilla palaciega*’ (the palace mob), alluding to the favors granted by Tacón to all those who financed the public works he had decided to implement with their own capital. On the other hand, practically none of these works could have been realized with the meager public funds which, what is more, were managed by Count *Villanueva*, independently of Tacón. Therefore, Tacón had no choice but to offer some kind of return on the investments. Perhaps, what the people mainly resented was the fact that Tacón’s *camarilla* was formed only by pure-bred Spaniards (that is to say, people born in Spain), while the Creole aristocracy (namely people born in Cuba with Spanish relatives or ancestors), like the *Conde de Villanueva*, were left out. In addition to the members mentioned already, Don Francisco Marty and Don Manuel Pastor, Tacón’s *camarilla* also included the wealthy *José Estava*, *Marqués de las Delicias*, the rich traders *Ramón Viada* and *Joaquín Gómez*, the Chief of Police *Pedro Moya*, the lawyer *José Ildefonso Suárez*, Judge of the *Real Audiencia* and Provisional General Councilor of the General Captaincy, and *Ramón de la Sagra*, a shrewd journalist (but also an expert botanist and a lover of science) who helped Tacón immensely by praising his initiatives and prestige in the local press.¹⁷³ lii

A pesar de que la *Pescadería* no estaba destinada a ser un inmueble de su propiedad (al menos no permanentemente), Marty y Torrens no escatimó recursos en lograr, no sólo un edificio funcional y eficiente para sus propósitos, sino una obra arquitectónica bella y trascendente: “a true architectural jewel”, en palabras de Catania.¹⁷⁴ La misma era considerada por los cuadros estadísticos y relatos de viajeros de la época como uno de los edificios públicos dignos de atención en la parte intramuros de la ciudad de La Habana, a la par de construcciones como: el palacio del Capitán General, la casa de la Intendencia y Aduanas, y los Mercados de Cristina y Santo Cristo.¹⁷⁵ En 1845, el viajero Benjamin M. Norman la describió de la siguiente manera:

The Fish Market is an object of no little interest in Havana, not only for the rich variety of beautiful fishes that usually decorate its long marble table, but for the place itself, and its history. It was built during the administration of Tacon, by a Mr. Marti [...] The Fish Market is one hundred and fifty feet in length, with one marble table extending from end to end, the roof supported by a series of arches, resting upon plain pillars. It is open on one side to the street, and on the other to the harbor. It is consequently well ventilated and airy. It is the neatest and most

¹⁷³ Catania 1994: I, 213-214.

¹⁷⁴ Catania 1994: I, 244.

¹⁷⁵ *Cfr.* Cuba 1847: 58.

inviting establishment of the kind that I have ever seen in any country; and no person should visit Havana, without paying his respects to it.^{176 liii}

De acuerdo con Catania, la realización de dicho proyecto le valió al empresario la concesión del usufructo del edificio, y el negocio asociado a él, por 20 años.¹⁷⁷ Para Norman, el plazo es correcto pero el negocio era más amplio ya que Marty y Torrens “was permitted to monopolize the sale of fish in the city for twenty years. Having the prices at his own control”.^{178 liv} Aunque hay una aparente discrepancia entre estos dos autores en la apreciación del alcance de la influencia y del poder comercial del personaje bosquejado, lo cierto es que Catania, de una manera más sutil, también le concede un poder de control muy importante a Marty y Torrens:

Who owned several buildings, not to speak of the markets and factories, thanks to which he controlled a large part of the food trade in the city. After their arrival in Havana, the members of the Italian Opera company soon realized how powerful the trading empire of the enterprising Catalan really was.^{179 lv}

El plan empresarial de “Don Pancho”, como lo llamaban respetuosamente las personas cercanas, fue verdaderamente genial. Hacer obra pública asociada a los campos de ejercicio productivo en los que él se desenvolvía para lucrar con ella, en exclusividad, por un período importante de años. De esta manera, aunque la inversión inicial fuera muy fuerte, aseguraba inmuebles totalmente adecuados para su concepción de negocios y una competencia nula. Al terminar el plazo, tenía un control absoluto sobre el mercado, toda la logística e infraestructura bajo su mando (pues ésta la iba formando conforme avanzaba la empresa y, por lo tanto, le pertenecía) y la posibilidad de manipular los inmuebles a través de sus múltiples relaciones personales. Además, su avanzada visión le permitió vislumbrar diferentes expansiones, ya sea de la actividad, la infraestructura o la ubicación geográfica. Por si fuera poco, con este sistema obtenía reconocimiento de parte de la corona, que se traducían en títulos y menciones, deudas a su favor, concesiones, prebendas y relaciones con gente en las altas esferas del poder. Lo anterior no significa que su imagen para la sociedad cubana fuera la de un immaculado hombre de negocios sino que la hábil manipulación que hacía de los hechos siempre dejaba lugar a la duda y, por lo tanto, las personas (de su época o actuales) decantan su opinión acerca del

¹⁷⁶ Norman 1845: 36.

¹⁷⁷ Catania 1994: I, 244.

¹⁷⁸ Norman 1845: 36.

¹⁷⁹ Catania 1994: I, 211.

personaje de acuerdo a la información en su posesión, intereses involucrados, simpatía o antipatía, relevancia de la relación y pertenencia social. Ésta última constituye el factor fundamental por el que Marty y Torrens avoca sus esfuerzos a la promoción de la ópera, al menos en la versión de Marezek:

But, in spite of his wealth, his power and his influence, Marty was not liked. The proud Castilian *noblesse* of the island absolutely refused to tolerate the slave-dealer and fish-seller in their society. He therefore determined upon forcing them to swallow the fish and digest the negro. To do this, he built a splendid Opera House, engaged first-rate Opera *troupes*, and became his own Manager.¹⁸⁰ lvi

De acuerdo con esta narración, los españoles habitantes de La Habana se rehusaron a apoyar con su asistencia esta nueva empresa de Marty y Torrens, a pesar de su fama de melómanos. El empresario, en respuesta, ideó y ejecutó un plan maquiavélico de tal sutileza y refinamiento que, de ser cierto, nos habla de un hombre con profundo conocimiento de la naturaleza humana: conservó la compañía y las funciones, dándolas de la manera programada pero a puerta cerrada para su exclusivo goce y el de algunos allegados muy cercanos. Esto se prolongó por el tiempo suficiente para que las amistades hechas por los cantantes pertenecientes a la compañía se impacientaran ante la imposibilidad de verlos en escena. El rumor creció y las “damas de sociedad” presionaron de tal forma a sus maridos, padres y pretendientes que éstos tuvieron que ceder ante el femenino empeño de asistir pero, sobre todo, ante el más importante y ferviente deseo de estas damas: ser vistas en la ópera. Marty y Torrens, después de pretextar gran cantidad de impedimentos para cumplir el deseo de la aristocracia, accedió a abrir las puertas del teatro bajo la condición de compra, por una serie de años, de los palcos del Tacón y la recaudación de un fondo a favor de la empresa cada temporada: “thanks, therefore, to the subscription and the compulsory *subvention*, which sometimes amounted to \$30,000, Italian Opera flourished for a season in Havana.”¹⁸¹ lvii

Ahora bien, los argumentos anteriores carecen de precisión, lo que los hace susceptibles de cuestionamiento, si no por su veracidad, tal vez sí por su pertinencia y exactitud. Si bien es verdad que hacen una aportación informativa interesante, es necesario poner ésta en contexto. Primero que nada, efectivamente Marty y Torrens, por encargo del Capitán General de la isla: su amigo Miguel Tacón y Rosique, fue

¹⁸⁰ Marezek 1968: I, 153.

¹⁸¹ Marezek 1968: I, 153-154.

“comisionado” para llevar a cabo la construcción de un nuevo teatro, al que el empresario decidió llamar, lisonjeramente, *Gran Teatro de Tacón*. Esta obra se llevó a cabo durante el período de gobierno de Tacón (1834-1838), empezando la construcción en 1834 e inaugurándolo con la primera función de temporada el 15 de abril de 1838 con la pieza dramática *Don Juan de Austria*.¹⁸² Hasta este punto, los hechos coinciden con la narración de Maretzek, sin embargo, es importante resaltar que la representación operística en Cuba no comenzó con el nacimiento del *Teatro Tacón*, existen noticias de que dicha práctica tuvo lugar en la isla ya desde el siglo XVIII. Según Hernández, “La primera ópera representada en al Habana fue *Didone abbandonata* a partir de un libreto de Metastasio que fue objeto en el siglo XVIII de innumerables piezas musicales”. La fecha que el mencionado autor estipula para el estreno es el 12 de noviembre de 1776.¹⁸³ De acuerdo con González, hay evidencia indirecta que afirma que dicha representación se llevó a cabo el 12 de octubre de 1776 en el teatro *Coliseo*.¹⁸⁴ Rio Prado afirma que dichos fecha y evento coinciden con la inauguración del teatro, sin embargo, no hemos podido constatar tal afirmación en las referencias proporcionadas por este autor.¹⁸⁵ A pesar de la falta de consenso en los detalles de la información, lo cierto es que los testimonios apuntan a que la ópera tuvo lugar en La Habana mucho tiempo antes de la edificación del *Teatro Tacón*. Gonzáles afirma que, desde el año de 1810 y hasta 1832, actuó en La Habana “una compañía lírica,ailable, dramática, compuesta por artistas españoles en su gran mayoría, quienes cultivaron la ópera”.¹⁸⁶ Es gracias a esta compañía, en la que actuaban también aficionados cubanos amantes del *bel canto*, que las óperas escritas hasta el momento por Rossini gozaron de gran popularidad junto con un repertorio integrado por obras de: Pergolesi, Cimarosa, Paisiello, Piccinni, Spontini y Morlacchi.¹⁸⁷ El teatro *Principal* fue el escenario en el que se daba lugar a dichas representaciones:

Pues bien, en aquel *teatro principal* ó llámese de la *Alameda de Paula*, como quieren algunos, se presentaron, en la época á que, me refiero [1825], ejemplos palpables de lo que son capaces nuestros artistas, con tal que se vean, ya que no protegidos, estimulados. Todas las óperas de, *Rossini*, en voga entonces, se cantaban en castellano; y compositores hubo, como el señor don José Trespuentes, director de la mesa de música, que escribieron cavatinas y dúos, en nada inferiores á otras partituras, que tal vez por ser extranjeras aplaudimos hoy con entusiasmo. Ni hubieran faltado entre nosotros quienes se dedicasen á aclimatar las bellezas del teatro lírico

¹⁸² Ecured: “Teatro Tacón”.

¹⁸³ Hernández González 2009: 221.

¹⁸⁴ González 1986: 9.

¹⁸⁵ Rio Prado 1996: 17.

¹⁸⁶ González 1986: 15.

¹⁸⁷ Rio Prado 1996: 17.

italiano en nuestra escena, que es por donde, se debía empezar, y es por donde empezó don Ventura de la Vega respecto al teatro dramático, á pesar de que, en este podíamos reclamar desde el principio nuestra usurpada originalidad. Así lo hicieron algunos en la Habana con feliz éxito, como lo dieron á conocer entre otros el arreglo del *Barbero de Sevilla*, el de la *Urraca ladrona*, el de *Semíramis*, *Tancredo* y otros, entre los que, dejando por un momento la modestia, mereció aceptación el de *Ricardo y Zorayda*, que me fue encargado por la señora *Galino*, tanto en la parte de traducción, como en la de acomodamiento del *spartito*.¹⁸⁸

Es importante notar que el teatro aludido no es más que el mismo *Coliseo*, el cual, después de las reformas hechas en 1803, pasó a ser rebautizado con el nombre de *Teatro Principal*.¹⁸⁹ Esto tiene importancia para nuestro relato pues el administrador del dicho teatro, en su última etapa, fue Francisco Marty y Torrens.¹⁹⁰ Finalmente, en 1834, se presenta en La Habana la primera compañía italiana de ópera, integrada en su totalidad por cantantes de dicha nacionalidad.¹⁹¹ De acuerdo con Anduenza, esta compañía sustituyó a la conocida como *ópera española* “compuesta de *Muñoz*, de *Domínguez*, de la *Santa Marta* y de la *Galino*” y permitió disfrutar “en el teatro principal á la *Rossi*, á *Montresor*, á la *Albini*”.¹⁹² Según Serafin Ramírez, desde 1833 el Ayuntamiento de La Habana nombró una Comisión para llevar a cabo todos los arreglos necesarios para contratar a una “gran compañía lírica italiana” y el siete de noviembre del mismo año:

Llegó á estas playas el empresario D. Francisco Brichta acompañado de Adelaida Varessi Pedrotti tiple dramática de altísimo talento y renombre, Elisa Papanti, Juan Bautista Montresor el tenor de más fuego que ha cantado en la Habana, Alejandro Pedrotti, Luciano Fornassari con la voz de bajo más pura, fresca y hermosa que aquí se ha oído, José Corsetti buen barítono, Pedro Verducci, Adolfo del Pozzo y Miguel Rappetti, este último violinista de mérito y director de orquesta. Además venía contratada por el mismo Brichta una compañía dramática francesa completa, y en la cual figuraban algunos artistas de mérito.¹⁹³

Sin embargo, el debut de la compañía de ópera se pospuso indefinidamente por la cancelación de toda actividad teatral y todo espectáculo público por espacio de seis meses a raíz de la muerte del rey español Fernando VII de Borbón, acaecida el 29 de septiembre de 1833. Gracias a la intervención de la Reina Gobernadora, se dispuso la reapertura de teatros y así “el 16 de enero de 1834 se oyó en esta ciudad la primer compañía de *ópera italiana*, la cual hizo su estreno con la *Elisa e Claudio* del maestro Mercadante”.¹⁹⁴

¹⁸⁸ Anduenza 1841: 15.

¹⁸⁹ González 1986: 9.

¹⁹⁰ Vid. Hernández González 2009: 70-72.

¹⁹¹ González 1986: 48.

¹⁹² Anduenza 1841: 15.

¹⁹³ Ramírez 1891: 233-234.

¹⁹⁴ Ramírez 1891: 234.

La información anterior es relevante para completar el cuadro de la naciente promoción operística en tierras americanas ya que, de acuerdo con Preston, la primera compañía italiana de ópera que se presentó durante la década de 1830 en los Estados Unidos (después de la conocida estancia de la compañía de Manuel García en 1825-26), y también la primera en intentar una temporada de ópera propiamente dicha, fue la del tenor Giacomo Montresor. La misma fue contratada en Italia durante el verano de 1831 por Lorenzo da Ponte, cumpliendo un supuesto encargo de un grupo de residentes de la ciudad de Nueva York interesado en tal suceso. Esta compañía debutó en Nueva York el diez de noviembre de 1832 y al final de la primera temporada se encontró endeudada, principalmente por los enormes gastos de trasportación de toda la *troupe* desde Italia. Finalmente, después de varios sinsabores empresariales, el grupo se desmembró tras su última presentación el 11 de mayo de 1833. El empresario Rivafinoli contrató, para su propia compañía, a muchos de los integrantes de la que se disolvía pero *deliberadamente* no contrató a la mayoría de los cantantes principales y, ciertamente, tampoco a Montresor.

Sometime after the beginning of the new year, Montresor and his unemployed compatriots (including Luciano Fornasari, a bass; the leader's son, Giovanni Battista Montresor, a tenor; the soprano Adelaide Pedrotti; Giuseppe Corsetti, a bass; and the orchestra director and violinist Michele Rapetti) left New York and went south. They next are mentioned in the American musical-theatrical press in the *Spirit* on 29 August 1835 as members of the Havana Opera Company.¹⁹⁵ lviii

A la luz de lo anteriormente asentado, es evidente que, desde mucho antes de lo reportado por el *Spirit*, la compañía de Montresor fue seducida y atraída hacia La Habana (cosa que no debe haber sido muy difícil, dada la desesperada situación económica en la que se encontraba) y contratada para formar la, ya mencionada, primera compañía italiana de ópera en la isla en 1834.¹⁹⁶

Los argumentos anteriores deberían ser suficientes para poder afirmar dos cosas: que el público cubano había desarrollado un gusto por la ópera italiana mucho antes de la construcción del *Teatro Tacón*; y que Marty y Torrens estuvo involucrado en la administración de una compañía italiana de ópera previamente a 1838, el año de apertura del nuevo teatro. Ahora bien, ¿con qué anterioridad se dio el contacto entre la

¹⁹⁵ Preston 1993: 107-109.

¹⁹⁶ Preston 1993: 113. Aunque Preston concuerda con los datos establecidos acerca de la intervención de Brichta para la contratación de Montresor en 1833, fija el debut de la compañía en el otoño de 1834, lo que contradice al cronista cubano decimonónico Serafín Ramírez quien, desde nuestra perspectiva, está en una mejor posición para describir los hechos.

ópera italiana y Marty y Torrens?, ¿desde cuándo el zar del pescado coqueteó con un negocio tan disímulo al suyo como la administración teatral? Primeramente, hemos de considerar que el empresario catalán no sólo estaba a cargo del teatro *Principal* sino que también tenía bajo su regencia el teatro llamado *Gran Diorama*.¹⁹⁷ Además, hay que tomar en cuenta que, de acuerdo con Méndez, esta primera compañía de ópera *auténticamente* italiana se presentó en La Habana desde 1834 y hasta julio de 1836 alternando entre ambos teatros.¹⁹⁸

Por otra parte, aunque Tacón había solicitado tan pronto como el 30 de junio de 1834, a tan sólo un mes de su nombramiento, el permiso para la construcción del nuevo teatro: el ministerio español no tenía prisa para otorgarlo, bajo el pretexto de la ya existencia de los dos inmuebles antes mencionados.¹⁹⁹ Mas la espera no hizo mella en el entusiasmo y los planes de Marty y Torrens, quien en el ínterin se dio a la tarea de contratar al personal de un teatro todavía hipotético:

However, while the approval for the construction of the theater was following the regular bureaucratic course Don Francisco was already busy engaging singers, dancers, choir singers, solo and orchestra musicians, as well as technical experts, workers, tailors and even crowd artists, attendants and secretaries, with the aim to create a sort of civic company for this new theater, given that, according to *Tacón's* intentions, it would have to compete with the best Italian and European theaters of the time.²⁰⁰ lix

Para tal fin, el empresario catalán viajó a Italia en 1835, no con el único objetivo de armar una compañía sólida desde el punto de vista artístico, sino para hacerse del personal técnico que, aparte de operar el teatro, pudiera aportar sus capacidades y creatividad en la construcción y diseño del que estaba destinado a ser el mejor teatro del mundo, por lo menos desde el punto de vista de sus forjadores. La idea era simple, formar una compañía que debutara en el teatro *Principal* (el más importante hasta el momento en La Habana) y que permaneciera ahí por un par de años para después ser usada para darle prestigio al futuro *Teatro de Tacón*, tan pronto como estuviera terminado. De acuerdo con Catania, Don Francisco logró convencer a ochenta y un personas, para llenar todo tipo de puestos en su compañía, que estuvieron dispuestas a seguirlo hasta La Habana, vinculadas por un contrato de cinco años de duración.²⁰¹

¹⁹⁷ Catania 1994: I, 224.

¹⁹⁸ Méndez, “Ópera en Cuba: Sueño y Realidad” (2009)

¹⁹⁹ Catania 1994: I, 224-225.

²⁰⁰ Catania 1994: I, 90.

²⁰¹ Catania 1994: I, 90. Schiavo afirma que, en 1835, Francesco Brichta reclutó en Italia dos compañías destinadas a la Habana en relación con un contrato de tres años que tenía con el teatro de dicha ciudad.

Dicha compañía desembarcó en la capital cubana el 16 de diciembre de 1835.²⁰² Los integrantes principales de la agrupación son descritos en el siguiente reporte periodístico:

— Compagnia dell'Avana. Opera. Donne, signore *Giuseppina Garcia Ruiz, Clorinda Pantanelli-Corradi, Assunta Parolini, Adelaide Sartori, Carolina Lusignani, Sisara Antonini*. Uomini: signori, *Giulio Mazza, Angelo Cavalli, Federico Badiali, Paolo Ceserini, Antonio Marcari, Battista Berti, Stefano Busatti, Eugenio Casati, Rocco Santini, Attilio Valtellina, Pietro Caudi* [sic, podría ser Candi], *Giuseppe Amadio, Carlo Magnelli, Giovanni Zanotti, Bernardo Zaniboni*. Coristi, coriste, suggeritore e copista; istruttore dei cori signor *Raffaele Pantanelli*. Ballo. Signori, *Domenico Serpos* compositore. *Giuseppe Morra* primo ballerino, *Elisa Rossi* prima ballerina, *Ercole Morra* primo ballerino di mezzo carattere e grottesco, *Sabina Sala Pedrotti* ballerina per le parti, *Andrea Bizzarri* ballerino per le parti. *Marietta Rossi, Carolina Bizzarri, Catterina Paoli, Cristina Gabrielli, Serafina Morra, Elisabetta Argelli* primi ballerini per le parti, *Giovanni Rossi* per le parti d'amorino. Professori d'orchestra, Pittori, Macchinisti, Sarti e Sarte, Ufficiale di cucina. S'imbarcheranno a Livorno quanto prima.²⁰³ lx

Ahora bien, ¿porqué Marty y Torrens viajó a Italia para formar una compañía para el teatro *Principal* teniendo una ya en funciones en el mismo? La respuesta puede depender de muchas consideraciones pero, desde el punto de vista meramente artístico, sabemos que la compañía ensamblada por Brichta sólo trabajó para dicho contratante hasta la temporada de invierno del año de su debut cuando, a raíz de disputas salariales, la relación laboral fue rota. Para abril de 1835, todos los integrantes de la compañía habían abandonado la isla, a excepción del violinista Michele Rapetti, quien finalmente también emigró en septiembre de ese año.²⁰⁴ No es de extrañar que lo haya hecho pues la actividad operística y musical en La Habana (al menos aquella vinculada a los teatros) se vino abajo, si no en su producción sí en su calidad.²⁰⁵ Esta burbuja de incertidumbre tuvo lugar de abril de 1835 hasta el 12 de enero de 1836, fecha en que debutó la nueva compañía traída desde Italia por el empresario catalán. De acuerdo con Serafín Ramírez “se estrenó la nueva *troupe* con *Romeo y Giulietta* de Bellini cantada por Teresa Rossi, Clorinda Pantanelli y Giuseppe Pennetti”.²⁰⁶ La versión de este último autor acerca del destino de la compañía llegada desde Italia no corresponde al que supuestamente estaría obligada una agrupación de tal tipo por un contrato de cinco años, el cual menciona Catania.

Dicha información contradice punto por punto casi todo lo dicho por Catania al respecto. *Cfr.* Schiavo 1947: I, 63.

²⁰² Catania 1994: I, 92.

²⁰³ IPA 1835, I (18): 72.

²⁰⁴ Preston 1993: 113.

²⁰⁵ Ramírez 1891: 236.

²⁰⁶ Ramírez 1891: 236. Es obvio que, errores ortográficos o de idioma aparte, Serafín Ramírez se refiere a la ópera de Bellini intitulada *Capuletti e Montechi*.

Dicha suerte parece más bien una aventura azarosa en la que Marty y Torrens juega las piezas que más le convienen a su estrategia hasta convertirse en el gran empresario teatral que llegó a ser.²⁰⁷

A pesar de que a la vista de todo lo anterior existen muchas cosas que enmendar por las contradicciones de la historia ya contada, tales como: la categórica afirmación de Méndez referente a que una única compañía de ópera había actuado ininterrumpidamente en La Habana desde su debut en 1834 y hasta julio de 1836, misma que carece de sustento y merece ser matizada, lo cierto es que los diversos textos nos dan una visión diferente del personaje bosquejado por Marezek. No es el objetivo de este trabajo el ahondar más en las actividades de Marty y Torrens y el destino de sus primeros proyectos dentro del mundo lírico. Sólo baste decir que el empresario catalán pasó de ser importador a exportador de talento y, según Martin, desde 1837 incursionó también en el mundo del espectáculo lírico en los Estados Unidos, influyéndolo de gran manera.²⁰⁸ Esto tendrá importancia más adelante para el tema central que nos ocupa.

Con todo lo establecido anteriormente, es difícil pensar que la biografía de Marty y Torrens y la definición de su personalidad y motivaciones estén esclarecidas definitivamente. Sin embargo, a través de dicha información, podemos tener una idea bastante clara de las características sustanciales necesarias para el contexto del presente relato tales como que: era inmensamente rico; muy poderoso; no venía de una alta cuna; era muy hábil, intrépido y audaz para los negocios; y poseía muchas conexiones personales. Estas particularidades parecen ser confirmadas a lo largo de la historia por diversas fuentes en donde podemos atestiguar la percepción generalizada que de él se tenía y percatarnos de la manera en que su personalidad y acciones afectaron o propiciaron los acontecimientos relacionados con esta investigación. La intervención de Marty y Torrens en la producción de la ópera italiana en América no sólo es toral para la actividad, promoción e instauración del género en el norte del continente sino que afecta las condiciones empresariales operísticas en toda Europa,

²⁰⁷ Vid. Ramírez 1891: 236-245.

²⁰⁸ Martin, G. 2004b: 171-196. De acuerdo con Martin, la compañía de la Habana fue enviada por Marty y Torrens a hacer visitas cortas a Nueva Orleans durante los veranos de 1837 y 1842 para, posteriormente, hacer una gira en siete ciudades sureñas y de la costa este en 1843. Al parecer, quien estaba al frente de la compañía proveniente de la Habana era Francesco Brichta cuya relación con Marty y Torrens está por ser estudiada.

como nos lo hace saber Strakosch:

L'histoire de l'Opéra Italien en Amérique est intéressante, même an point de vue européen, puisque c'est de ce pays que nous sont venus les hauts prix payés aux artistes. Ce sont les Américains qui ont entamé la série des cachets fabuleux, lesquels dans le nouveau monde comme dans l'ancien ont produit les mêmes effets: la ruine des directeurs en même temps que celle de l'Opéra Italien. C'est an millionnaire havanais, M. Marty qui inaugura à la Havane, au théâtre Tacon qu'il avait fait construire, les représentations italiennes. Ce Marty, excessivement riche, devait sa fortune à an privilège qui lui avait été concédé: il avait seul le droit de vendre du poisson dans l'île de Cuba.²⁰⁹ lxi

iii. Los Teatros

El inmueble que se constituye como teatro es el punto focal de toda actividad artística en el siglo XIX. Si bien es cierto que existe el espacio del salón, éste, por definición, está en el ámbito de lo privado y, por lo tanto, alejado de la vista general. Por otra parte, las innovaciones técnicas en el escenario, la presencia de grandes conjuntos instrumentales y vocales, las manifestaciones abiertas de opinión, las funciones de beneficio, la convivencia con otras manifestaciones artísticas (y su aceptación o rechazo por parte del público) y la competencia misma, sólo se dan dentro del recinto teatral. En La Habana decimonónica, el teatro es también un espacio para la vida pública ajena al arte o al entretenimiento comercial. El teatro es un espacio social: en él se dan bailes, reconocimientos, cenas, etc. Desde el punto de vista interno, el teatro es un espacio para la experimentación: ya sea técnica (desde la construcción del inmueble y sus características hasta la infraestructura escénica propiamente dicha), artística (la recepción de nuevas obras, la colaboración interdisciplinar, la interacción con las nuevas tecnologías escénicas) o empresarial (la selección de espectáculos, la promoción, la combinación de géneros, etc.).

En la centuria que nos compete, el inmueble teatral y su actividad son un símbolo y un rasero de estatus para las sociedades occidentales, tanto de manera individual como de forma colectiva, ésta última abarcando los conceptos de reino, nación, territorio, ciudad, etc. Tanto el edificio como los sucesos asociados a él reflejan el poder económico, el refinamiento artístico, la grandilocuencia y los avances técnicos al alcance de la sociedad que construye uno y programa y asiste a los otros. Para el individuo, la asistencia al teatro significa la posibilidad de ver y ser visto, de relacionarse, de comparar, de enterarse, de participar, de mostrar y apreciar.

²⁰⁹ Strakosch 1887: 79-80.

La división de las localidades y los precios asignados, tanto a ellas como a cada evento, marcan claramente el lugar que se le asigna en la sociedad a cada quien (o el que procura alguien ocupar, pretender o usurpar) en un sistema tan preciso que inclusive quien se queda afuera tiene un lugar social asignado.²¹⁰ En La Habana particularmente, el teatro se constituye en el único espacio de libertad para un sector importante de la población: las mujeres jóvenes de raza blanca.

Frente a la libertad de movimiento que las mulatas y negras libres parecieron ostentar en los espacios lúdicos y de esparcimiento urbano como mercados, plazas públicas o paseos, la mujer blanca, criolla y burguesa, especialmente aquella en edad de contraer matrimonio, estaba condenada a la eterna custodia de la *volanta* como medio único de visibilidad entre los miembros de la élite de su ciudad, dispositivo que salvaguardaba su integridad durante el paseo vespertino y a las puertas del café, la iglesia o el teatro. De este modo, la tradicional dialéctica burguesa, que oponía un espacio doméstico sacralizado a la total exposición en determinados ámbitos públicos, adoptó en La Habana una expresión superlativa, en la cual la ceremonia gregaria del teatro jugaría un papel fundamental. Numerosas crónicas, recortes de prensa y novelas costumbristas atestiguan el rico patrimonio intangible que se fue configurando en torno a los dos grandes coliseos de la época: el Teatro Principal y el Teatro Tacón. En su interior no sólo se representaban funciones dramáticas, sino que se celebraban fiestas, bailes y banquetes, donde concurrían las familias más distinguidas en sus lujosos quitrines. Los caleseros, mientras esperaban a sus amos, cantaban, bailaban y golpeaban las losas de la calle con los puños de sus látigos, batiendo las palmas o haciendo sonar las espuelas sobre el duro pavimento. La burguesía hegemónica, especialmente el sector femenino, encontró en el teatro un recinto privilegiado donde podía expresar y proyectar sus valores autorreferenciales, convirtiéndose éste en una suerte de domicilio colectivo óptimo para el desarrollo de la nueva liturgia social que había nacido en La Habana a principios del siglo xix.²¹¹

El estricto régimen ejercido por las familias de la élite dominante sobre sus hijas casaderas derivaba no sólo de su interés en asegurar alianzas que les redituaran poder y beneficios económicos o sociales, sino del riesgo que significaba la exposición descuidada de sus retoños debido a la escasa población que dichas mujeres constituían:

Throughout the century, there were 114 adult white men (1827), or 127 (1846), or 150 (1862) for every 100 adult white women. In the free coloured population, however, women outnumbered men. These two sectors, namely the white and the free coloured, generally furnished the partners to interracial unions. A considerable percentage of white males, unless they decided to remain celibate, had to resort to the coloured community for their women.²¹² lxxi

Con base en las consideraciones anteriores, nos parece importante definir dichos espacios en La Habana de 1846, justo antes de la llegada de Bottesini a tierras cubanas, ya que, si el teatro era el gran escaparate en el que la sociedad se mostraba y evaluaba, el juicio sobre los artistas que en él se presentaban estaba cargado con los

²¹⁰ Vid. Amigo Requejo 2014.

²¹¹ Amigo Requejo 2014: 14-15.

²¹² Martínez-Alier 1974: 57.

conceptos que definían a la sociedad que construía en todo los sentidos dichos espacios. No en vano la definición del manual oficial de urbanidad para la isla de Cuba rezaba: “[En el teatro] Debemos estar con la mayor circunspección y decoro; no olvidando que nos encontramos ante una reunión respetable y escogida que observa el menor de nuestros movimientos.”²¹³

El primer establecimiento teatral de La Habana fue la *Casa de Comedias*, ubicada en la esquina que forman el callejón de Jústiz y Baratillo. Este no fue el único recinto que albergó a dicho coliseo, mismo que tuvo un destino casi ambulante, reubicándose sucesivamente en: la *Alameda de Paula*, la calle de Jesús María y finalmente en el Campo Marte. Por su carácter provisional y las condiciones de los inmuebles que lo alojaron, no se puede considerar realmente como un teatro establecido.²¹⁴ La primera construcción proyectada ex profeso para hospedar la actividad escénica es el teatro *Coliseo*, mismo que a través de su historia llegó a recibir muchos otros nombres, tanto coloquiales como oficiales, entre ellos: *Teatro de Recogidas*, *Teatro de la Alameda de Paula*, *Teatro Principal* y *Teatro de la Ópera*.²¹⁵ Después de éste, se construyó otro teatro en la calle de Cienfuegos, en el barrio de Jesús María, mismo que, dada la escasa información registrada, tuvo poca importancia. En el año de 1830, se edificó el teatro *Diorama* en el barrio extramuros.²¹⁶

En apariencia, son el incremento poblacional y la creciente afición por los espectáculos y diversiones teatrales, aunados a la demanda por una mayor accesibilidad para la población en general, las razones que justificaron la construcción del nuevo *Teatro Tacón*:

Para una población [*sic*] ya de más de ciento treinta mil almas, tan activa y laboriosa, tan apasionada de diversiones públicas como todos los pueblos españoles, ya no era suficiente el antiguo teatro sesenta años antes levantado por el marqués de la Torre, para un vecindario de sesenta mil. Cerrándose por la noche las puertas del recinto, los numerosos habitantes de los arrabales tenían que privarse de una distracción de las mas propias de los pueblos cultos; y por otra parte habíase hecho ya la mas usual en aquel antiguo coliseo muy semejante en forma y

²¹³ Torre 1860: 33.

²¹⁴ Torre 1857: 119.

²¹⁵ *Cfr.* Hernández González 2009: 13-32. Estos nombres no están incluidos en el texto de Hernández como tales pero se deducen. Lo que si incluye es la historia de su construcción como primer teatro de La Habana. Los nombres aparecen en Andueza 1841: 15.

²¹⁶ Torre 1857: 119.

dimensiones al llamado del Príncipe en Madrid, la representación de óperas italianas, demasiado cara para la generalidad de las fortunas.²¹⁷

Finalmente, dentro del marco temporal que concierne a nuestra historia, se erigió el llamado *Circo habanero* mismo que posteriormente cambió su nombre al de *Teatro de Villanueva*, en el año de 1846.²¹⁸ De todos los mencionados anteriormente, nos ocuparemos sólo de tres teatros por ser éstos los administrados por Francisco de Marty y Torrens y por ello los que, de una manera directa o indirecta, tuvieron relación con el tema de esta tesis, ellos son: el *Principal*, el *Diorama* y el *Tacón*.

1. El Teatro Principal

De acuerdo con Weiss, este edificio se comenzó a construir, por iniciativa del gobernador Luis de las Casas, hacia 1773 y fue hecho con un doble fin: proporcionar un espacio adecuado para las representaciones teatrales, que hasta la fecha habían estado en inmuebles no aptos para este fin; y para dotar de la renta necesaria para la manutención de la *Casa de Recogidas*, por lo que la propiedad del recinto le fue cedida a dicha institución de beneficencia.²¹⁹ La edificación se hizo de manera humilde con las aportaciones del vecindario:

En su mismo domicilio convocó el Marqués á junta extraordinaria con el ayuntamiento á todos los pudientes y á los representantes del gremio de mercaderes. Con su facilidad en el decir y su robusta lógica no le fué difícil decidirlos á contribuir á la fábrica de un teatro arriendo se destinase al sosten de aquella casa. En esa contribución él fué el primero que les dió el ejemplo; y vecino hubo, D. Juan Manuel Aguirre, que anticipó cuatro mil trescientos doce pesos para la obra. Su valor, cuando se abrió al público el 18 de mayo de 1776, ya se elevaba á treinta y cinco mil ochocientos y tres pesos, ascendiendo á diez y seis mil el de su primer arriendo en un quinquenio.²²⁰

Lo que se levantó entonces fue, de acuerdo con Weiss, un humilde pero funcional edificio que cumplía con lo necesario para satisfacer las necesidades que justificaron su construcción, y que costó unas 35.000 pesetas fuertes.²²¹ Todo ello se llevó en un tiempo muy breve a partir de la convocatoria del marqués de la Torre, lo que Pezuela describe de la siguiente manera:

²¹⁷ Pezuela 1878: IV, p. 270.

²¹⁸ Torre 1857: 119.

²¹⁹ Weiss 2002: 274. La afirmación de Weiss respecto a que la iniciativa perteneció a Luis de las Casas es difícil de sostener pues las fechas de mandato (1790-1796) no coinciden con las de construcción del *Coliseo*. José María de la Torre (1857: 119) afirma que Felipe Fonsdeviela, Marqués de la Torre, fue el gobernante que tuvo a bien disponer la construcción del teatro. El mandato de Fonsdeviela fue de 1771 a 1776, coincidiendo perfectamente con la edificación del inmueble. Dicha aseveración es compartida por Pezuela (1863: I, 198 y 201).

²²⁰ Pezuela 1878: III, 101-102.

²²¹ Weiss 2002: 274.

Esta proposición hábilmente dirigida á hombres de mucho amor propio y de caudal, obtuvo tan buen éxito, que cuatro meses después de esplicada, es decir, á fines de setiembre, ya estaba levantado y funcionando un modesto pero capaz teatro de mampostería y tabla en un punto descubierto, llamado el Molinillo, donde termina hoy la calle de los Oficios, fronterizo á la playa, donde se formaba entonces á toda prisa la primitiva [*sic*] alameda de Paula, dispuesta y trazada toda por el mismo marqués de la Torre.²²²

La ubicación descrita, en la *Alameda de Paula*, corresponde al espacio urbano que se llegó a conocer como *Salón O'Donnell*, en homenaje al capitán general Leopoldo O'Donnell, quien en 1845 encargó su remodelación al ingeniero Mariano Carrillo de Albornoz. Dicho espacio fue el primer salón urbano de la ciudad.²²³

En 1775 se estrenó dicha fábrica con el nombre de teatro *Coliseo* y, de acuerdo con de la Torre, fue “en su época el más hermoso y bello teatro de la monarquía”.²²⁴ Probablemente, dicho autor hace referencia a la segunda etapa de este teatro pues es poco probable que la sencilla edificación de 1773-75 fuera merecedora de tal título. Hernández nos proporciona la siguiente descripción del inmueble:

En la entrada, en la puerta principal, se encontraba un hueco que era ocupado por tres palcos. Contaba con un banco corrido para colocar en él la ropa de guardar y con un vestuario de cómicos con dos puertas. Su exterior era de cuatro muros divididos en dos órdenes. En el primero se encontraban seis huecos de puertas y once de ventanas, todos ellos con sus marcos y hojas. Las ventanas albergaban sus rejas de cinco luces de madera de acina. En el segundo piso, se hallaban divididas por una faja que corría a su alrededor, rematada en una cornisa que cubría todo el edificio. Comprendía quince huecos de ventana con marcos y antepechos con balaustre y hojas de pino. En su interior albergaba once escaleras interiores, seis de mampostería, tres con sus puertas, dos para entrar y salir y otra para el apuntador con su portañuela en el piso de dicho teatro. Los aposentos del capitán general se encontraban a la derecha e izquierda de la entrada a la cazuela, que se componía de dos tramos, con columnas en todos ellos. El total de aposentos era de 53, siendo doble el del gobernador. En la cazuela se encontraba un graderío de tres escalones con sus pisos y cuatro entradas. El forro que dividía la cazuela del corredor era de tabla de ciprés y en él había cuatro ventanas para desahogo de las gentes con sus respectivos corredores. En la puerta número cuatro se localizaban dos cuartos para café. Finalmente, el patio albergaba 24 bancos completos, seis de lunetas y tres más pequeños.²²⁵

Llama la atención que, a pesar de su modestia, el inmueble proporciona comodidades que, en apariencia, no eran la norma en Europa (por lo menos en la mayoría de los teatros). Hernández menciona que “al respecto le llamó la atención al francés Thiery tal abundancia de asientos, que le proporcionaba “la ventaja de que puede uno sentarse en la luneta”.²²⁶ En 1787, la ruina física del inmueble, muy probablemente a causa del deterioro climático sobre los débiles materiales utilizados, llevó a la

²²² Pezuela 1863: III, 177.

²²³ Philippou 2014: 117.

²²⁴ Torre 1857: 119.

²²⁵ A. H. N., Consejos, leg. 20.792. Inventario de puertas y ventanas del Coliseo (*apud* Hernández González 2009: 72-73, n. 70).

²²⁶ Hernández González 2009: 73.

consideración de su demolición y la construcción en su lugar de una nueva cárcel. La propuesta sugería hacer, en el terreno ocupado en ese momento por la cárcel, bodegas y locales que generarían la renta para la *Casa de Recogidas* y el restante de dicho ingreso se tomaría como fondo para la construcción del nuevo coliseo. Dicho proyecto nunca se llevó a cabo, aparentemente por falta de fondos.

En 1792 se volvió a plantear la reedificación del teatro con un proyecto viable y menos costoso que fue aprobado por la corona, sin embargo, éste no llegó a buen puerto pues el gobierno local consideró tener obras públicas de mayor urgencia que atender. Se propuso obtener el préstamo de 26,400 pesos de los comerciantes, pagándoles un interés del 5 al 6 por ciento. No obstante, hubo oposición por considerarse que esta fórmula quebrantaba las leyes. El gobernador se mostró favorable hacia la promulgación de un real decreto que otorgara “la cesión a censo redimible” que proporcionara el capital suficiente para la reedificación del inmueble. A pesar del interés y la necesidad del nuevo recinto, sólo se hicieron reformas cosméticas, de carácter tan insignificante que llevaron prácticamente al cese de las representaciones teatrales en el lugar por el resto de la centuria. Se presentaron varias iniciativas y proyectos para la reposición del teatro pero, por razones diversas, todas fracasaron en su intento. El período sin espectáculos teatrales llegó a sumar los doce años.²²⁷

El 26 de marzo de 1801, al fin una nueva propuesta arquitectónica resultó viable y logró cursar todo el *vía crucis* burocrático y presupuestal para poder dotar a La Habana de una nueva versión del *Coliseo*. Una de las claves del éxito de éste proyecto fue la construcción de uno provisional en medio de la *Alameda de Paula* por parte de una empresa privada, mismo que permaneció durante el tiempo que tomó la obra de “renovación”.²²⁸ Esto contribuyó a “calentar” nuevamente la plaza y a posicionar en la mente del público la reactivación del espectáculo teatral asociado al viejo emplazamiento.

²²⁷ Vid. Hernández González 2009: 57-72.

²²⁸ Es difícil pensar en una renovación del viejo edificio pues, en realidad, el proyecto aceptado derrumbó por completo el viejo teatro y levantó uno nuevo todo de mampostería, bajo un diseño inspirado en el *Teatro Principal* de Madrid. Sólo el concepto de *Coliseo* quedó en el imaginario colectivo asociado al viejo establecimiento pues, inclusive, el nombre cambió, seguramente en asociación al proyecto inspirador. Cfr. Weiss 2002: 275.

A principios del actual siglo fué cuando el gobernador marques de Someruelos, muy inclinado á promover las diversiones públicas, halló arbitrios para derribar la obra primitiva; y en los mismos solares edificar otra, toda de mampostería, y bajo un plano muy parecido por su ostensión y distribución al del teatro del Príncipe de Madrid —La Habana había crecido ya lo bastante para que las representaciones fuesen mas frecuentes, mas concurridas y mejor retribuidas que en la primera época del antiguo teatro. Había dos ó tres representaciones semanales, á veces con intermedio de canto y baile, que dejaban algunas noches mas de 1,000 ps. fs. de producto liquido para los empresarios, para las Recogidas ó para varias urgencias públicas ó piadosas.²²⁹

A partir de 1803, se inicia la segunda etapa del *Coliseo* misma que se caracterizó por varios cambios, aparte de los implicados en su reedificación: el nombre se cambió al de *Teatro Principal* y se cedió en arrendamiento a un empresario independiente, quien aportaba la cantidad de 250 pesos mensuales. Posteriormente, una junta de nobles constituida en sociedad obtuvo el usufructo del inmueble por un plazo de siete años sin el pago de pensión alguna, gracias a la importante inversión hecha por la misma en los trabajos de reparación y conservación. Finalmente, como ya se ha mencionado, fue el empresario catalán Francisco Marty y Torrens quien sucedió a la colectividad de nobles en sus derechos y acciones en condiciones muy ventajosas, heredando, aparentemente, un gravamen de tan sólo 20 pesos mensuales. No tenemos la certeza del número de espectadores que podía aceptar este teatro, la única referencia que hemos encontrado a este aspecto es la que Hernández cita al paso cuando afirma que: “sus beneficios eran muy diversos. La noche que tuvo más producto fue de 700 pesos de entrada y 400 de aforo”.²³⁰ No sabemos si ésta era su capacidad máxima, de ser así, nos parece muy reducida para un teatro que ostentaba dicho nombre y que sostuvo la actividad teatral de toda la ciudad por un tiempo considerable, sin embargo, por las afirmaciones hechas por Pezuela, se entiende que el número de personas que podía albergar era pequeño e insuficiente para la población de La Habana interesada en asistir al teatro.²³¹ Una vívida descripción del recinto y su actividad es reportada por Otto:

Das Haus ist ungefähr von der Grösse des Schauspielhauses in Berlin, elegant und schön eingerichtet, hat 4 Ränge, von denen der unterste die Stelle der bei uns üblichen Parquetlogen einnimmt, alle sind aber hell und schön beleuchtet. Die Brüstung des ersten und zweiten Ranges besteht aus einem feinen weitläufigen Gitterwerk, so dass man die im Ballstatt in die Oper gehenden Damen vom Kopf bis zum Fusse bewundern kann, die denn auch ihre kleinen niedlichen, mit seidenen Strümpfen und Schuhen bedeckten Füsschen vorteilhaft zu präsentiren wissen. Die Damen sitzen nur in den Logen der Ränge und zwar auf Rohrstühlen. Nie hatte ich einen so eleganten Kranz von Damen gesehen; die freilich ' auch nicht alle anziehend sind. In die

²²⁹ Pezuela 1863: III, 177.

²³⁰ Hernández González 2009: 72.

²³¹ Pezuela 1863: III, 177.

Lunetas geht keine Dame, dort erscheinen nur die feinen Herren in Tuchröcken und sogar weissen Handschuhen, die sonst, wie schon erwähnt, nicht Mode sind. Das ganze Haus wird durch Wachskerzen erleuchtet, die zu dreien auswendig an den Brüstungen der Ränge angebracht sind.²³² lxiii

Hasta 1846, la actividad operística, tanto de la compañía española como de la italiana, tuvo lugar casi exclusivamente en el *Teatro Principal*, destinando cualquiera de los otros teatros, que acompañaron la existencia del mismo en La Habana, a la actividad dramática.²³³ En la época en que el *Teatro Tacón* ya estaba en funciones, la clara división de actividades entre ambos teatros, los dos administrados por Marty y Torrens, llevó inclusive a la asignación de nombres alternos para los inmuebles: “Al teatro principal empieza ya á dársele el nombre de *Teatro de la Opera*, por hallarse casi exclusivamente destinado á esta, así como se llama *de Verso* al de *Tacon*.”²³⁴ Fue en el año antes mencionado que se llevó a cabo una gran renovación del inmueble en anticipación a la llegada de la gran compañía de ópera que se contrataría en Italia con el objeto de reinaugarlo:

El teatro principal subsistió sin otras innovaciones que las que iban produciendo el tiempo y el buen gusto, hasta que á principios de 1846. el capitán general don Leopoldo O'Donnell [*sic*] resolvió ampliarlo y hermosarlo con elegancia y solidez, consagrandolo á este objeto mas de 30,000 ps. fs. del fondo de emancipados. Se encargó de dirigir esta obra el laborioso é inteligente general de ingenieros don Mariano Carrillo de Albornoz que logró concluirlo por setiembre, renovando con piedra sillería toda la fachada y costado de la parte que mira al mar.²³⁵

La renovación no sólo incluyó la fachada sino que fue total, llegando a considerarse como un nuevo teatro en espera de su inauguración:

El escenario, los palcos, los pisos, las lunetas, los salones, los techos &, &, toda se ha reformado ó hecho de nuevo: la delicadeza de las pinturas, el gusto estremado que se observa en toda esta gran obra revela la mano protectora que ha entendido en ella. La Habana puede ahora enorgullecerse de tener dos teatros que compiten en grandeza, elegancia, y buen gusto con los principales y mas lindos de Europa.²³⁶

A lo anterior hay que agregar la instalación del alumbrado a gas, algo que sólo algunos exclusivos teatros en Europa podían presumir. Para rematar el lujo y avance

²³² Otto 1843: 39-40.

²³³ Catania 1994: 224.

²³⁴ Anduena 1841: 15.

²³⁵ Pezuela 1863: III, 177. “[El] Director Subinspector de Ingenieros Mariano Carrillo de Albornoz [fue un] destacado militar mexicano leal a la Corona española al momento de la emancipación mexicana cuando ostentaba el cargo de Comandante de Ingenieros en Yucatán. Su mayor aportación se enmarca en el lustro que va de 1840 a 1845, en el que, como prueba de la actividad del cuerpo en las obras públicas de La Habana, Carrillo planificó para mediados del XIX un plan de paseos y calzadas vertebrado por el Prado y la línea de terrenos libres de las murallas.” Carlos Venegas Fornias, *La urbanización de las murallas: dependencia y modernidad*, La Habana: Letras Cubanas, 1990, pág. 37 (*apud* López Hernández 2014: n. 13).

²³⁶ DHA 1846 (255): 1-2, “Opera Italiana”.

ostentado, el Conde de Peñalver ofreció costear una lámpara traída ex profeso de Filadelfia (probablemente para competir con la del *Teatro Tacón*) y cuatro candeleros para adornar el proscenio.²³⁷ Un hermoso y recién reacondicionado teatro, con una historia operística que contaba con algunas importantes figuras de la lírica entre sus visitantes y una tradición establecida que era entrañable para la población de La Habana, esperaba a la *gran compañía italiana*, de la que Bottesini era parte a fines de 1846.

2. Teatro Gran Diorama

De acuerdo con De La Torre, este teatro se inauguró en 1830, sin embargo, otras fuentes apuntan hacia una fecha anterior. Fornés afirma que la construcción del recinto se llevó a cabo en 1829 mientras que la redacción de la revista *Opus Habana* relata que fue en 1827 cuando se “proyectó y edificó el teatro *El Diorama*” siendo “inaugurado el 8 de julio de 1828 con una exposición de dibujos de la Academia San Alejandro”.²³⁸ En lo que sí parece haber consenso entre las fuentes es en la autoría del proyecto y de su ejecución, los cuales son adjudicados al pintor, arquitecto, decorador, escenógrafo y traductor: Jean- Baptiste Vermay. Este artista francés, fundador de la primera y mas antigua academia de arte en América Latina (*Academia de San Alejandro*), hizo construir este “teatro” con el objetivo inicial de ser un centro cultural y social que apoyara las artes y a sus estudiantes. En la actividad inaugural, se pretendía la venta de obra de los alumnos de la *Academia de San Alejandro* para recaudar fondos que les permitieran comprar algunos de los materiales necesarios para sus estudios. El nombre dado al recinto proviene de la técnica usada para examinar cuadros en diorama, una novedosa invención decimonónica que permitía ver las pinturas, mediante un sistema especial de iluminación, por el anverso y el reverso, dando la impresión de que el lienzo fuera transparente.²³⁹

El proyecto se edificó en un terreno baldío al fondo del antiguo *Jardín Botánico de La Habana* y le dio su nombre a la calle que se construyó para su acceso, ubicándose ésta paralela a la *del Consulado*. Su manufactura fue toda en madera, y Fornés menciona que tenía una capacidad de 750 butacas.²⁴⁰ Este último dato no

²³⁷ FIH 1846, 6 (263): 1, “Opera Italiana”.

²³⁸ Fornés Bonavia 2003: 56. *Cfr.* Opus Habana: “El legado de Vermay”.

²³⁹ Fornés Bonavia 2003: 56. *Cfr.* OHA 1997: 31-38. *Cfr.* Ecured: “Jean Baptiste Vermay”.

²⁴⁰ Pezuela 1863: III, 178; Fornés Bonavia 2003: 56.

coincide con lo asentado por la redacción de *Opus Habana* que establece que en el *Diorama* se dieron “los primeros conciertos de música culta a auditorios de no menos mil 500 personas.”²⁴¹ Sirvió de punto de reunión para el sector social de clase más alta interesado en la cultura y, además de servir numerosas veces como lugar de recaudación de fondos para los estudiantes de la academia de arte, en su pequeño escenario presentaba obras dramáticas de artistas cubanos y españoles y otros espectáculos de variada índole.

Acorde con la redacción de *Opus Habana*, a la muerte de Vermay en 1833 el edificio quedó abandonado hasta 1839, fecha en la que fue alquilado por la *Academia de Declamación y Filarmonía de Cristina*. Esta afirmación no coincide con la de Catania, quien sostiene que en 1836 el teatro estaba en funciones. Si tomamos como válida esta línea de investigación, podemos decir que desde su apertura y hasta los primeros años de la década de 1840 se dividió los honores de la actividad escénica en La Habana con el *Teatro Principal*, apropiándose su escenario de la dramaturgia representada en la ciudad. Esta división tan notoria entre ambos teatros sería muy comprensible dada la conveniencia de organización que representa para el administrador, quien era la misma persona para ambos teatros: “ [en 1836] there were already two theaters in Havana, the *Principal*, which staged opera, and the *Gran Diorama*, which featured plays, Don Francisco Marty being the impresario of both.”²⁴² lxiv Lo anterior nos parece verosímil tomando en cuenta que, inclusive cuando el *Gran Teatro Tacón* ya estaba en funciones, el pequeño *Gran Diorama* permanecía activo y, desde su modestia, ejercía una competencia digna, si no en tamaño o funciones, sí en ubicación y en oferta de oportunidades. Dicha situación le brindó más de una lección de administración teatral a Marty y Torrens:

En febrero de 1839 llegó por primera vez la célebre compañía de los hermanos Ravel (franceses), que como no se presentaron con gran aparato, ni con *bombo* ni reclamos descompasados, tomaron el Gran Teatro [Tacón] por un precio ínfimo, para verlo después, como en realidad lo vieron, constantemente repleto de espectadores, que durante el mes de su permanencia en esta ciudad, les llenaron sus baúles de oro. Poco meses después volvieron, pero entonces el dueño de Tacón, escamado, no quiso arrendarles el teatro; ellos en vista de esto se fueron al Diorama, y como que no era cuestión de local sino de simpatías, el público fué tras ellos haciéndose desde entonces proverbial el dicho aquel, *entrada de Raveles*, para ponderar la gran concurrencia de una función teatral.²⁴³

²⁴¹ *Opus Habana*: “El legado de Vermay”.

²⁴² Catania 1994: 224.

²⁴³ Ramírez 1891: p. 239.

En 1831, el *Diorama* albergó el primer gran baile público de máscaras de carnaval celebrado en La Habana, evento que llegó a institucionalizarse en la ciudad y que sirvió para contribuir en el financiamiento de la construcción del *Teatro Tacón*.²⁴⁴

Según Pezuela, entre 1842 y 1843 el *Teatro de Villanueva* (primeramente conocido como el del *Circo habanero*) desplazó al *Diorama*, dejándolo sin concurrencia, lo que lo condenó a ser utilizado como cuartel de serenos con alojamiento y oficina para el comandante del cuerpo y depósito de pertrechos de los mismos.²⁴⁵ Sin embargo, para De La Torre, el *Circo habanero* abrió hasta 1846 haciendo imposible lo afirmado por Pezuela.²⁴⁶

3. El Gran Teatro de Tacón

El capitán general, avalado por la experiencia empresarial de Francisco Marty y Torrens, ubicó sabiamente el Teatro Tacón en el naciente núcleo de ocio y esparcimiento burgués que se estaba configurando extramuros: junto al Diorama —igualmente gestionado por Marty—, entre la Puerta de Monserrate y la nueva estación de ferrocarril y conformando el eje de los paseos de Isabel II y de Tacón. Un área que, por otra parte, entraba en abierta contradicción con las [sic] legislación municipal de La Habana en lo que a su seguridad militar se refiere, pero la venta de cuyos terrenos engrosaba satisfactoriamente las arcas del cabildo.²⁴⁷

La cita anterior describe muy concisamente la compleja interacción de intereses dentro de la cual se gestó la construcción del *Gran Teatro de Tacón*, mismo que sería la joya de la corona que portaría la cara amable del gobierno del capitán general de la isla: Miguel Tacón y Rosique.²⁴⁸ Si bien, los intereses antes descritos son suficientemente evidentes en un gobierno con las características del de Tacón, no todas las consideraciones y los beneficios, que promovían o justificaban la obra, estaban ligados al aspecto puramente económico e individual: había también razones de índole colectivo y social que impulsaron la construcción del nuevo teatro.

De acuerdo con Pezuela, la ópera se había convertido en el pasatiempo favorito de la clase acaudalada de La Habana. Al tener el *Teatro Principal* una capacidad tan reducida, ésta situación acarrearía consecuencias que obstaculizaban la

²⁴⁴ Ecured: “Jean Baptiste Vermay”.

²⁴⁵ Pezuela 1863: III, 178.

²⁴⁶ Torre 1857: 119.

²⁴⁷ Amigo Requejo 2014: 23-24.

²⁴⁸ Para una descripción de los actos de gobierno de Miguel Tacón y Rosique y las razones que los fundamentaron consultar: Pezuela 1878: IV, 260 y ss.

calidad y frecuencia de las presentaciones. La insuficiente recaudación que el limitado aforo reportaba, impedía sostener una compañía italiana de calidad. Los precios eran muy elevados, las posibilidades de compra de boletos eran muy escasas y los aficionados patronos siempre tenían que aportar contribuciones para paliar los gastos de la empresa y hacer viable la continuidad del espectáculo. Además, la ubicación del *Teatro Principal* hacía el acceso difícil para el grueso de la población. Esta situación convirtió a la ópera en un espectáculo sólo accesible a la clase más pudiente.²⁴⁹ La oportunidad para Tacón era inmejorable, la construcción de un nuevo teatro le proveía de un sinnúmero de ventajas: un gran negocio por delante; la posibilidad de beneficiar a los miembros de su camarilla; el impulso a su agresiva política de urbanización; la satisfacción de la clase acaudalada por proveerla competentemente de su diversión favorita; la complacencia de las clases menos pudientes al darles posibilidad de acceso a dicho espectáculo; y la ostentación de prosperidad y cultura asociada a su mandato. Quien amalgamó en su caldero todos los intereses en juego, de forma tal que la materialización del proyecto satisficiera a todos los involucrados, fue Marty y Torrens:

D. Francisco Martí, ya muy recomendado por la prontitud, buen gusto y condiciones con que había levantado en pocos meses la pescadería, combinó con el capitán general el proyecto de un segundo teatro, con cuya ejecución resultaron tan gananciosos el público y el especulador, como el gobierno en el solo sentido que le fuese propio, el de el interés del primero.²⁵⁰

Marty y Torrens, manteniendo un bajo perfil y detrás de todos los fuegos artificiales, invirtió toda su astucia, inteligencia, capacidad de trabajo, esfuerzo, imaginación y una buena parte de su fortuna, para dotar a La Habana de un teatro del que se sentirá orgullosa desde entonces y hasta el presente. Sin embargo, no hay que descartar el respaldo de su amigo, el capitán general de la isla, que hizo las veces de una plataforma muy firme sobre la cual cimentar un proyecto de tan ambiciosa magnitud y que, probablemente, sin el cual la cristalización del mismo no hubiera sido alcanzable por parte del empresario de manera individual:

Francisco Marty y Torrens [...] Este especulador inteligente, descubrió un largo porvenir de lucros en el teatro proyectado; y animóse á una obra tan costosa, con los peones, los brazos del presidio y los materiales que le suministró el gobierno. Costóle, sin embargo, el edificio, sin contar el valor de esos suministros, muy cerca de 200,000 ps. fs.; y no se habría arriesgado á tan crecido desembolso, sin la garantía de una autorizacion indeclinable del gobierno, para que en todas las temporadas de Carnaval pudiese celebrar seis bailes públicos de máscaras.²⁵¹

²⁴⁹ Pezuela 1863: III, 177.

²⁵⁰ Pezuela 1878: IV, 270-271.

²⁵¹ Pezuela 1863: III, 177-178.

Ésta última concesión fue una de las más importantes pues le reportó al empresario, junto con la adjudicación de toda entrada producida por el teatro, beneficios económicos muy importantes, perdurando la vigencia del derecho por muchos años.²⁵² Si bien las razones expuestas por Pezuela para la construcción del nuevo teatro parecen ciertamente bien fundadas, salta a la vista el hecho de que, aún antes de haber empezado la construcción del mismo, Marty y Torrens contrató una compañía de ópera en Italia, en 1835. Esta circunstancia parece entrar en contradicción con toda la argumentación acerca de la incapacidad del *Teatro Principal* para sostener una compañía de ópera italiana. Una de las posibles explicaciones sería que Don Francisco buscó al personal capacitado para asesorarlo desde el punto de vista técnico antes de la construcción del teatro para poder dotar al mismo de todas las innovaciones de los teatros europeos y, posiblemente, para evitar errores e implementar mejoras a partir de las experiencias ya vividas en aquellos escenarios. Para ello, Marty y Torrens se acercó a la gente propicia que estaba a cargo del *Teatro della Pergola* en Florencia y, aprovechando las circunstancias particulares en las que se encontraba el segundo de a bordo del foro, “escamoteó” al brillante Antonio Meucci para contratarlo como ingeniero, tramoyista y escenógrafo.

La militancia política de Meucci lo había puesto en una situación muy delicada frente a la justicia: bajo constante vigilancia de la policía política después de estar encarcelado, junto con el famoso conspirador Francesco Guerrazzi, por varios meses entre 1833-34. El ofrecimiento cubano significó para Meucci y su mujer un salvoconducto hacia la libertad, la estabilidad económica y un clima apropiado para desarrollar su genio inventivo e innovador. De hecho, fue el ingenio de Marty y Torrens lo que hizo posible la salida de los Meucci de Italia pues, por su situación política, Antonio no tenía posibilidad de obtener un pasaporte y, por lo tanto, de viajar:

However, Don Francisco came up with a better solution. At the anchorage of the port of Livorno, he leased a brig flying the Sardinian flag which had unloaded goods coming from America and was looking for leases for the trip back. The brig, named *Cocodrillo* [...], was patented for the transport of goods, but could be easily adapted to occasionally transport passengers. For that ship the Captain was not obliged to present a list of passengers to the Livorno Port Authority since, formally, it wasn't supposed to have any. On the other hand, Don Francisco also loaded a great deal of material which was to be used for the scenery equipment of the theater under construction. These included a turning platform which was built in Florence (invented, so it seems, by Della Porta, who drew inspiration from a project by Leonardo da Vinci). As one can

²⁵² Weiss 2002: 388.

easily deduce, the weight of this material was by far greater than that of the passengers and their luggage. In addition to a suitable number of cabins with bunk-beds, Don Francisco also had a dozen luxury cabins set up for the most prestigious artists engaged. At any rate, he had already planned to have them disassembled and to recover the most valuable material at Havana. *El Catalán* was a shrewd man ...²⁵³ lxv

A través de la cita anterior, podemos ver que dentro de los intereses de Marty y Torrens estaba el de proveer a su teatro con la maquinaria adecuada que lo pusiera a la par de los mejores de Europa. Muy probablemente, su inteligencia financiera lo llevó a calcular que la contratación del personal técnico y artístico, al mismo tiempo que la compra de la maquinaria y los materiales técnicos necesarios para el teatro, eran operaciones que se volvían más rentables si se hacían en el mismo viaje.

Aparentemente, Don Francisco no sólo buscaba la maquinaria adecuada para su nuevo coliseo sino que su ambición era la de dotarlo de la más moderna y sofisticada tecnología que pudiera obtener e integrar en su edificio y del personal calificado para operarla, mejorarla o inventarla. El genio que Marty y Torrens buscaba lo encontró en la persona de Antonio Meucci, quien se convirtió en el líder de un grupo de técnicos y trabajadores que no sólo intervenían en la operación del teatro, el diseño de escenografías, las reparaciones, las mejoras técnicas, la iluminación, etc., sino que estuvieron involucrados con el proyecto desde la instalación de los cimientos del edificio y, por lo tanto, intervinieron en su diseño y construcción, implementando características inimaginables en el siglo XIX:

Don Pancho, en su empeño de tener lo mejor para su teatro, trajo desde Italia a Antonio Meucci, experto en lo que se llamaba “mecánica de teatro”. Meucci convirtió al Tacón en el más moderno teatro del mundo. Por ejemplo, instaló unos gatos mecánicos que levantaban toda la platea del teatro hasta ponerla a nivel con el escenario y convertir todo en un gran salón de baile para los famosos Bailes de Carnaval del Tacón. Para mejorar aun más la acústica, cavó un lago debajo del escenario y, no contento, consiguió el respaldo económico de don Pancho para trabajar en un invento que denominaba “teletrafón” o “telégrafo parlante”. Ahí nació el hoy indispensable teléfono en 1850, muchos años antes de que Graham Bell dijera que lo había inventado en Estados Unidos. Los primeros cuatro teléfonos que funcionaron en el mundo fueron instalados en el edificio que ocupaba el teatro, más la residencia de don Pancho y el edificio que albergaba a los trabajadores del teatro. De esto hay pruebas de sobra, no sólo en Cuba, sino también en Italia y Estados Unidos.²⁵⁴

La invención del teléfono por parte de Antonio Meucci durante su estancia laboral en el *Teatro Tacón* es un hecho irrefutable pero, ciertamente, las otras dos características mencionadas por Baguer, como parte de los atributos del teatro,

²⁵³ Catania 1994: I, 88-91.

²⁵⁴ Baguer 1998: 34-35.

parecen completamente fuera de toda posibilidad.²⁵⁵ Sobre todo la primera, que se antoja totalmente irreal, hasta observar la litografía de la Figura I:



Figura I: Imprenta de J.M. Eleizegui (La Habana). Banquete ofrecido en el interior del Teatro Tacón en honor a los tercios vascongados. Litografía. 1869. Ana Amigo Requejo, 'El Teatro Principal: Ingenieros Militares y Especulación en La Habana del Siglo XIX', *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 30 Junio 2014, pp. 12-27 (p. 15).

Al analizar la imagen, podemos ver el escenario al fondo, con los telones fijos a los lados, y una fila ininterrumpida de mesas que va desde las lunetas hasta el final del teatro, pasando por el proscenio sin la más mínima perturbación de nivel. Esta litografía parece confirmar las afirmaciones aparentemente descabelladas de Baguer.²⁵⁶

La ambición depositada por Marty y Torrens en la construcción de *su teatro* rindió frutos pronto y el *Gran Teatro de Tacón* alcanzó fama internacional. De hecho, las reseñas decimonónicas lo señalan como uno de los principales del mundo, sino que el mejor: “The leading theatre, as all the world has heard, is the “Tacon,” the

²⁵⁵ Para una narración detallada de los logros de Antonio Meucci y la reivindicación de su paternidad en el invento del teléfono, consultar Catania 1994.

²⁵⁶ De acuerdo con Manuel Orrio, Néstor Baguer fue tataranieta de Francisco Marty y Torrens y ambos están sepultados en la misma tumba, entendiéndose como la cripta familiar o un lugar similar. De ser cierto, ello explica el acceso privilegiado de Baguer a información relacionada con las actividades de su tatarabuelo. *Vid.* Toscano Segovia 2009.

auditorium being not unlike those of many of our American play-houses. It is very large, having three galleries.”²⁵⁷ lxvi

Quizá la impresión que la grandeza del teatro causaba en la mente del público fue lo que llevó a muchos autores del siglo XIX a concebir diferentes tamaños para el mismo. Así, dependiendo de la fuente consultada, la información acerca de la capacidad del teatro es contradictoria y nos esboza dimensiones tan disímiles que, incluso, llegan a doblar el volumen del edificio. Pezuela describe un enorme teatro en el cual “contenía su capacidad una elegante y ventilada sala con localidades para cuatro mil concurrentes y un vastísimo escenario”.²⁵⁸ Aunque esta cifra parece enorme para un teatro en la pequeña isla de Cuba, Norman no sólo coincide con ella sino que la lleva más lejos en determinadas situaciones: “The Tacon Theatre is a splendid edifice, and is said to be capable of containing four or five thousand spectators. It has even been stated, that, at the recent masquerade ball given there, no less than seven thousand were assembled within its walls”.²⁵⁹ lxvii Sin embargo, el mismo Pezuela, en otra fuente también escrita por él, hace una descripción un poco más mesurada y asevera que el *Teatro Tacón*: “Tiene localidades para 2,000 concurrentes, con capacidad para una cuarta parte mas en las noches de espectáculos extraordinarios”.²⁶⁰ Martin, un autor contemporáneo a nosotros, parece concordar con dicha capacidad cuando afirma categóricamente que el número de lugares era de tres mil.²⁶¹

Las dimensiones del edificio, así como algunas de sus características, son descritas por Pezuela de la siguiente manera:

El teatro propiamente dicho, compónese de un cuadrilongo de unas 40 varas de anchura y cerca de doble longitud, cubierto de una simple techumbre con varios ventiladores. La entrada principal es un pórtico de elegante sencillez, con tres arcos al frente, y uno de los costados con columnas de mármol intermedias y tres de relieve sobre obra de piedra en ambos ángulos. Cúbrele una azotea que sirve de techo al espacio de la entrada principal. Contiguo á la derecha de la nave del teatro, corre un edificio bajo con el frente á la alameda y el costado á la calle de San José y de dos pisos por el fondo, donde están establecidas casi todas las dependencias y los talleres de la empresa; porque el perspicaz Marty, mientras fué suyo el edificio, se hacia preparar por cuenta propia, sin salir del recinto del coliseo, todo lo concerniente á decoración, maquinaria y carpintería, teniendo residencia fija en él sus dependientes y mas precisos operarios.²⁶²

²⁵⁷ Taylor 1879: 685.

²⁵⁸ Pezuela 1878: IV, 271.

²⁵⁹ Norman 1845: 35.

²⁶⁰ Pezuela 1863: III, 178.

²⁶¹ Martin, G. 2003: 230.

²⁶² Pezuela 1863: III, 178.

Efectivamente, tanto Marty y Torrens como sus operarios más importantes vivían en los departamentos construidos en el edificio adyacente al teatro. El indispensable Antonio Meucci y su mujer (quien era la jefa de sastrería) aparentemente inauguraron dichos aposentos en cuanto estuvieron habitables, a principios de 1838. De la misma forma, se instalaron en dicho edificio los talleres de sastrería y de utilería.²⁶³ Este inmueble era de diseño muy simple, con una planta en el frente y dos en el fondo y tenía acceso por la calle de San José. A pesar de su sencillez, albergaba todas las dependencias y talleres del teatro, por lo que cumplía una función total vislumbrada por el empresario catalán: el control absoluto de las escenografías, decoraciones, iluminación, maquinaria, herrería, carpintería, vestuario, etc. Desde ahí, Marty y Torrens controlaba todo lo asociado con el teatro.²⁶⁴

El interior del teatro, que proporcionaba confort y elegancia relajada, causaba una fuerte impresión a propios y extraños. Dicha elegancia llegaba inclusive a los asientos ocupados por los músicos de la orquesta en el foso:

[The Tacon theatre] contains three tiers of boxes, two galleries, and a pit, besides saloons, coffee-rooms, offices, etc., etc. A trellis of gilded iron, by which the boxes are balustraded, imparts to the house an unusually gay and airy appearance. The pit is arranged with seats resembling arm-chairs, neatly covered, and comfortably cushioned. The Habañeros [*sic*] are a theatre-going people, and bestow a liberal patronage upon any company that is worthy of it.²⁶⁵

lxviii

Uno de los aspectos interiores más importantes a evaluar en un teatro es el de la acústica. Al respecto, prácticamente todas las fuentes concuerdan en la excelencia de la misma en el *Tacón*. Weiss inclusive asocia la fama del teatro a la perfección de su acústica, a la par de su célebre araña.²⁶⁶ Sin embargo, Pezuela parece negarle al recinto la calidad de teatro de primer nivel a causa de una *poco entendida* acústica en asociación a la falta de elegancia y lujo de la arquitectura exterior.²⁶⁷ En éste último reproche también existe consenso. La crítica a la austeridad de la fachada del edificio está presente en casi todos los textos que hacen referencia al *Teatro Tacón* en el siglo XIX y, por lo tanto, en los escritos más modernos que se basan en ellos:

²⁶³ Catania 1994: 211.

²⁶⁴ Weiss 2002: 389.

²⁶⁵ Norman 1845: 35-36.

²⁶⁶ Weiss 2002: 388.

²⁶⁷ Pezuela 1878: IV, 270-271.

Sin embargo, el exterior del edificio no correspondía a la grandiosidad de la sala y del proscenio. Frente a la Alameda tenía un pórtico dórico de tres arcos sobre pilares con columnas adosadas, sencillas en el centro, dobles en los extremos, todo él muy bien perfilado pero pequeño en escala en relación con la masa del edificio.²⁶⁸

La queja básica es la falta de grandiosidad en el exterior. No se comprende porqué, teniendo un magnífico y ostentoso interior, el exterior no refleja dicha pompa. La simpleza de la fachada destierra todo motivo arquitectónico, escultórico u ornamental de cualquier tipo, al grado de no permitir al transeúnte adivinar a qué actividad está consagrado el edificio.²⁶⁹ La araña de cristal mencionada por Weiss, como uno de los elementos que daba fama al teatro, llegó a ser quizá la pieza más célebre, no sólo del recinto, sino que formó parte de un exclusivo triunvirato de maravillas pertenecientes a La Habana. Se dice que en el siglo XIX dicha luminaria habitaba el imaginario popular habanero de variadas maneras. Tal popularidad está plasmada en la siguiente copla: “tres cosas tiene La Habana que causan admiración: El Morro, La Cabaña y la araña del Tacón”.²⁷⁰

Todo el esplendor y lujo de los interiores estaban aunados a la comodidad de la ubicación del edificio y del bienestar que proveían las provisiones hechas en el diseño del mismo: tales como su cafetería o la bahía para el descenso de pasajeros de sus vehículos, características que se pueden apreciar en el diseño de la planta baja reconstruido por Weiss y que es expuesto en la Figura II.²⁷¹

²⁶⁸ Weiss 2002: 388.

²⁶⁹ Pezuela 1863: III, 178.

²⁷⁰ Ecured: “Teatro Tacón”.

²⁷¹ Eduard Otto (1843: 41), en referencia al *Teatro Tacón*, dice: “Das Haus, welches nach dem Stadttheater zu Hamburg erbaut worden ist, und dieses an Grösse noch übertrifft, ist im Innern sehr elegant und zierlich. Wie im Opernhause nur zwei Ränge mit Gitterwerk versehen worden, sind, es in diesem alle vier, und waren alle Logen mit den elegantesten Damen besetzt” [El inmueble, que fue construido después del Stadttheater de Hamburgo, y que es aún más grande, es muy elegante y delicado por dentro. En el teatro de la ópera sólo dos niveles estaban provistos de celosías, en este los cuatro y todos los palcos estaban ocupados por las damas más elegantes].

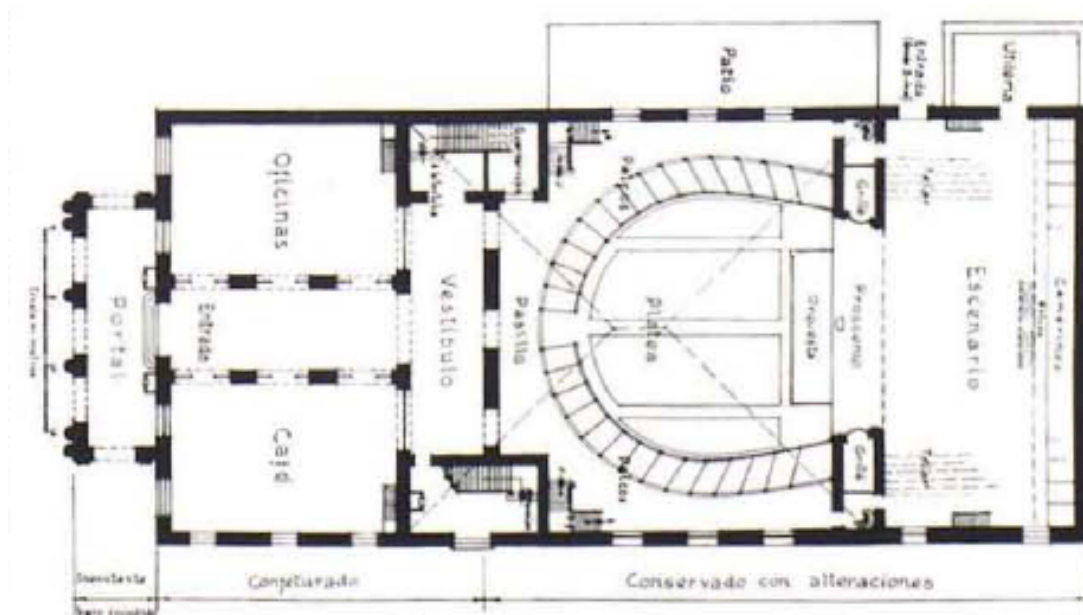


Figura II Plano reconstruido por Weiss que representa la planta baja del Teatro Tacón Joaquín E. Weiss, *La Arquitectura Colonial Cubana: Siglos XVI al XIX*, La Arquitectura Colonial Cubana, 2nd edn (La Habana: Letras Cubanas, 2002) (p. 389).

Quizá el mejor balance comparativo del *Teatro Tacón*, ya sea en relación con el *Teatro Principal* por un lado o con sus contrapartes internacionales por el otro, es el que hace la noble española, cubana de nacimiento pero de educación y vivencias totalmente europeas, condesa de Merlin quien era poseedora de una sofisticada cultura y un amplio catálogo de viajes y experiencias teatrales en su haber:

La Habana posee dos teatros, el de la Alameda, situado en medio de la ciudad á orillas del mar, y otro extramuros; que lleva el nombre de Tacón, por haber sido edificado durante el gobierno de este general. El primero, mas antiguo y mas pequeño, es sin embargo mas favorable á la música; el segundo, casi tan grande como el de la grande ópera de París, es el que tienen ahora las compañías italianas, si bien durante la ausencia de éstas representan en él las compañías de declamación. Este teatro es rico y elegante á la vez; está pintado de blanco y oro; el telon y las decoraciones ofrecen un brillante punto de vista, á pesar de no estar muy bien observadas las reglas de la perspectiva. El patio está poblado de magníficos sillones, lo mismo que los palcos, en cuya delantera hay una ligera reja dorada que deja penetrar la vista de los curiosos hasta los pequeños pies de las espectadoras. El palco del gobernador es mas grande, y está mejor adornado que el del rey en otras partes. Solo los primeros teatros de las grandes capitales de Europa pueden igualar al de la Habana en la belleza de las decoraciones, en el lujo del alumbrado, y en la elegancia de los espectadores, que llevan todos guante amarillo y pantalón blanco. En Londres ó en París se tomaría este teatro por un inmenso salón de gran tono.²⁷²

Este era el abanico de recintos teatrales que esperaba ansiosamente la llegada de la nueva compañía de ópera italiana de la cual era parte Giovanni Bottesini.

²⁷² Merlin 1844: 29. Contrario a lo expuesto por la Condesa de Merlin, Baird no sólo narra la percepción de una acústica adecuada para la voz hablada y para el canto sino que reconoce la apropiada isóptica del recinto. *Vid.* Baird 1850: I, 217.

c. Antes de la partida y el viaje

Retomando el punto en el que dejamos la narración referente a la víspera de la partida de la compañía de ópera desde Italia, encontramos que una gran expectación fue creada por los periódicos alrededor del éxodo artístico hacia las Américas. El imaginario popular italiano bosquejaba y predecía peligrosos riesgos y aventuras, no sólo durante la travesía sino a lo largo de la estancia en este continente, algunos de ellos ficticios pero otros muy reales. Las principales preocupaciones eran el trayecto mismo y las enfermedades autóctonas. Sin embargo, estos temores se fundamentaban más en la ignorancia y el prejuicio que en un conocimiento de situaciones específicas que fueran previsibles. De tal forma, se complacía Francesco Regli de que, afortunadamente la compañía sólo iba a presentarse durante cuatro meses en La Habana (octubre, noviembre, diciembre y enero), para después presentarse el resto del año en “agli Stati-Uniti, al Messico i ed in altre grandi città del continente Americano scevre d’ogni malattia indigena.”²⁷³ ^{lxix} Si bien es cierto que Marty y Torrens tenía como costumbre llevarse a su compañía a los Estados Unidos durante los meses de calor para evitar un contagio de fiebre amarilla, producida por la picadura de los mosquitos que proliferan en dicha temporada, el itinerario descrito es ficticio y alejado de la realidad que imponía el tamaño de las distancias en América. Por otro lado, la ausencia de enfermedades endémicas es algo de lo que no se podía tener certeza a mediados del siglo XIX, tanto en América como en Europa. La idea subyacente en los comentarios acerca del continente americano es una velada sugerencia de barbarie o de alejamiento de la civilización, de retraso y de falta de sofisticación:

La prelodata Impresa, rappresentata in Italia dal signor Federico Badiali, assistita dal suo esclusivo Corrispondente teatrale Alberto Torri, quantunque abbia spiegato fin dal principio delle sue operazioni una giudiziosa attività per impegnare artisti di canto di prim’ordine, di estesa cioè e convalidata rinomanza, e non siensi per ciò risparmiati nè incomodi di viaggi, nè generose proferte onde allettare i prescelti, pure insormontabili difficoltà insorsero per conciliare le reciproche condizioni di contratto, per cui fu d’uopo arrestarsi alla lodevole numerosa unione de’sunnominati artisti, che intrepidi sfidano le vicissitudini di un clima anti-europeo.²⁷⁴ ^{lxx}

²⁷³ IPA 1846, XI (90): 380. En apariencia, era la intención de Francisco Marty y Torrens traer su compañía italiana de ópera a México en 1847 pero estos planes fueron cambiados, muy probablemente por la situación política y de guerra que enfrentaba el país desde abril de 1846 y que continuó hasta febrero de 1848.

²⁷⁴ BNA 1846, VI (64): 260.

Las concepciones *novelescas* acerca del idílico *El Dorado* transatlántico, mismas que poblaban fuertemente la mente colectiva europea decimonónica, obstaculizaban todas las negociaciones: ya fueran artísticas, de insumos teatrales, de diseño, de elaboración escenográfica, etc. Las objeciones principales derivaban de dos quimeras torales que poblaban la leyenda del mítico lugar: la riqueza ilimitada y los peligros fantásticos inherentes a la travesía. Si a lo anterior le agregamos la premura para la ejecución de los encargos (diseño y construcción de escenografía, compra de maquinaria e insumos teatrales, diseño y elaboración del vestuario, compra de música, etc.) y la larga duración de los contratos que alejarían a los artistas y técnicos, no sólo del pedazo de tierra que consideraban hogar sino de su continente, es imaginable que el beneficio que se pretendiera a cambio de tal empresa fuera muy grande. A fin de cuentas, todo se reducía a la petición de grandes sumas de dinero (muchas de ellas desproporcionadas en relación al bien ofrecido) y que hacían evidente, aún para los periódicos italianos, la gran pérdida económica que inevitablemente enfrentaría el empresario. La justificación que la prensa italiana encontraba a tal situación era que el sacrificio financiero asumido por Marty y Torrens le ofrecería a sus conciudadanos un teatro lírico de primera línea, a la par de cualquier otro, y que dicha situación le significaría altos honores y distinciones al empresario. Esta asunción partía del conocimiento de que toda la empresa estaba encaminada a la inauguración de un “nuevo teatro” en La Habana.

Es evidente que existía un total desconocimiento, o amnesia, al respecto de la situación teatral en la isla de Cuba. Dicha ignorancia no sólo concernía a los inmuebles teatrales, de los cuales no se tenía conciencia de su existencia y mucho menos de sus capacidades técnicas, sino también de las actividades empresariales, y por lo tanto artísticas, llevadas a cabo por la voluntad de Marty y Torrens en tierra cubana. Esto es de llamar la atención ya que dichas actividades involucraron personal artístico y técnico italiano casi en su totalidad, por lo menos desde 1835. El anuncio de la inauguración de un “nuevo teatro” supone el desconocimiento de su previa existencia. Si bien el *Teatro Principal*, al que estaban destinados todos los esfuerzos en la formación de la compañía de ópera y la compra de maquinaria e insumos teatrales, iba a ser reinaugurado después de la amplia remodelación hecha ese mismo año de 1846, su existencia como teatro de ópera se remonta, por lo menos, al año de 1810. Más aún, desde 1834 albergó compañías líricas italianas, habiéndose formado

una ex profeso en tierras italianas en 1835 por encargo del mismo empresario, como ya hemos visto. Por otro lado, es evidente el desconocimiento de las capacidades y el esplendor del *Gran Teatro Tacón* e, inclusive, podríamos sospechar que su existencia misma no era algo de lo que la mayoría de los europeos tuviera conciencia. Lo anterior está basado en la afirmación hecha en periódicos italianos de que el *Teatro Principal*, con su “inauguración”, proveería a La Habana de “un teatro lirico a nessun altro secondo”.²⁷⁵ lxxi

El aparentemente inagotable torrente monetario que fluía desde La Habana a tierras italianas encargó, no sólo la formación de “una Compagnia duplice d’Opera e di Orchestra”,^{lxxii} sino la elaboración de un importante conjunto de más de cuarenta piezas de escenografía que fueron producidas por los “più distinti pittori del nostro I. R. Teatro”.^{lxxiii} Además, se ordenó la confección del vestuario completo de cinco óperas serias, el cual fue manufacturado por la famosa sastrería Rovaglia e C.º. Es evidente que el empresario tenía la intención de contribuir a la remodelación arquitectónica hecha al *Teatro Principal* con parte de la experiencia ganada en el diseño y construcción del *Teatro Tacón* y, para ello quiso proveer al primero con algo de la tecnología y maquinaria que poseía el segundo. Para ello, hizo el pedido de “un vistoso acquisto di attrezzi, ornati e suppellettili teatrali, modelli di meccanismo, quantità di spartiti, ecc., ecc.”.^{lxxiv} Con esto, Marty y Torrens seguramente esperaba acercar un poco el primer teatro que tuvo La Habana a las capacidades del moderno *Tacón* y convertirlo en la sede de la ópera habanera.

El encargo hecho por Marty y Torrens a Federico Badioli de formar una compañía de ópera completa agregaba el adjetivo de *doble* (*duplice*). Este concepto no es del todo claro pues, en principio, significaría la duplicación de todos los roles, arrojando dos compañías que se presentarían como una sola. Si esto es cierto, surge la pregunta: ¿para qué querría el empresario dos compañías? No parece factible que quisiera establecer una en el *Teatro Principal* y otra en el *Tacón* pues la población de La Habana, a pesar de haber aumentado, no daba para llenar dos teatros de ópera funcionando en simultáneo. Otras dos posibilidades son: que se quisiera cubrir de contratiempos por *indisposiciones* al siempre tener personal para cubrir cualquier rol;

²⁷⁵ Cfr. IPA 1846, XII (11): 45.

o que pensando, como habitualmente hacía, en expansiones empresariales vislumbraba tener a una compañía en Estados Unidos y otra en La Habana e, inclusive, existe la posibilidad de que quisiera dos compañías en el continente para poder cubrir más de una ciudad durante sus giras. Desgraciadamente, a consecuencia de los eventos que se relatarán más adelante, no es posible tener una clara idea de dichas intenciones.²⁷⁶

La conformación del grupo definitivo que integraría la compañía de ópera, sobre todo de los solistas que lo encabezarían, no fue tarea fácil. Así, en momentos se anunciaba uno que otro nombre que finalmente no aparecería en la lista final. Es el caso de la siguiente nota, en donde se da una lista pormenorizada de cantantes y el supuesto itinerario a seguir por la compañía a su partida. De ellos ninguno viajó a La Habana y el itinerario supuestamente planeado para 1847 nunca se cumplió, por lo menos no en las fechas ni en las ciudades anunciadas, a excepción hecha de la ciudad de Nueva York:

AVANA. Il cavaliere Marty y Torrens d'Avana ha formata per un giro nell'America Settentrionale una Compagnia di canto, alla quale, col mezzo dell'Agente Teatrale Alberto Torri, verranno tosto aggregati una prima donna e un baritono. Questo in attenzione della nuova Compagnia che lo stesso Torri sta formando in Milano, e che partirà da Genova a' primi d'agosto. La suddetta Compagnia di giro si compone del tenore Perozzi, del basso Valtellina, del baritono Arartegui, delle prime donne Amalia e Concetta Arartegui. Al tre eli luglio sarà alla Nuova Orleans, e di là a San Luigi, a Mabilla, a Nuova-York, e discorrendo.^{277 lxxv}

Esta situación no fue privativa del caso de los cantantes, también algunos integrantes de la orquesta, cuyo compromiso con al compañía de La Habana fue divulgado, nunca emprendieron el viaje: “L'Agente Lombardo-Veneto sig. Alberto Torri fissò per l'America il distinto professor d'oboe e corno inglese sig. Angelo Caffi”.^{278 lxxvi} Sin embargo, hay algunos casos en los que la anunciada contratación sí coincide con la del personaje que finalmente integraría la compañía. Dichas notas nos proporcionan valiosa información acerca de la trayectoria discurrida hasta ese momento por el artista y sus logros más importantes, lo que nos da una buena idea de la importancia y valía de los cantantes contratados para La Habana:

²⁷⁶ *Vid.* IPA 1846, XII (11): 45. En La Habana, corrió la noticia de que se había comprado “un rico repertorio de óperas nuevas entres las cuales figuran en primer término todas las del célebre maestro Verdi, el cual se ha comprometido á corregirlas por sí mismo para la Habana”. DHA 1846 (255): 1-2, “Opera Italiana”.

²⁷⁷ IPA 1846, XI (102): 428.

²⁷⁸ IPA 1846, XII (15): 62.

Il Corrispondente Teatrale Lombardo- Veneto sig. Alberto Torri ha fissato per l' Avana il primo basso sig. Luigi Vita. Il Vita cantò al Teatro Nuovo di Napoli per anni due, e col più prospero successo, specialmente nella *Betty* di Donizetti. Andò poscia a Palermo come primo baritono assoluto, e colà, per tre stagioni, colse applausi caldissimi, sia si producesse nella *Lucia* e nella *Linda*, come nel *Corrado d'Altamura*, nel *Barbiere*, nel *D. Pasquale*, ecc. L'Impresa dell'Avana non potea fare migliore acquisto.^{279 lxxvii}

Esto es también cierto para obtener antecedentes acerca de la formación de los artistas:

Il Corrispondente Teatrale Lombardo-Veneto signor Alberto Torri scritturò per l'America la prima donna soprano signora Sofia Marini, acquisto in vero importante, poichè la sua bellissima voce, educata alla scuola del rinomato maestro Bonzanini, le sarà, a non dubitarne, via ad onori.^{280 lxxviii}

Del mismo modo, estos comentarios periodísticos son fundamentales para entender detalles de las relaciones laborales que se entablaron para dicha gira, tales como las motivaciones que tenían los artistas para *arriesgarse* a ir a tierras americanas. Entendemos a través de ellos que fue, como ya hemos dicho, fundamentalmente la tentación que representaban las importantes sumas de dinero ofrecidas por la empresa el principal argumento mediante el cual fueron convencidos para emprender el viaje.²⁸¹ En apariencia, no existía conciencia alguna del tipo de público al que brindarían su arte, ni las ventajas o desventajas de los recintos en donde lo harían. Esto no tenía importancia, lo fundamental era la motivación económica:

Il distintissimo primo tenore assoluto sig. Sevèri, egli che percorre una brillante carriera senza umiliazioni e senza cabale, egli che sempre conserva una magnifica voce a bella scuola congiunta, fu dal Corrispondente Alberto Torri scritturato per l'Avana con emolumenti vistosi.^{282 lxxix}

Esta situación impidió que se formara una compañía totalmente italiana que cubriera todos los aspectos de las representaciones operísticas decimonónicas. Así, la enorme inversión que representaron los exorbitantes sueldos de cantantes y orquesta, impidió la contratación de un cuerpo de baile en la península.²⁸³

A pesar de la gran fortuna de Marty y Torrens, el empresario solicitó a la *Noble Junta de Señoras*, quienes protegían y promovían la ópera italiana en La Habana, que

²⁷⁹ IPA 1846, XII (10): 40.

²⁸⁰ IPA 1846, XI (105): 442.

²⁸¹ De hecho, en la isla se tomaba como garantía de la calidad de los artistas las grandes sumas de dinero con las que se contrataban. Así podemos leer en el *Diario de la Habana*: “Los crecidos sueldos asignados á las partes principales asi de canto como de la orquesta, como dice la Comision auxiliar, es en efecto una garantia del mérito de los artistas, sobre todo cuando esta relacion es suministrada por el respetable corresponsal miembro de una de las casas mas fuertes de Italia.” DHA 1846 (265): 2.

²⁸² IPA 1846, XII (3): 12.

²⁸³ FIH 1846, 6 (263): 1, “Opera Italiana”.

el riesgo financiero se compartiera, o al menos parte de él. Con tal motivo, esta junta solicitó, a través de su comisión auxiliar, el apoyo económico de los pudientes individuos aficionados a la ópera para asistir a la empresa con los gastos efectuados a causa de “los crecidos sueldos asignados” a las “partes principales cantantes” así como a los “acreditados profesores que han de componer la orquesta”. Después de que se convocó a aquellos que fueron abonados en la última temporada de ópera italiana del *Teatro Principal*, se les invitó a los “patronos” (efectivos y potenciales) a ejercer el privilegio que les otorgaba su contribución para elegir prioritariamente sus abonos, de acuerdo al siguiente esquema:

- 1.^a Los que hubiesen contribuido ó contribuyan con 500 pesos tendrán derecho á la elección de un palco de primero ó segundo piso.
- 2.^a Los que hayan exhibido ó exhibieren 6 onzas de oro, están en aptitud de elegir una luneta de cabecera ó extremo de banco en los dos tramos principales de derecha é izquierda.
- 3.^a Los que han entregado tres onzas podrán elegir la primera luneta que sigue á la de cabecera en los mencionados tramos, y la que está situada en cabecera en los tramos de derecha é izquierda mas inmediatos á los palcos.
- 4.^a Para evitar reclamaciones que pondrían en conflicto á la junta, se señala el término de diez días, contados desde la publicación de este anuncio.

Para facilitar las cosas, el libro de abonos permaneció en poder de Francisco Marty y Torrens, para administrar los mismos. Además se le otorgó la facultad de recibir las sumas colectadas por los directores de las diferentes secciones que se nombraron a efecto de la recaudación.²⁸⁴

Muchos de los detalles particulares de algunos de los contratos se filtraron a la opinión pública mediante su exhibición en los periódicos. De esta forma, nos enteramos de la contratación definitiva de la *prima donna* y de una de las principales voces masculinas, así cómo de la duración de su contrato: “Avana. La prima donna assoluta Fortunata Tedesco ed il primo tenore assoluto Severi per sedici mesi, dal p. agosto, col mezzo dell'agenzia teatrale di Alberto Torri.”²⁸⁵ lxxx Con anterioridad a la fecha de este anuncio, en junio se publicó la contratación de Natale Perelli como *primo tenore assoluto* para la compañía de La Habana. Dicha contratación se mantuvo y tanto Perelli como Severi formaron parte del elenco definitivo.²⁸⁶ De la misma forma, en La Habana se refrescaban las informaciones cada vez que llegaba una embarcación con noticias. Así, se daba por hecho la contratación del famoso bajo

²⁸⁴ DHA 1846 (265): 2.

²⁸⁵ BNA 1846, VI (56): 228.

²⁸⁶ Vid. IPA 1846, XI (97): 408.

Cesare Badioli (hermano del enviado de Marty y Torrens a Italia, Federico) quien finalmente no viajó a Cuba en 1846. Por otra parte, se aseguraba que el contrato de Fortunata Tedesco era por dieciocho meses con un sueldo de mil pesos mensuales, una cifra tan alta que obligaba a grandes expectativas con respecto a su arte.²⁸⁷ Esta mismas demandas se fincaban para Severi, pues se aseguraba que su sueldo era *crecidísimo*, al tiempo que se adelantaban nombres que se consideraban importantes y que formarían la *troupe*, entre ellos el del *Sr. Botecini [sic]*.²⁸⁸ Estos pormenores, a pesar de no ser definitivos, sirven de contraste a los sucesos futuros de la narración para entender el desarrollo de las actividades de la compañía, así como su éxito o fracaso.²⁸⁹

La lista definitiva, tanto de la compañía de canto como de la orquesta, coros y personal técnico y de apoyo, salió publicada en el folleto informativo que ilustra la Figura III:

²⁸⁷ FIH 1846, 6 (259): 1, “Noticia Filarmónica”.

²⁸⁸ FIH 1846, 6 (260): 1.

²⁸⁹ Es sabido que, en toda época, la certeza acerca de la información periodística es relativa en función de muchas variables. En el siglo XIX, por la manera en que se ejercía el periodismo, esta característica toma dimensiones mayores y por lo tanto ninguna información contenida en las notas de los diarios tiene una solidez definitiva. Su valor testimonial se extrae, casi invariablemente, mediante la confrontación con otras piezas de investigación. Así, en este caso, tenemos otra afirmación de que los contratos tenían la duración de un año, misma que se contrapone con la de dieciséis meses declarada en la nota anterior. *Cfr.* IPA 1846, XI (90): 380.

PROSPETTO

Della Compagnia di Canto, Professori d'Orchestra, ed altri Artisti scritturati dal Corrispondente Teatrale Lombardo-Veneto Alberto Torri nei Teatri di AVANA, STATI-UNITI D'AMERICA E STATO DEL MESSICO, per conto ed ordine del sig. D. FRANCISCO MARTY Y TORRENS, Cavaliere dell'Ordine Reale di Carlo III, Tenente della Flotta Reale, come autorizzato legalmente dal Governo e dalle SIGNORE DELL'ADUNANZA PROTETTRICE DELL'OPERA ITALIANA, e quale Impresario della medesima.

COMPAGNIA DI CANTO.

<i>Prima donna assoluta</i> TEDESCO FORTUNATA	<i>Primi tenori assoluti</i> SEVERI GIO. BATTISTA - PERELLI NATALE	<i>Primo basso baritono assoluto</i> VITA LUIGI
<i>Prime donne</i> CARANTI LUIGIA	<i>Primo basso profondo e buffo-comico</i> NOVELLI PIETRO	<i>Primo tenore e comprimario</i> RAINERI-SORRENTINO TERESA
<i>Primo basso generico</i> BATALLINI LUIGI	<i>Comprimaria</i>	<i>Primo tenore e comprimario</i> BADIALI FEDERICO <small>Dirigente di scena delle Opere.</small>
<i>Seconde donne</i> SBORGI EDWIGE e BARBETTI MARIETTA		
<i>Maestro al Cembalo e Direttore dell'Opera</i> RAINERI ANTONIO		
<i>Maestro de' Cori</i> MONARI FRANCESCO		<i>Suggeritore</i> SIVIERI LUIGI

Coriste e Coristi.

* BARBETTI, GENTILI LUIGIA, PIEMONTESE ELENA, SBORGI, sorelle, PADOVANI TERESA, ARDITI NINA, BASSI TERESINA. PANIGAROLA GIUSEPPE, PIEMONTESE, GONELLA LORENZO, ROSSI CARLO, BRUTTI INNOCENTE, LOCATELLI VINCENZO.

ORCHESTRA.

Primo violino Direttore
ARDITI LUIGI

Violino di spalla, MORETTI FERDINANDO — *Primo violino dei secondi*, ROMANI GIO. BATTISTA

Primo contrabbasso al Cembalo
BOTTESINI GIOVANNI

Primo viola, MARIANI DOMENICO — *Primo violoncello*, BURCI GIUSEPPE — *Primo flauto*, MENARDO GIUSEPPE —
Primo oboe, PONZETTO RAFFAELE — *Primo clarinetto*, MAZZOLANI PIETRO — *Primi fagotti*, BIANCHI VIRGILIO, CALEGARI ANGELO —
Prima tromba, AGARAT LEANDRO — *Primo trombone*, MASSERRA LUIGI — *Primi violini di flüa*, FABBRI ANTONIO,
VEDOVATO NICOLÒ, GADIANI AMBROGIO — *Viola*, BERTOLDI GIOVANNI.

Capo sarto, PANCALDI GIUSEPPE — *Biancatriel*, BARBETTI GAJANI, BARBETTI GIUSEPPA — *Macchinista*, PIROLA GIUSEPPE.

A questo imponente aggregato d'Artisti, fra' quali brillano dei nomi celebri e certi ai principali teatri d'Italia, è d'uopo aggiungere il rilevante corredo di quanta e più decorazioni sceniche espressamente commesse, ed eseguite dai più distinti pittori del nostro I. R. Teatro, l'ordinazione pel completo vestiario di N.º 3 Opere serie, effettuato con tutto sfarzo dalla rinomata sartoria Rovaglia e C.º; un vistoso acquisto di attrezzi, ornati e suppellettili teatrali, modelli di meccanismo, quantità di spartiti, ecc., ecc., il tutto preserito ed allestito in brevissimo tempo, il che ridonda in molto onore dell'operosità dell'espertissimo Corrispondente Lombardo-Veneto sig. Alberto Torri, ed offre non dubbia prova della splendidezza del Cav. Appaltante sig. Marty, il quale ha voluto rendersi benemerito della sua patria ed offrire a' suoi concittadini un teatro lirico a nessun altro secondo, malgrado la quasi certezza di una perdita non tenue in denaro. Il sig. Federico Badiali ha dal suo canto cooperato egregiamente nella gestione di questa incertezza addossato in ispezial modo al sig. Alberto Torri; e lorchando vogliasi riflettere che in due mesi hanno codesti signori dato compimento a sì ingente operazione, mentre venivano

altrisi costretti ad intraprendere nell'istesso momento lunghi viaggi per l'Italia, vi è in realtà da restarne maravigliati. Il formare una Compagnia duplice d'Opera e di Orchestra, il proceciare tutto quanto occorre all'inaugurazione di un nuovo teatro in ogni singolo suo attributo, sembra una cosa facilissima a chi... non l'ha mai intrapresa; ma quando si è al fatto, come noi, dei molti ostacoli che ordinarmente si frappongono a spedizioni così lontane; delle contrarietà che si sogliono suscitare di ogni parte, per ispirito di animosità, di diffidenza ed altro, alle contrattazioni artistiche per le regioni Transsantifiche (contrattazioni nelle quali bisogna sapere incoraggiare i ritrosi, eliminare tante romanzesche pretese sullo sperato Eldorado, distruggere tanti pregiudizj, appianare tante obiezioni, e far fronte a tante impreviste eventualità) di leggieri concorrerà ognuno nella nostra asserzione, che era, cioè, ben difficile il trovare un Impresario più liberale e dovizioso di Marty; ma lo era altrettanto, e forse più, il rinvenire un Corrispondente ed un Incaricato che secondassero sì degnamente le di lui mire, e dessero attestati sì irrefragabili di somma capacità ed incredibile prestezza, nell'esecuzione di sì vasta intrapresa.

Figura III: Prospecto de la Compañía de Ópera de La Habana (IPA 1846, XII (11): 45)

En él, podemos ver que Giovanni Bottesini integra la compañía en calidad de *Primo contrabbasso al Cembalo* así como su entrañable amigo, Luigi Arditi, lo hace en el papel de *Primo violino Direttore*.

A pesar de estar anunciada la salida de la compañía para los primeros días de agosto ésta se retrasó en diversas ocasiones, principalmente porque la fragata estadounidense *Ganges*, fletada para hacer la transportación de la compañía y sus pertrechos, sufrió muchas averías en su viaje de La Habana al puerto de Liorna, por lo que fue preciso rentar otra embarcación.²⁹⁰ De acuerdo con Arditì, la partida se dio hasta el 2 de septiembre, cuando zarpó el bergantín *Annibale* del puerto de Génova.²⁹¹ En la embarcación iba toda la compañía contratada para La Habana, a excepción hecha de la *prima donna assoluta* (Fortunata Tedesco) y del *primo tenore assoluto* (Giovanni Battista Severi), quienes llegarían a la isla en diferentes embarcaciones y tiempos, debido a compromisos ya adquiridos que debían finiquitar. El número reducido de voces que integraba el coro iba a ser reforzado con cantantes locales en La Habana. De hecho, los coristas contratados en dicha capital empezaron a ensayar la ópera con la que debutaría la compañía italiana, *Ernani* o *El honor castellano* de la autoría de Giuseppe Verdi, ya desde finales de septiembre.²⁹² Al mismo tiempo que se afinaban los detalles para la conformación, viaje y recepción de la compañía de ópera italiana a inaugurar el *Teatro Principal*, se hacían todos los esfuerzos posibles para conformar una compañía dramática para presentarse en el *Gran Teatro Tacón*.²⁹³

i. El gran huracán.

A mediados del siglo XIX, gran parte de los largos viajes intercontinentales se llevaban a cabo por medio de embarcaciones de vela. Por supuesto que también existían los vapores pero éstos no partían de cualquier lugar y, seguramente, el costo de su uso era mayor al de las naves propulsadas por el viento. Dadas las características de hospedaje provistas por el bergantín que los transportaba, así como la atención que se prestaba a las necesidades de los pasajeros, y a consecuencia del prolongado tiempo de travesía, misma que duró dos meses bajo un duro clima, el viaje no fue placentero para ningún miembro de la compañía de ópera de La Habana. El pasajero que más lo sufrió fue el joven Giovanni Bottesini, quien resultó ser un pésimo marineró:

²⁹⁰ FIH 1846, 6 (259): 1, “Noticia Filarmónica”.

²⁹¹ Arditì 1896: 2.

²⁹² FIH 1846, 6 (269): 1.

²⁹³ FIH 1846, 6 (267): 1, “Gran Teatro de Tacón”.

Fortunately, I [Arditi] was a good sailor, or the discomfort of poor and insufficient accommodation, wretchedly bad food, and rough weather would have been augmented by the same sufferings Bottesini endured. How ill he was, poor fellow! His face grew thin and his body emaciated, but the eyes appeared to become larger and more melancholy as the merciless sea made our small bark dance incessantly to its strident music.²⁹⁴ lxxxi

Los mareos constantes que experimentaba Bottesini, aunados a la pésima comida que se servía en el barco, contribuyeron al aspecto enjuto del músico de Crema, descrito por Arditi. De acuerdo con éste último, la comida era tan mala que, cada vez que era servida, los pasajeros la tiraban por la borda junto con los cubiertos, de tal forma que, al final del viaje, sólo quedaron tres cuchillos y tres tenedores para el uso de los pasajeros y la tripulación. El vino fue el único consumo placentero que hicieron durante el viaje y, aparentemente, lo que les proporcionó la ingesta calórica que les permitía sobrevivir. Afortunadamente para ellos, el barco tenía una dotación considerable del mismo, ya que llevaba gran cantidad para exportar. En los días en que la compañía no estaba postrada en cama a consecuencia del mareo, es decir, en los que el mar estaba en calma, los músicos aprovechaban la presencia de un piano a bordo para ensayar y así pasar las horas muertas.²⁹⁵

Si bien es cierto que las condiciones climáticas, y por lo tanto las de navegación, fueron duras, el grupo de viajeros fue muy afortunado al haberse retrasado tanto su salida. De no haber sido así, se hubieran topado de frente con el terrible huracán que azotó el caribe y parte del Atlántico los días 10 y 11 de octubre de 1846. Seguramente, parte de las turbulencias que experimentaron fueron los resabios de dicho meteoro pero, ya que se encontraban todavía a cerca de un tercio de distancia alejados del destino, no les tocó experimentar la furia de tan tremendo ciclón.²⁹⁶ El huracán que se sufrió en Cuba en el año de 1846 fue uno de los peores de su historia:

Entre los que ha experimentado esta Isla desde Julio del año de 1498, en que una de estas calamidades estropeó la Armada de Colon en su segundo viage, el mayor que se recuerda en la Habana es el que apenas repuesta de la profunda impresion producida por los desastrosos efectos de la tormenta del 4 de Octubre de 1844, sufrió los días 10 y 11 del mismo mes en el presente

²⁹⁴ Arditi 1896: 2.

²⁹⁵ Arditi 1896: 2-3. Es la sospecha de Arditi que el capitán del barco planeaba vender toda la comida enlatada en La Habana, razón por la que no les era servida a los pasajeros.

²⁹⁶ El término “huracán” proviene del taíno, la lengua hablada por el grupo étnico arahuaco mismo que habitó originalmente las Grandes Antillas: Dominicana, Puerto Rico y Cuba. El significado de dicho vocablo es el de “gran viento” (Crooker 2010: 57). Es de suponerse que, si dichas etnias tuvieron la necesidad de acuñar una locución para describir tal fenómeno atmosférico, el mismo es frecuente en la zona y podemos imaginar que su magnitud, en casos extremos, lo suficientemente imponente como para haber servido de ejemplo y hacer trascender la voz taína a muchas lenguas occidentales.

año [1846]. En el espacio al rededor de la Habana, limitado por Bahía—honda, Pinar del Río, Cárdenas, Cienfuegos y agua la grande, arrasó todos los campos por donde pasó; destruyó mas de 6.000 casas, de ellas 1.872 caídas enteramente, y bajo cuyas ruinas fueron sepultados algunos desgraciados, de los que perecieron 114, y fueron heridos 76; se perdieron 235 buques en las bahías de la Habana, Matanzas, Mariel, Batabanó, Cabañas y Cárdenas, pasando de 70 el número de los averiados.²⁹⁷

En una época en que las comunicaciones de las naves en altamar eran extremadamente limitadas, los pasajeros y tripulación del *Annibale* estaban totalmente ajenos a lo sucedido, tanto en la zona como en la isla de Cuba específicamente, o, por lo menos, no estaban conscientes de su magnitud. Mientras tanto, las noticias de la desgracia habían llegado a Italia antes que las de la suerte de la compañía en su camino hacia Cuba. Básicamente, los informes hablaban de la tremenda destrucción de naves, aunque, al paso, incluían algo más:

AVVENIMENTI STRAORDINARI

Oragano ed Infortunii all'Avana (1).

(Dalla Gazzetta di Genova del 14 corrente)

La nave da dispaccio inglese, *Tamise*, che recò le notizie delle Indie occidentali, diede i seguenti ragguagli:

«Il giorno 11 ottobre Avana venne combattuta dal più orribile temporale che mai aia stato a ricordanza di persona. Cominciò la sera, e la sua furia si accrebbe fino alla domane. I danni recati si in mare che in terra sono incalcolabili. Vi avevano in porto più vele dell'ordinario. La più parte perirono, e al cessare della tempesta, sopra un numero di 120 navi all'incirca, non vi erano che il brick [*sic*] da guerra spagnuolo, il vapore regio il *Tamise*, ed il brick inglese *William-Rushkon* di Liverpool, e due o tre altri, che non avessero patito danno».

«La città ebbe poco guasto in confronto dei sobborghi. In Reyla [*sic*] i danni furono terribili. L'oragano scoperchiò dei lor tetti infinità di case, e danneggiò, in tutto o in parte, parecchi navigli. Ciò che vi ebbe di più luttuoso si fu il gran numero degli uccisi. Gli abitanti fuggivano in cerca di scampo, perchè le abitazioni le più ferme e massicce, cedendo alla furia della bufera, rovinavano a fascio».

«Alla partenza del *Tamise* non si sapeva ancora il numero dei morti. Il *Tamise* salpò il 13, due giorni dopo l' avvenuto disastro, e tale era la costernazione che regnava in Avana, che era impossibile l' avere un precisato ragguaglio delle morti avvenute. Si disseppellirono undici vittime dagli sfasciamenti di una sola casa. Il gran numero dei molti legni naufragati porta con sè l' idea che vi debbano essere stati molti individui annegati. Il Teatro Tacón fu danneggiato assai: il principale poi sprofondò per intero. Nel punto che l'oragano era nella sua maggior furia, il barometro segnava 27.24. Nel 1844, aveva segnato 28.42. durante un uguale frangente».

«Son queste, per quanto si poté sapere esattamente, le notizie delle perdite di mare:

«Legni da guerra: la fregata francese l' *Andromaca*, di sessanta cannoni, contro-ammiraglio Laplace, sbattuta alla costa; la corvetta francese la *Blonde*, di 24, interamente disalberata; il vapore francese il *Tonnerre*, anch' esso per intero disalberato; il brick spagnuolo la *Constitution*, di 10 cannoni, affondato; gli schooners spagnuoli, la *Créole*, e la *Polka*, affondati; gli schooners *Laborde*, *Hero*, e l' *Infanta* e il vapore il *Montezuma*, spagnuoli, parimenti gettati alla costa».

«Navi mercantili. — L' *Edward Hayes*, e il brick *Novel* mandati a fondo; il brick *Suzan* disalberato; la barca l' *Agnès-Jane*, disalberata, e percossa alla costa; il brick il *Prompt*, gravemente scommesso; il brick il *Wilson*, disarmato dell' albero di parrucchetto; lo schooner la *Magdalena*, rotto il bompresso, ed altre avarie; il brick il *William-Munay*, intieramente raso».

«Il brick il *Minstrel*, forti avarie. Dieci legni americani perirono, e fra gli altri non ve ne ha uno che non sia stato gravemente danneggiato. Sedici vele spagnuole, oltre un numero considerabile

²⁹⁷ Cuba 1847: 7.

di legni costieri, e i pacchetti *Matanzas e Regla*, arrenarono. Due navicelli francesi, *Marie e Antraves* furono disalberati: il terzo, il *Giasone*, peri».²⁹⁸ lxxxii

La noticia de la destrucción del *Teatro Principal*, recinto que iba a ser reinaugurado por la compañía, así como la de los severos daños inflingidos al *Gran Teatro Tacón*, aguardaban para darle la bienvenida a la *troupe* italiana, a su llegada a tierras americanas.

El menoscabo sufrido por el *Teatro Principal* fue irreparable. Para Ana Amigo Requejo, las razones que impidieron su reconstrucción tienen que ver con su ubicación en un área con escaso potencial de desarrollo y “cuya trama urbana se hallaba fosilizada por conventos, hospitales y cuarteles edificados sobre terrenos de ralengo en los cuales se intentaba por todos los medios evitar las actividades especulativas”. Desde su perspectiva, los valores establecidos por el *Teatro Tacón*, con un fuerte y astuto especulador al frente como Marty y Torrens, confrontaban los valores tradicionales, representativos del antiguo régimen, que encarnaba el *Principal*. Es su opinión que la ubicación de éste último coliseo, dentro de terrenos estratégicos para la defensa militar de la ciudad, no favorecían la argumentación en favor de su existencia:

Las grietas abiertas en el marco legislativo de los ingenieros militares, el valor del suelo, el desplazamiento de la ciudad hacia los barrios extramuros y la entrada en juego del capital, provocaron su derribo definitivo en el año de 1861, meses después de que el moderno Teatro de Villanueva abriera sus puertas.²⁹⁹

Desde nuestro punto de vista, ya que el empresario de ambos teatros era el mismo, y que fue él quien armó todo el plan para la renovación e inauguración del *Principal* (y ya que ambos teatros estaban construidos en terrenos militarmente estratégicos), habría que hacer una evaluación que tome en cuenta otros elementos que hubiesen impedido la reconstrucción del inmueble, para poder entender mejor la situación. Dentro de ellos están: la decepción inflingida a la sociedad cubana por la destrucción del recinto justo después de su reconstrucción y antes de su reinauguración; y el balance de los daños que, en apariencia, llevaron a plantearse la total reconstrucción, o la planeación de un nuevo teatro, con el elevado costo que ello implicaba:

²⁹⁸ IPA 1846, XII (40): 164.

²⁹⁹ Amigo Requejo 2014: 24-25.

Teatro Principal.— De este teatro dijimos que el techo y una parte de su fachada que mira a la alameda de Paula había venido a tierra; esto es muy poco todavía; después de haberlo examinado interiormente, no sabemos cómo pintar el cuadro de desolación cuyo embellecimiento se han gastado 36,000 pesos según se nos ha informado, no presenta otro aspecto interiormente que el de un montón de escombros hacinados en el mayor desorden: lunetas, barandaje, sillas, telones, y piedras sillares y vigas, todo está hecho pedazos: un gran pedazo de la pared maestra de la banda del Oeste aumenta también tantas ruinas; y en la obra nueva acabada de hacer al Este hay asimismo una considerable grieta. La parte que primeramente flaqueó en este edificio fue la del Norte, que mira a la casa de los Sres Luz y Caballero. Eran las ocho de la mañana, cuando cedió a una impetuosa ráfaga de viento, que vino en aquella dirección: a pocos minutos se desplomó toda la fachada nueva que acababa de hacerle el Real Cuerpo de Ingenieros, llevándose a la vez el gran salón de fumar: y casi al propio tiempo se aventaron los techos de teatro, cayendo parte de ellos en la calle de los oficios, y otra parte en su interior. Aquella hizo grandes averías en las casas vecinas, y esta redujo a pequeños fragmentos el foro, y cuantos objetos se opusieron a su violencia y gravedad. El teatro no existe pues y es bien cierto que su pérdida no podrá reparar con cien mil pesos.³⁰⁰

A nuestro parecer, existieron razones adicionales, además de las esgrimidas por Amigo Requejo, para privar de una nueva versión del *Teatro Principal* a La Habana. Si su existencia hubiese sido tan incómoda para el dueño del *Tacón*, así como para las fuerzas castrenses, la renovación del mismo no hubiera recibido todo el apoyo monetario, la inversión de tiempo y los esfuerzos administrativos y organizativos que implicaron, no sólo la obra arquitectónica, sino todo el proyecto artístico y teatral encaminado a su reinauguración. La inversión fue autorizada por el capitán general de la isla y la misma salió del fondo de emancipados por lo que, si la amplia renovación y la permanencia del teatro hubieran sido un evidente inconveniente para los intereses del ejército o del gobierno, simplemente se habría esperado a que la decadencia del inmueble hiciera su trabajo de aniquilación.

La desaparición del *Principal* fue un duro golpe para la sociedad habanera cuya demanda por recintos teatrales creció a la par del aumento de la población, como ya hemos visto. Su destrucción, aunada al destino decidido para el *Gran Diorama*, llevó a un lamento popular por una crisis en la oferta de las “diversiones públicas” que no parecía tener solución, a pesar de todos los esfuerzos hechos: “Hace pocos meses que teníamos tres teatros y ninguna compañía, y cuando el huracán y los serenos nos han quitado dos, he aquí que nos hallamos con dos compañías para un teatro”.³⁰¹

³⁰⁰ COT 1846, 27 (86): 2-3.

³⁰¹ FIH 1846, 6 (307): 2. Las dos compañías referidas son la de *Ópera italiana* y la *Dramática*.

d. La llegada a La Habana

De acuerdo con Arditì, el viaje desde Génova a La Habana tomó dos meses exactos. Si tomamos la anterior como información precisa, la compañía habría llegado el dos de noviembre a la isla de Cuba. Sin embargo, el 22 de diciembre el agente teatral Alberto Torri deja testimonio en tierras italianas de la salud e integridad física de la compañía al publicar, en el periódico *Il Pirata*, la siguiente información:

AVANA- *Circolare*, Il 3 novembre alle 8 e mezzo del mattino arrivava felicemente nel porto di questa capitale di Cuba, l'*Annibale*, col carico della Compagnia italiana tutta in prospero stato di salute: vennero impiegati due mesi ed un giorno nel viaggio, e nessuna contrarietà, nessuna burrasca, nessuna avaria ebbe a soffrire. Soltanto a breve distanza del porto vennero i passeggeri informati del disastro accaduto l'undici passato ottobre, e ne rimasero sgomentati, vedendo per le acque sopra notante ancora un ammasso ingente di frantumi di navi e d'altre rovine, e sentendo la totale distruzione del Teatro Principale; ma, a confortarli in tutto, stava aspettandoli il bravo cav. Marty; il quale correndo loro incontro, allo sbarco, per prima cosa li assicurò che non avrebbero patito nessun danno pecuniario per la succeduta rovina del teatro suddetto; a supplire la mancanza del quale egli tenea già allestito il gran Teatro Taccon. Queste confortanti notizie giunsero ufficialmente a questa Agenzia per mezzo di varie lettere scritte dagli artisti in data 4 novembre e dall'egregio Appaltatore, ed il sottoscritto non perde un momento a parteciparle al Pubblico per sollievo e gioja di quanti vi hanno interesse per legami di parentela o per sentimento filantropico. Colle istesse lettere si annunzia l'arrivo pel giorno 6 novembre del solito periodico vapore, sul quale si conta di vedere la brava Tedesco.

Milano, li 18 dicembre 1846.

Alberto Torri

*Corrispondente Teatrale Lombardo-Veneto.*³⁰² lxxxiii

Según la publicación anterior, la fecha de llegada de la compañía a La Habana fue el día tres de noviembre. Por otra parte, el cuatro de noviembre el *Diario de la Habana* anuncia la llegada a Cuba de la *troupe* italiana, de la siguiente manera: “Tenemos el gusto de anunciar que en el bergantín Anibale que ha entrado hoy en este puerto procedente de Genova, han llegado todas las partes que deben componer la compañía lírica”.³⁰³

Como podemos ver al confrontar las tres fuentes, la fecha de llegada exacta no es clara. Por otro lado, Arditì afirma que el descenso de la compañía del barco no se dio de inmediato al anclar la nave en el puerto pues no estaban claras ni la suerte laboral ni el alojamiento del personal, a consecuencia de la destrucción del *Teatro Principal*.³⁰⁴ Nuevamente, esto entra en contradicción con lo estipulado por Alberto

³⁰² IPA 1846, XII (50): 206.

³⁰³ DHA 1846 (308): 3.

³⁰⁴ Arditì 1896: 4.

Torri en la nota citada anteriormente. Obviamente, la distancia espacial y temporal hace fácil que la información sea distorsionada, pero hay que tomar en cuenta la posibilidad de que alguien esté mintiendo para proteger su gestión. La noticia de la destrucción del teatro fue anunciada a los viajeros en la cubierta del barco hasta el avistamiento de la ciudad de La Habana. La asustada y sorprendida voz del tenor Federico Badiali, enviado de Marty y Torrens para la formación de la compañía, clamaba la ausencia del edificio al cual estaba adosado un café de su propiedad.³⁰⁵

El día cinco de noviembre, de acuerdo con el *Faro Industrial de la Habana*, no había un plan seguro para solventar la pérdida del *Teatro Principal* y el acomodo del espectáculo esperado por parte de la compañía italiana.³⁰⁶ Fundamentalmente, los principales temores del público eran: primeramente que el grupo abandonara la isla, ya fuera por decisión propia o del empresario, lo que llevaría a La Habana a quedarse sin su espectáculo favorito después de tantos esfuerzos invertidos; aunado a ello, y no menos preocupante, se temía el mensaje de falta de cultura e “incivilidad” con el que la sociedad habanera sería identificada en el mundo al no poder tratar adecuadamente a tan distinguida agrupación.

La idea de reubicación de la compañía de ópera en el *Teatro Tacón* se enfrentaba al problema de que el inmueble estaba rentado por una compañía dramática ya en funciones.³⁰⁷ La posesión de los derechos del recinto por parte de un tercero mediante un contrato de arrendamiento restringía el margen de maniobra por parte de Marty y Torrens, al menos teóricamente, a pesar de ser el administrador del inmueble. Este no era el único problema que se vislumbraba en el horizonte a raíz de la destrucción del *Principal*; en los periódicos de La Habana se ventilaba el posible conflicto que podría ocasionar la situación entre los tres actores principales involucrados en el proceso de reacomodo de la *troupe* italiana: la Junta Protectora, el

³⁰⁵ Arditi 1896: 3-4.

³⁰⁶ FIH 1846, 6 (307): 2.

³⁰⁷ Ya desde septiembre de 1846 se venía impulsando en los periódicos la posibilidad de tener una compañía dramática para la capital cubana. El público habanero, por su carácter, tenía una franca necesidad de tener diversiones nocturnas y esta no había todavía sido satisfecha. El principal obstáculo para la formación de un grupo teatral era la carencia de buenos actores, al parecer no sólo en la isla sino también en la madre patria. Al menos, ésta es la razón que esgrime Manuel Argente, empresario de la futura compañía dramática de la Habana que se presentaría en el *Teatro Tacón*, al explicar sus tropiezos en la constitución de la misma. *Vid.* FIH 1846, 6 (267): 1, “Gran Teatro de Tacon” y FIH 1846, 6 (277): 4.

empresario y la compañía dramática. La destrucción del *Principal* imposibilitaba la permanencia de los convenios pactados entre la junta y el empresario, debido a que la capacidad en el número de localidades de este teatro era reducida en comparación con la del *Tacón*, y ello le daba derecho a la junta de liberarse de toda obligación contraída mediante los mismos. El empresario debía pagar por concepto de alquiler del *Principal* la cantidad de 25 pesos mensuales y la Junta Protectora debía entregarle 20,000 pesos para ayudar a la titánica empresa de reunir, contratar y transportar una compañía de ópera desde Italia, además de asegurarle 7,000 pesos de abono en dicho teatro. De acuerdo con el autor del *Comunicado* relativo a la situación de la Ópera Italiana (quien firma solamente F.B. y H.) aparecido en el *Diario de la Habana*, partiendo del supuesto de que el empresario hubiese puesto a salvo sus derechos en caso de catástrofe natural mediante una estipulación especial, éste no tendría obligación alguna de responder a las cláusulas del contrato si las condiciones anteriormente descritas no pudieran ser cumplidas en una nueva sede, ni tampoco tendría porqué regresar las cantidades recibidas. Este escenario lleva a la Junta Protectora a la pérdida de los 16,000 pesos ya adelantados al empresario que, sin embargo y de acuerdo a la misma opinión, no significan nada para él en relación a la enorme carga de solventar los gastos de transporte y manutención, así como los salarios de tan numerosa compañía. De la misma manera, dicha cantidad tampoco es suficiente para pagar los gastos que implicaría trasladar a la compañía a presentarse en otros teatros fuera de Cuba, puesto que el empresario tiene la obligación ineludible por contrato de encargarse de la presentación de la compañía en otros teatros además de los habaneros, aún en caso de existir una cláusula que lo liberara de sus obligaciones a raíz de eventos fortuitos.³⁰⁸

Los ojos de todo mundo: periódicos, público, junta protectora, empresa, etc., eran dirigidos hacia el único recinto teatral capaz de albergar a la compañía de ópera: el *Teatro Tacón*; todos, menos los de la compañía dramática. Este grupo de actores había ya sufrido muchos tropiezos para desarrollar su actividad: falta de actores para poder iniciar sus funciones antes del huracán, una mala crítica al inicio de sus presentaciones y ahora se encontraban con daños en el teatro que tenían arrendado debido al meteoro. Lo peor que podría pasarles es que les usurparan el coliseo. De

³⁰⁸ DHA 1846 (311): 2.

hecho, en un desesperado intento por reiniciar sus labores, pues de ello dependían sus ingresos y por ende su subsistencia, anunciaron la primera función del primer abono para el primero de noviembre, a pesar de no estar instalado el cobre que debía cubrir el techo dañado del recinto.³⁰⁹

Ante la circunstancias extremas que la *Compañía Dramática Española* estaba experimentando, era lógico pensar que las negociaciones sería duras pues tenía que sacar alguna ventaja de la situación y tratar de reponerse de sus múltiples pérdidas. En los periódicos se daba por sentado que no podría subarrendar el teatro al precio ni bajo las condiciones del solicitante. Esto ponía en jaque al empresario de la compañía de ópera italiana pues de cualquier manera enfrentaba un erogación importante: ya fuera por las exigencias de subarrendamiento de la compañía dramática, las multas que habría que pagarles a los actores por desplazamiento, la reubicación de la compañía dramática en otros puntos o el traslado de la compañía de ópera a otra ciudad o país con un teatro adecuado para albergarla, el gasto era muy fuerte.³¹⁰ Aunado a lo anterior, se encontraban los intereses en riesgo de las personas que habían anticipado sumas para ayudar a que la ópera fuera posible en La Habana y que habían comprado abonos por adelantado, o hecho donaciones mayores al precio de los mismos, y cuya recompensa sería un espectáculo de calidad que disfrutarían en lugares preferentes. Por lo complejo de la situación, y por haber tantos intereses en juego, se conmina a todos los agentes involucrados a llegar a un arreglo que mitigue “la mala posición del empresario”.³¹¹

Probablemente, el llamado a la negociación facilitó la disposición a dialogar pero fueron, seguramente, las *habilidades* de Marty y Torrens las que sacaron a flote la difícil situación. Ya desde que la compañía dramática había tenido la iniciativa de comenzar las funciones del primer abono, tuvieron que negociar los favores del empresario para que este, como responsable del *Teatro Tacón*, les permitiera entrar en actividad a pesar de que el edificio no estaba restaurado.³¹² El mismo siete de

³⁰⁹ DHA 1846 (305): 4.

³¹⁰ DHA 1846 (311): 2.

³¹¹ DHA 1846 (311): 2.

³¹² DHA 1846 (305): 4. El primero de noviembre daba lugar a la primera función de la compañía dramática en el *Gran Teatro Tacón*, aún sin haber sido reparado del todo y con un gran faltante del cobre del techo. El director de la compañía fue a pedirle a Marty y Torrens permiso para el inicio de las

noviembre, al final del largo *Comunicado* escrito por F.B. y H., se publica una “*Nota de la Redaccion*” [sic] que manifiesta que todos los obstáculos han sido vencidos para la ubicación de la compañía de ópera en el *Teatro Tacón*. En dicho texto, se alaba la disposición de los “actuales poseedores del teatro”, la magnanimidad del empresario y la intervención en las negociaciones de Luis de Mariategui.³¹³

Las especulaciones acerca de la venta de abonos hechas por F. B. y H. son dignas de tomarse en cuenta pues nos brindan un comparativo de la capacidad del *Teatro Principal* en contraste con la del *Tacón*. Al mismo tiempo, nos informan acerca de lo precios solicitados en el primer abono de la fallida temporada que se había planeado para el primero, así como de las posibles tarifas para el segundo que permitirían al empresario y a la junta protectora cumplir con lo planeado. Este es el cálculo sugerido para las localidades del Tacón:

58 palcos de 1º y 2º piso á 51 ps.	\$2958
350 lunetas á 10 ps.	3500
16 palcos de tercer piso á 25 ps.	400
20 asientos de tertulia á 6 ps.	120
Suma	6978

Se vé pues con cuanta facilidad y á que bajos precios pueden reunirse en abono casi los siete mil pesos que á duras penas y con suma dificultad podrían obtenerse en el Teatro Principal á pesar de fijarse [en este último] á 100 y á 68 pesos los palcos y las lunetas a 15 pesos. Hay además la circunstancia de que queden libres 15 palcos de tercer piso, 22 lunetas, 88 asientos en tertulia de señoras, 181 en la de hombres y mugeres, 78 en la cazuela de señoras y 208 en la de hombres y mugeres, y toda la entrada eventual de palcos y además las gradas de tertulia.³¹⁴

El arreglo pactado entre Marty y Torrens y el grupo teatral acordaba que la *compañía lírica* podría dar tres funciones semanalmente. De esta forma, ambas compañías se distribuirían los días de la semana, presentándose cada tercer día aproximadamente, y alternando en las representaciones de los domingos para que “ambas disfruten con igualdad de las *buenas noches*”. Este convenio hacía que el *Teatro Tacón* abriera sus puertas al público “diaria o casi diariamente”, comenzando tentativamente el 20 de noviembre.³¹⁵ El mismo siete de noviembre, en el que se hace público el acuerdo para el *Teatro Tacón*, el empresario publica la convocatoria para la selección de lugares para los abonados del otrora *Teatro Principal*:

funciones en esas condiciones pues los actores necesitaban trabajar y cobrar. A pesar de la inauguración de la temporada dramática, las labores de restauración continuaron.

³¹³ DHA 1846 (311): 2.

³¹⁴ DHA 1846 (308): 3.

³¹⁵ FIH 1846, 6 (309): 1, “Opera Italiana”.

Opera italiana.

Arrostrando sacrificios y venciendo obstáculos D. Francisco Marti y Torrens empresario de la ópera italiana, tiene la satisfacción de avisar á todos los Sres. que generosamente contribuyeron para asegurar sus respectivas localidades en el teatro Principal, que ya no existe, pueden ocurrir al escritorio de la empresa sita en los altos de la pescadería en los días 7, 8 y 9 desde las 9 de la mañana á las 3 de la tarde, para que escojan las localidades que mas fueren de su agrado en el gran teatro de Tacon, exceptuándose de la elección las de propiedad y de oficio. Como la nueva compañía de ópera italiana ha de principiar sus tareas lo mas pronto posible, es de necesidad advertir que pasados los tres dias fijados, se dispondrá de las localidades sobrantes à favor del que las solicite despues del mencionado dia 9. Habana y noviembre 6 de 1846.—Francisco Marti y Torrens.³¹⁶

Trascurridos los tres días dados a los benefactores del proyecto para que escogieran los lugares a los que tenían derecho, el diez de noviembre se abrió el abono de todas las localidades restantes. Se dieron otros tres días (hasta el 12 de noviembre) para que el gran público acudiera al cuartel general de Marty y Torrens, ubicado en los altos de la Pescadería, a adquirir sus entradas. Los precios anunciados fueron los siguientes:³¹⁷

Por un palco de 1º y 2º piso compuesto de doce funciones con 48 entradas	\$68
Por un palco de 1º y 2º piso grillés, idem idem	68
Por uno idem de 3 piso y grillés idem idem	51
Por una luneta con 12 entradas	12
Por un sillón de tertulia de señoras delantero con 12 entradas	7
Por un sillón delantero de tertulia de hombres y mugeres con 12 entradas	7
Por un sillón de cazuela delantero con 12 entradas	6

La confianza que tenía Marty y Torrens de tener en un puño a la sociedad habanera, deseosa de poder disfrutar de una temporada de ópera a la manera de las clases adineradas europeas, se ve reflejada no sólo en el precio puesto a las localidades, el cual resultó ser mucho más alto que el estimado por F. B. y H. para satisfacer la recaudación de las cuotas proyectadas, sino en la manera en la que manejó tanto a la junta protectora como a la junta auxiliar para que le cumplieran los demás adeudos. En el mismo anuncio de la venta de los abonos, el empresario incluyó una *Advertencia* en la que hacía saber al público que ambas juntas habían autorizado que se le abonaran “por la preferencia á los palcos de 1º y 2º piso como gratificación, por

³¹⁶ FIH 1846, 6 (309): 4, “Opera Italiana”.

³¹⁷ DHA 1846 (314): 4.

solo una vez cuatro onzas de oro y las lunetas de cabecera dos onzas con cuya exhibicion se podrán completar los 20000 pesos que se le ofrecieron para gastos de traer de Italia la compañía lírica”. Todo lo anterior “en justa consideración de las pérdidas y quebrantos ocasionados por la última desgracia ocurrida en el Teatro Principal y en el costoso subarriendo del Gran Teatro de Tacon”.³¹⁸

Con todo lo anterior asentado, el *Teatro Tacón* asegurado, los ingresos recaudados y la viabilidad de una temporada de ópera, sólo quedaba dar comienzo a la misma. Como era costumbre del empresario, aprovechó la coyuntura para hacer una caravana a la autoridad y fijó el estreno de temporada con la ópera “*Hernani*” [sic] para el día 15 de noviembre, fecha en la que se celebraba el santo del Capitán General de la isla: Leopoldo O'Donnell, Duque de Tetuán. El objetivo festivo de este estreno le dio pretexto suficiente a la opinión periodística para, lisonjeramente, disipar las dudas de que una obra de “tan difícil ejecución” [sic] pudiera ser ensayada en tan poco tiempo.³¹⁹

i. La Junta Protectora de la Ópera Italiana

Este grupo fue formado a partir de la anterior *junta de señoras* misma que se agrupó en torno a los quehaceres de las funciones de ópera en el *Teatro Principal*. Aparentemente, su función básica era la de infundir fervor en la petición de continuidad de este espectáculo, en lo que tenían mucho éxito. Este último se fundaba en su capacidad para presionar a sus maridos (gente adinerada) para financiar e impulsar el arte lírico, propiciando así la existencia del espacio social ya descrito con anterioridad, mismo que era vital para sus intereses. En la promoción de una compañía de ópera para La Habana en 1846, esta agrupación jugó un papel muy importante pues fue la que organizó la estrategia para dotar de soporte financiero al valiente empresario que osara aventurarse en la conjunción, transporte y manutención de una compañía traída desde Italia y que contara con artistas que pudieran darle lustre a su recién remodelado y flamante *Teatro Principal*. No queda del todo claro si el apoyo existió primero y después el empresario Francisco Marty y Torrens dio un paso al frente, asumiendo el riesgo de la aventura teatral, o fue al revés. De cualquier

³¹⁸ FIH 1846, 6 (313): 4.

³¹⁹ FIH 1846, 6 (313): 1.

manera, parece evidente que el catalán estaba negociando con algo más importante que el dinero necesario para asumir el riesgo financiero: la aceptación y el poder sociales. Muy probablemente, él podría haber asumido el compromiso total con sus propios medios pero el hecho de que la clase pudiente lo necesitara y dependiera de él para darle estatus de ciudad culturizada a La Habana, significaba que dicha clase adquiriría legitimación ante la península, y por ende a los ojos del resto de Europa, merced a sus gestiones. Esta situación debió haberle encantado pues encarnaba de manera perfecta su filosofía empresarial de *bajo perfil*: lobo con piel de oveja. El compromiso de la *Junta Protectora* fue publicado por su vocal secretario, Francisco de P. Serrano, en términos que hacían sentir simpatía, y hasta lástima, por el empresario:

JUNTA PROTECTORA DE OPERA ITALIANA.

Comision auxiliar.

Convencida la muy estimable Junta de señoras, del considerable costo que ha ocasionado siempre el sostenimiento de una compañía de Opera Italiana en esta capital y de los inconvenientes y extraordinario desembolsos á que da origen su su [*sic*] adquisición y trasporte, ha considerado que el único medio de obtener un espectáculo tan en armonía con la cultura y buen gusto del país, es la concurrencia y cooperación efectiva de los mismos aficionados, en el arbitrio de una contribución proporcionada y por una sola vez.

Nada mas natural que contar con los mismos partícipes de los encantos del divino arte, haciendo un reparto voluntario entre los abonados á palcos y lunetas, con el fin de construir una que sirviese de compensación ó bien de estímulo, al individuo que quisiese arrostrar con los riesgos de la empresa. Calculando la noble Junta sobre estos arbitrios ha podido encontrar una persona de toda responsabilidad y garantías que se hiciese cargo de realizar el proyecto bajo las bases mas seguras.

Constituido en efecto D. Francisco Marty Torrens, con todas las formalidades y requisitos convenientes á llenar cumplidamente las condiciones clausuladas, corresponde á la mencionada Junta por su parte reunir la suma asignada por via de indemnización³²⁰

Las contribuciones serían repartidas ente los aficionados que hubiesen poseído el abono a un placo o una luneta en la última temporada de ópera en el *Principal* y que quisiesen ahora conservar dicho privilegio para las funciones venideras de la compañía de ópera traída desde Europa. La distribución de dichos subsidios entre los abonados a las siguientes dos temporadas de la futura compañía de ópera del *Teatro Principal* se llevó a cabo de la siguiente manera:

Corresponde á la mencionada Junta por su parte reunir la suma asignada por via de indemnización; y para obtenerle ha convenido [para conservar el derecho en las temporadas de 1846 y 1847] en que los señores abonados á palcos de primero y segundo piso presten el servicio de 500 pesos; el de seis onzas de oro los de las lunetas de cabecera ò extremo de banco en los tramos principales de derecha é izquierda y tres onzas las que siguen á aquellos en uno y otro extremo y las que forman cabecera en los tramos de derecha é izquierda mas inmediatos á los palcos.³²¹

³²⁰ FIH 1846, 6 (257): 2.

³²¹ FIH 1846, 6 (257): 2.

En apariencia, estas aportaciones eran adicionales al costo de los abonos, los cuales fueron tasados y publicados así:

Un palco de primer piso con 48 entradas por 12 funciones	\$102
Un idem de 2° id. con id. id.	85
Un palco grillè con id. id.	85
Un palco de 3° piso con id. id.	68
Una luneta indistintamente con 12 entradas	15
Un id. de anfiteatro para hombres y señoras con idem.	12
Una id. de tertulia y cazuela con idem.	9

Argumentando la premura para el arreglo de estos menesteres, pues la temporada debía empezar en octubre, se dieron sólo seis días, contados a partir de la fecha de publicación del anuncio, para respetar el derecho de antigüedad de los abonados. Terminado dicho lapso, se pondrían las localidades en venta al público general, sin derecho a reclamo.³²² Al parecer, dicha convocatoria no tuvo mucho éxito en la recaudación de fondos pues, el día 22 de septiembre, se hacía una nueva invitación a la aportación para el fondo “en auxilio de la empresa” y para la que se dio el lapso de diez días a partir de su publicación.³²³ Finalmente, después del acaecimiento del gran huracán y la ubicación final de la compañía en el *Gran Teatro Tacón* se abre nuevamente la venta de abonos especiales (misma que ya fue descrita con anterioridad) para los señores “que generosamente contribuyeron para ayuda de traer la compañía de Italia”.³²⁴ Esta reiteración en la venta de abonos a los benefactores de la ópera pareciera demostrarnos la falta de eficiencia de la *Junta Auxiliar* pues es muy poco probable que alguien hubiese contribuido con 500 pesos o seis onzas de oro y fuera tan negligente para dejar de reclamar su abono. Si todavía en noviembre no se habían logrado reunir los fondos necesarios para *auxiliar* al empresario, la junta no era muy buena promotora y al empresario no le hacían tanta falta los fondos pues siguió adelante con el proyecto sin queja alguna. Otras posibilidades son: que los precios fueran onerosos para la economía habanera; o que la relación valor-precio no fuera favorable desde la perspectiva del público. Ciertamente, los precios del espectáculo operístico contrastan mucho con los del dramático:

³²² FIH 1846, 6 (257): 2.

³²³ FIH 1846, 6 (265): 2.

³²⁴ DHA 1846 (314): 4.

[Compañía dramática española]

PRECIO DE ABONO POR TRECE FUNCIONES.

Un palco de 1º y 2º piso con 52 entradas 36 ps.— Otro id. del 3º con 52 entradas 25 ps.— Una luneta con 13 entradas 8 ps.—Un sillón de tertulia con 13 entradas 5 ps. 4 rs. fuertes.—Otro id. de cazuela con 13 entradas 4 ps. 4 rs. id.

Precio de localidades y entradas por función.

Un palco del 1º y 2º piso 4 ps.—Uno idem del 3º 2 ps. 5 rs. fuertes.— Una luneta 4 rs. sencillos.—Un sillón de tertulia 3 rs. idem.— Uno idem de cazuela 2 rs. ídem—Una entrada general a palcos y lunetas 6 reales sencillos.—Una id. á tertulia 4 rs. idem.— Una id. á cazuela 2 ½ idem.³²⁵

Si bien se sabe que los gastos de producción de la ópera son mucho más elevados que los de la mayoría de lo demás espectáculos, el contraste entre los precios presentados puede haber sido una consideración a la hora de invertir en un abono.

ii. La situación social y política en Cuba

La dominación española y el ejercicio del poder en Cuba no fueron muy diferentes a los de otras partes de Latinoamérica en donde España estableció su imperio. Si bien, las tierras bajo este sistema de sometimiento y explotación son conocidas generalmente con el nombre de colonias, el apelativo no es del todo correcto pues las características con las que se desarrolló distan mucho de las que definen a los dominios ejercidos por otros poderes coloniales. Fundamentalmente, los nuevos territorios no eran contemplados como colonias de ultramar sino como partes integrales del imperio español y, por lo tanto, tenían un sistema de administración y gobierno idéntico al de la península, es decir: feudal en esencia. De manera inmediata a la llegada de los españoles, este sistema creaba sociedades polarizadas en donde unos pocos tenían toda la riqueza y el poder mientras el resto tenían apenas lo suficiente para sobrevivir, en el mejor de los casos. A mediados del siglo XIX, España había perdido todas sus posesiones en el continente americano a excepción hecha de Cuba, misma que trató de conservar bajo todos los medios posibles pero sin cambiar nada esencial del sistema sociopolítico ejercido sobre ella.³²⁶ Crooker afirma que el bloqueo de cambios sociales ejercido por la clase en el poder en Cuba fue el

³²⁵ DHA 1846 (275): 4.

³²⁶ En términos estrictos, Puerto Rico también siguió siendo parte del imperio español junto con Cuba hasta 1898 e, intermitentemente, la República Dominicana, hasta 1865.

responsable de que la isla no entrara en una etapa de desarrollo industrial y se estancara: “By the mid-nineteenth century Cuba had continued to stagnate and had no modern industrial development”.³²⁷ lxxxiv En contraste, al hablar de la esclavitud, el mismo autor explica la manumisión como un fenómeno derivado de la industrialización: “In the mid-1800s, the conversion of sugar mills from manual power to steam power reduced the demand for slave labor. This change in technology also enabled more blacks to purchase their freedom and to enter the general Cuban population”.³²⁸ lxxxv Esta aparente contradicción parte del hecho de que la modernización del trabajo en Cuba no se dio por razones sociales que facilitaran el desarrollo humano sino que se aplicó estratégicamente en los puntos de mayor interés económico, en busca de la mayor ganancia posible, característica inherente al desarrollo industrial. Lo que le da realce a esta particular situación en el caso cubano es el hecho de que, al estar la institución jurídica de la esclavitud vigente hasta 1886, los esclavos eran parte de los activos del empresario y, por lo tanto, eran susceptibles de ser canjeados por otros bienes, reportando muy buenas ganancias. La vigencia de la esclavitud se daba de manera práctica en la isla, a pesar de que España había firmado en 1817 un tratado con Inglaterra, declarando el tráfico de esclavos como una actividad ilegal.³²⁹

In 1850 - over 35 years after the 1815 Vienna Treaty which decreed the abolition of the slave trade as of 1821 - Havana's newspapers still published announcements on the sale of slaves in the 'Esclavos' section [...]. Descriptions of escaped slaves came under the heading 'Esclavos prófugos.' Moreover, the section 'Puerto de la Habana - Entradas y Salidas,' specified the ship's cargo as well as the number of passengers, who were subdivided into 'pasajeros' and 'reclutas,' the latter being workers hired on a more or less voluntary basis (including slaves).³³⁰ lxxxvi

Esta situación llevaba a la élite cubana que poseía plantaciones, y que en su mayoría estaban a favor de la esclavitud, a necesitar de la permanencia del dominio español sobre Cuba o de su anexión a los Estados Unidos para poder contrarrestar la presión británica contra el tráfico de esclavos.³³¹ Cuando O'Donnell asume el poder en Cuba declara

³²⁷ Crooker 2010: 35-36.

³²⁸ Crooker 2010: 53.

³²⁹ Martínez-Alier 1974: 3.

³³⁰ Catania 1994: I, 242.

³³¹ En el texto de Baird, es interesante observar cómo la prohibición de la esclavitud en Inglaterra es contemplada por un inglés como una regulación de importación más que como un ejercicio de los derechos humanos. En el pasaje donde narra la intención de su compañero de viaje de trasladar una volanta del Paseo Isabel de La Habana a Hyde Park en Londres, nos hace saber la razón por la que esto no se llevó a cabo: “But, without the black *calesero*, and his rich but *outré* dress, the volante would lose half of its attractions. He seems as if he were “to the manner born;” and the inability of transporting him with the carriage, ‘As slaves cannot breathe in England,’ was in itself a preventive to my enthusiastic friend carrying his intention into effect” [Pero, sin el *calesero* negro, y su vestido rico pero estrafalario, la volanta perdería la mitad de sus atractivos. Parecería como si dicho personaje “hubiera nacido para ello”, y la incapacidad de transportarlo con el carruaje, “Como los esclavos no

abiertamente su postura a favor de la esclavitud por depender de ella la economía cubana y la conservación de la integridad del territorio junto con su dependencia de la capital.³³² Esta velada actividad llevó a alterar las cifras de los censos, mismos que también se vieron afectados por el creciente número de esclavos liberados, ya sea a través de la compra de su libertad o quizá por el argumento de Klien, quien sostiene que: “the religiously inspired policy of manumission was probably the chief source for freedmen over the long run”.³³³ lxxxvii De cualquier forma, el siguiente cuadro estadístico nos da una buena idea del desarrollo de la población en Cuba y su número y distribución en 1846:

TABLE I. Population of Cuba by colour and status, 1774–1899³

Year:	Whites	Free coloureds	Slaves
1774	96,440	30,847	44,333
1792	133,550	54,152	84,590
1817	239,445	114,077	199,198
1827	311,051	106,494	286,942
1846	425,767	149,226	323,759
1862	757,610	221,417	368,550
1877	1,023,394	272,478	199,094
1887	1,102,889	528,789	—
1899	1,067,354	505,443	—

(Martinez-Alier 1974: 3)

En La Habana, la proporción del número de mujeres blancas, entre los 16 y los 60 años de edad, respecto al de los hombres en la misma condición era de una por cada dos, aproximadamente. De acuerdo al censo de 1846 la “Clasificación por castas, sexo, condicion y edades de los habitantes de la ciudad de la Habana y sus barrios

pueden respirar en Inglaterra”, fuera por sí misma el impedimento para que mi entusiasta amigo llevara a cabo su intención]. Baird 1850: I, 173.

³³² Arthur F. Corwin, *Spain and the Abolition of Slavery in Cuba, 1817-1886*, Univ. of Texas Press, 1967, p. 86, *apud* Martinez-Alier 1974: 35. Además, gracias al *Sugar Duties Act* proclamado por Inglaterra en 1846, se imponía un impuesto mucho más alto al azúcar de las colonias británicas del Caribe. Esto fue sentido como una traición pues, a cambio de la abolición de la esclavitud en dichos territorios, se había hecho la promesa de una tasa preferencial que sólo duró ocho años. En esta situación las colonias británicas no pudieron ya competir con la producción azucarera de Cuba y Brasil, quienes producían con mano de obra esclava. Esta circunstancia llevó a un auge económico aún mayor en Cuba.

³³³ Herbert S. Klein, H., *Slavery in the Americas: A Comparative Study of Virginia and Cuba*, Londres, 1967, p. 196, *apud* Martinez-Alier 1974: 3.

extramuros” era la siguiente:³³⁴

CLASES.	INTRAMUROS.								Total de varones y hembras.
	VARONES.				HEMBRAS.				
	De 1 á 15 años.	De 16 á 60 años.	De mas de 60.	Re-sumen.	De 1 á 15 años.	De 16 á 60 años.	De mas de 60.	Re-sumen.	
Blancos.....	2334	8842	328	11504	2170	5233	376	7779	19283
Pardos libres.....	577	594	20	1191	668	1247	51	1966	3157
Morenos libres.....	503	1304	65	1872	628	2055	161	2844	4716
Pardos esclavos....	140	148	3	291	140	191	7	338	629
Morenos esclavos...	1067	4026	74	5167	934	3632	42	4608	9775
TOTAL....	4621	14914	490	20925	4540	12358	637	17535	37560

EXTRAMUROS.									TOTAL GENERAL DE HABITANTES.
VARONES.				HEMBRAS.				Total de varones y hembras.	
De 1 á 15 años.	De 16 á 60 años.	De mas de 60.	Re-sumen.	De 1 á 15 años.	De 16 á 60 años.	De mas de 60.	Re-sumen.		
5758	14835	385	20978	5865	10008	424	16297	37275	56558
1255	1431	56	2742	1343	1995	61	3399	6141	9298
1981	3885	249	6115	2129	5844	320	8298	14408	19124
109	116	225	127	130	257	482	1111
1235	4517	86	5838	1215	3981	68	5264	11102	20877
10338	24784	776	35898	10679	21958	873	33510	69408	106968

Muy probablemente, es esta situación demográfica, aunada a las costumbres de la clase alta cubana, la que llevó a Arditi a afirmar categóricamente que:

From the social point of view, Havana is a city practically without ladies. Hardly any other than negroes are to be seen about, while ladies who have any pretension to youth and beauty never venture out of doors unprotected. The charms of cafe and club life, such as they are, completely wean the Havana husband from a home where real feminine accomplishments are as unknown as saltspoons, hearthrugs, or fire-irons. A box at the Tacon theatre, or a drive along the dreary Prado, is all the Havana citizen can enjoy in common with his wife and daughters; and for the rest, the women are left to mope at home or to watch wearily through the windowgratings, like so many sisters Anne waiting for those who are tardy in coming.^{335 lxxxviii}

³³⁴ Cuba 1847: 54.

³³⁵ Arditi 1896: 6. En 1847, a bordo de la fragata española *Oquendo*, llegó a Cuba el primer gran grupo de inmigrantes chinos del que se tiene noticia. Viajaban con un contrato que los obligaba por un mínimo de ocho años a trabajar en las plantaciones azucareras en condiciones tales que, para fines prácticos, eran esclavos. Este grupo estuvo formado sólo por hombres y ninguna mujer viajó con ellos (Crooker 2010: 54-55).

En 1846, año en que la compañía de ópera italiana arribó a La Habana, Cuba estaba gobernada por el capitán general de la isla Leopoldo O'Donell.³³⁶ La gubernatura de O'Donell se caracterizó por un gran orden y un cumplimiento escrupuloso de las reglas mismo que se prolongó, por lo menos, unos cuantos años después de su mandato: “During the time I was in Cuba, [...] on no occasion did I hear or see any quarrel on the street, arising from the ladies or other persons at the windows being addressed by the passers-by who rubbed clothes with them, or from any other cause”.³³⁷ lxxxix El precio de esa paz y orden fue el de vivir aceptando una fuerte represión en el ejercicio del poder:

Venía el nuevo jefe con disposición de ánimo muy semejante a aquella con que inició su mando Tacón; pero era mucho más joven e insolente. Las facultades omnímodas concedidas a los capitanes generales de Cuba, en las manos de O'Donell habrían de ser instrumento de abusos y crueldades inolvidables.³³⁸

Si bien esta represión pasaba generalmente desapercibida por la clase acomodada y, en apariencia, los artistas de la ópera como huéspedes distinguidos, no tenían de que preocuparse, la tradición de control en Cuba hacía muy importante, inclusive para ellos, mantenerse dentro del orden:

The Italian singers were likewise frequently subjected to imprisonment, and sometimes to banishment. The famous tenor, Montresor, for having affronted Madame Pantanelli, was put in solitary confinement for a fortnight. Don Gavichi, a famous violin player, was banished in 1837, for having quarrelled with the treasurer of the theatre, and attempting to get up a separate musical entertainment on his own account. The prison, in which these persons were confined, had been constructed by Tacon, at an enormous expense.³³⁹ xc

Los departamentos creados por España en 1827 (Occidental, Central y Oriente), para la organización territorial de la isla, estaban bajo el mando del capitán general, quien gobernaba desde La Habana. Los alcaldes y los jueces dentro de cada departamento cobraban los impuestos e impartían justicia. La designación de

³³⁶ “Cuando tras la interinidad de Francisco J. de Ulloa se hizo cargo de la Capitanía General de Cuba Leopoldo O'Donell (1844-1848), la situación pareció cambiar radicalmente entre los poderes fácticos y los poderes legítimos de la Isla. O'Donell, no sólo encubriría en la medida de lo posible el desembarco de bozales a lo largo de las costas cubanas. sino que, además, aseguraría definitivamente el control sobre la población de color y la preservación de la propia Institución esclavista, más aún después de la tremenda represión que desencadenó entre las masas de esclavos, una vez abortada la Conspiración de la Escalera” (Cayuela 1996: 203).

³³⁷ Baird 1850: I, 211.

³³⁸ Fernando Portuondo, *Historia de Cuba*. La Habana: Editora Univeritaria, 1965, p. 351, *apud* González 1986: 58, n. 28.

³³⁹ Madden 1853: 77.

funcionarios dentro de este entramado burocrático la hacía directamente el rey de España y sólo nombraba oficiales que fueran nacidos en la península y de ascendencia española pura, situación que creaba descontento entre los colonos.³⁴⁰ Para la época en que la compañía de ópera italiana arribó a La Habana, el concepto de “pureza de sangre” dejaba de ser algo de importancia, aunque la discriminación continuó bajo otras condiciones. Aunada al completo descrédito en que había caído dicha idea en la España del siglo XIX, la abolición de la inquisición en la década de los años treinta del siglo influyó para que las “pruebas de sangre” desaparecieran para los aspirantes a los puestos gubernamentales.³⁴¹

En 1846, el número de clérigos disminuyó a 432 en toda la isla. Esta situación nos habla de la paulatina mengua en la representación de la iglesia y su relación con la comunidad. En 1778, el número de religiosos en Cuba era de 1,063 y esto establecía una relación de 1 a 168 entre sacerdotes y feligreses, dicha proporción se alteró a 1 por cada 2,080, en 1846. Las ideas catequistas de la iglesia no encontraron simpatías entre la élite de la sociedad cubana pues era muy difícil conciliar la situación de los esclavos con las enseñanzas evangélicas. En 1847, esto llevó a un rechazo hacia el esfuerzo propuesto para traer misionarios que formaran religiosamente a los esclavos pues “it would be very difficult to reconcile the Catechism with the respect which is owed to property and the necessity of avoiding meetings of numerous slaves which could endanger the security of the towns”.^{342 xci}

iii. La ciudad de La Habana y los habaneros.

No podemos saber qué expectativas tenían los viajeros del *Anibale* al arribar a La Habana, sin embargo, por las ideas publicadas en los periódicos italianos que ya han sido expuestas en otra parte de este texto, suponemos que la ciudad que esperaban encontrar era una que reflejara un menor grado de riqueza (tanto económica como cultural) y de civilidad, en comparación a las abandonadas en Italia. La ciudad de La Habana los debe haber sorprendido con características alejadas de lo que podían haber imaginado, sobre todo por ser una capital con particularidades *sui géneris* que les eran

³⁴⁰ Crooker 2010: 67-68.

³⁴¹ Woodrow Wilson Borah y Sherburne Friend Cook, “Marriage and legitimacy in Mexican culture: Mexico and California”, *California Law Review*, 54/2, 1966, *apud* Martínez-Alier 1974: p. 18.

³⁴² Gwendolyn Midlo Hall, *Social Control in Slave Plantation Societies. A Comparison of St. Domingue and Cuba*. Baltimore, 1971, p. 46, *apud* Martínez-Alier 1974: 55-56.

ajenas y seguramente sorprendidas.³⁴³

Hacer una descripción de la ciudad va más allá de las intenciones de este texto pero podemos recurrir a la relación hecha en el *Cuadro Estadístico de la Siempre Fiel Isla de Cuba, correspondiente al año de 1846*, que se refiere exactamente al año relevante para este relato, para entender la primera impresión que pudieron experimentar los viajeros italianos al arribar al puerto:

La vista de la Habana á la entrada del puerto es de las mas alegres y pintorescas; un campo siempre verde y hermozeado por las copas de las gigantescas y magestuosas palmas, forma el fondo divisándose la ciudad cubierta de un bosque de arboladuras de todas dimensiones, adornados con los variados colores de todos los pabellones conocidos, é interpolados con las almenas de varios edificios; á la izquierda las altas é imponentes rocas del Morro y grandiosas fortalezas que coronan la cima de la montaña, y á la derecha la alameda y caserío extramuros, marcándose en primer término el notable edificio de la Cárcel construido en 1836 [...] La mejor y mas agradable vista que tiene la ciudad por la parte terrestre, es la de la loma del Indio, camino de Guanabacoa á Regla: se goza en ella de una deliciosa perspectiva de todo su caserío, campos inmediatos y del puerto en su completa estension; tampoco deja de ser bella la que tiene desde los fondeaderos, ya con la estension del muelle de la ciudad, ya con la población en anfiteatro de Casa-Blanca y con los campos amenos de las riberas orientales y meridionales de la bahía. Por lo que hace al adorno interior, sus calles son estrechas la mayor parte, hoy empedradas por el sistema de Mac-Adams; edificios bajos y poco vistosos aunque ya hay muchos construidos y se construyen, altos y de graciosas formas. Los que mas se distinguen por su capacidad y buena arquitectura son, la Aduana, primitiva casa de Correos, hoy Intendencia y Contaduría general, la de Gobierno, la Comandancia de Marina, la antigua Factoría de Tabacos (hoy Hospital Militar), la casa de Beneficencia, el Hospital de Dementes y várias de particulares: tiene 20 fuentes públicas dentro de muros y otras tantas fuera, distribuidas en sus barrios para servicio del vecindario, y que provee de agua el gran acueducto de Fernando 7º desde el rio Almendares; por lo común la costumbre es andar en carruage y como á estos se agregan gran número de carros, carretas, carretones y carretillas de mano, y el tráfico de los muchos empleados en su vasto movimiento mercantil, no son suficientes las cloacas de desagüe, ni el esmero con que constantemente se atiende al terraplen de los pisos, á evitar la molestia que para el tránsito á pié ofrece en algunas, el lodo que se forma en la estación lluviosa, y el polvo que produce en la seca.³⁴⁴

Al hablarnos de intramuros y extramuros, el texto se está refiriendo al trazado de la ciudad que quedó dividido en la parte interior de la muralla protectora, construida para defenderse de los ataques piratas, y la parte exterior a la misma. Dicha construcción tenía una extensión de 4892 metros, una altura de 10 m. y un ancho promedio de 1.40 m. En el momento de arribo de la compañía italiana de ópera, la muralla estaba intacta, dividiendo a la ciudad de La Habana en los dos sectores mencionados: intramuros, como se conocía a todo lo que quedaba en el interior de la

³⁴³ Entre las modernidades que La Habana presentaba estaban: “la primera línea de tren de vapor del mundo hispanohablante: un tramo de 25 km entre La Habana y Bejucal, el primer ferrocarril de América Latina y el séptimo del planeta. [...] El primer barco de vapor comercial que atracó en América Latina lo hizo en La Habana, en febrero de 1819. [...] En 1797 se instaló el primer motor de vapor inglés en un ingenio cubano, y para 1808 veinticinco ingenios tenían incorporada esta tecnología de punta, mucho antes de que llegara a España”. (Philippou 2014: 114-115).

³⁴⁴ Cuba 1847: 44. Para una idea más precisa de esta descripción, consultar Anduenza 1841.

fortificación, y que era escogido preferentemente por los peninsulares para establecerse; y extramuros, urbanización a partir del límite exterior de la muralla, habitado en su mayoría por los criollos o naturales del país. Dicha construcción estuvo en pie hasta 1863, cuando fue derribada.³⁴⁵ La conveniencia de derribarla para integrar los *arrabales*, como se le conocía también a la sección extramuros de la ciudad, se vislumbra muchos años antes de que la acción se diera. El desarrollo de la mayor parte de las actividades se estaba dando en la parte extramuros de La Habana y la división no tenía sentido:

Hoy sería bueno que se derribasen las murallas, y se diese derecho de ciudadanía á los deliciosos arrabales que se agrupan á su derredor. Estos arrabales, que son *Jesus del Monte, Jesus María y la Salud*, deberían formar parte de la ciudad. No solo ganaría ésta en importancia, sino que el depósito general de mercancías, situado actualmente cerca del arsenal á una de las extremidades de la capital, vendría de esta manera á ocupar el centro mismo de ella.³⁴⁶

Prácticamente todas las calles eran de tierra y, en conjunto con las particularidades del clima, la falta de un desagüe eficiente hacía que el tránsito por dichas vías fuera una amenaza constante a la pulcritud de las ropas y a la seguridad de las personas: lodo en la temporada de lluvias; polvo en la de secas. Por esta razón, los únicos peatones que recorrían los caminos de circulación eran los esclavos:

It is worth noting that, although the city inside the walls was circumscribed within a rectangle of one kilometer (from east to west) by one and a half kilometers (from north to south) and the streets were virtually all parallel to one or the other sides of the rectangle, nobody, except the slaves, walked the city streets. People got around by carriage or by horse, even to cover very short distances. The ladies never got off their carriages, not even to do some shopping or to have a cup of chocolate, and it was customary that they be served by special servants while remaining comfortably sit in their *volantas*. This custom was mainly to be ascribed to the pitiful conditions of the streets, most of which were unpaved and therefore too muddy in the rainy season or too dusty in the dry season, while the others were so badly paved that, although they were cleaner, it was more likely that people would trip on them.³⁴⁷ xcii

Al estar la sociedad habanera claramente dividida en dos, las costumbres de tránsito le daban una particularidad muy distintiva a la capital:

No hay pueblo en la Habana: no hay mas que amos y esclavos. Los primeros se dividen en dos clases: la nobleza propietaria y la clase media comerciante. Esta se compone en su mayor parte de catalanes que, llegados sin patrimonio á la isla, acaban por hacer grandes fortunas; comienzan á prosperar por su industria y economía, y acaban por apoderarse de los mas hermosos patrimonios hereditarios, por el alto interés á que prestan su dinero.³⁴⁸

³⁴⁵ Ecured: “Muralla de la Habana”; Weiss 2002: 162.

³⁴⁶ Merlin 1844: 31-32.

³⁴⁷ Catania 1994: I, 207.

³⁴⁸ Merlin 1844: 30.

El transporte de la clase adinerada se hacía la mayor parte del tiempo en una de las dos versiones del vehículo predilecto y particular de La Habana: *la volante* o *el quitrín*.³⁴⁹

The carriages in particular drew the attention of the Italians, on account of their unusual shape: they featured two huge wheels without mudguards that rose well above the heads of the occupants and which were particularly suitable for traveling on bumpy roads, where they were able to pick up speed. Perhaps it is for this reason that they were called '*volantas*,' meaning '*flying*' carriage. At any rate, it was amazing how fast the drivers could steer them, despite the narrowness of the streets, taking advantage of the impetus of the beautiful sandy-colored mules, which were much preferred to horses and were considerably more expensive. Indeed, their price was extremely high and ranged from two hundred to six hundred *pesos* (one *peso* was worth slightly less than a dollar at the time, about fifteen dollars in 1990). The version of the *volanta* featuring a folding top instead of the conventional fixed top was known as '*quitrín*.' In both cases, the black coachman sat on horseback and remained quite a distance away from the carriage body, also on account of the very long shafts (the *volantas* were nine meters long from the head of the horse to the tip of the big wheels), which also made the carriage look lighter and slender. There were also more traditional carriages, such as the ones of the nobles, which had four wheels, a closed carriage body and a seat for the coachman.^{350 xciii}

Para todo extranjero que visitaba La Habana, este vehículo simbolizaba un alto grado de sofisticación, no observado en otras partes del mundo, y le daba a la ciudad, curiosamente, un toque de distinción:

La volante est du reste à peu près le seul équipage que l'on trouve à la Havane. Chaque riche marchand, chaque bon bourgeois veut avoir la sienne, celle-ci est couverte d'ornements en argent, tapissée de satin. En beaucoup de maisons, on la remise comme un meuble précieux dans la salle même où la famille se rassemble et reçoit ses visites. Une de ces volantes, attelée de deux mules, avec son postillon noir, portant le chapeau et la veste à galons, est certainement l'une des voitures les plus jolies et les plus aristocratiques qui existent dans le monde civilisé.^{351 xciv}

Baird consideraba a este tipo de transporte como "the most appropriate and useful national vehicles to be found in any country in the world",^{xcv} y nos da una detallada descripción del mismo:

The volante or quitrín of Havana has the head of a phaeton, and is placed upon two wheels of at least six feet in diameter. These wheels again are situated far back, at the very extremity of the shafts, the body of the carriage being suspended by leathern straps or springs, and placed so low, that the head of the traveller is never above, and is generally below, the level of the upper section of the wheels. The shafts of the volante are very long, and the horse or mulo (the latter species of animal being in most general use) is attached to the vehicle by traces; [...] The shafts being very long, there is thus necessarily a long space between the croupe of the horse and the splash-board of the carriage. The object gained by this, as well as that secured by the universal practice of plaiting and tying up the tail of the horse or mule, is protection from mud in event of the roads being dirty.

³⁴⁹ "Los coches se han venido a generalizar desde 1846, pues hasta 1840 apenas se conocían otros que el de los Capitanes Generales y el que había para la visita de enfermos en la catedral. Los ómnibus (cuyo origen se remonta al siglo pasado), se establecieron primero desde Regla a Guanabacoa en 1839 y después desde el Cerro a la Habana, en 1840; los de Jesús del Monte, en 1844; los de Príncipe en 1850, y los del Cerro a Marianao, en 1855" (Torre 1857: 120).

³⁵⁰ Catania 1994: I, 204.

³⁵¹ Marmier 1851: II, 18.

The volante, or quitrin, is generally drawn by one horse or mule; and, from the narrowness of the streets *intra muros*, it would be inconvenient to have more than one in very general use. This fact has given rise to the statement that, by police regulation, it is prohibited to drive more than one horse abreast in a volante within the walls of Havanna [...] The conductor, called *il calesero*, is generally, if not always, a negro slave, and he rides on the horse or mule [...] At all events, this carriage is certainly a kind of conveyance remarkably well suited to a country like Cuba, where the streets of the towns are ill-paved, ill-kept, and uneven, and the country roads in general miserably bad. The wheels being very wide apart, it is next to impossible to overturn a volante; and, being very high, the ruts and stones upon the roads do not much incommode the traveller. The private quitrin is usually a very handsome affair— glittering in silver ornaments, as does also the harness and other accoutrements of the horse and rider.³⁵² xvi

Se puede observar un muy buen ejemplo de *quitrín* en una de las litografías hechas por Frédéric Mialhe para la obra *Isla de Cuba Pintoresca*, reproducida en la figura IV.³⁵³



Figura IV

La posesión de un carruaje de estos era prioritaria para las familias cubanas ya que era impensable la salida de la residencia, sobre todo de las mujeres, de otra forma. Por otro lado, la socialización constituía una parte fundamental del entramado conductual cubano y la manera de participar de todos sus rituales empezaba con la transportación en el simbólico vehículo, propiedad de cada uno de los interesados:

Aquí cada individuo de la familia, hasta los niños, tiene su volante, y á la caída del día, á la hora de paseo, toda nuestra calle se llena de carruages, como sucede en París á la salida del teatro. La

³⁵² Baird 1850: I, 170-172.

³⁵³ Mialhe c.1850.

hora de salir es á las seis. Los quitrines van con el fuelle plegado; las señoras vestidas de blanco, con la cabeza descubierta, y con flores naturales en los cabellos; los hombres de frac, corbatín, chaleco y pantalón blanco; tal es el vestido común y general en todas las clases de la sociedad.³⁵⁴

La única excepción a esta regla la constituían los paseos de la ciudad, que incluían sectores peatonales, en los que se paseaba a pie para ver y ser visto. Ahí se lucían las ropas y los adornos, los modales y la belleza:

En la ciudad hay dos hermosos paseos situados el uno en la muralla del N. E. nombrado Cristina ó Salon de Valdes, que corre desde el punto llamado el Boquete hasta la Maestranza de Artillería, con graciosas fuentes y adecuadas alegorías y esculturas: otro en la muralla del E. entre los baluartes de Paula y de la Machina, adornado con hermosas balaustradas y fuentes, que se denomina Salon de O-Donnell. En estramuros el magnífico paseo nombrado de Isabel II ó del Prado, que se estiende del S. E. á N. O. toda la prolongacion de la ciudad, con tres calles, elegantes fuentes y estátuas y en su centro frente al Teatro de Tacon la de nuestra Reina en su menor edad: perpendicular á este sigue la calle de la Reina y de su final al S. otro paseo hasta el castillo del Principe, decorado en su principio con una espaciosa glorieta donde se admira la elegante estátua de Carlos III. Continuando despues una línea de fuentes, con bellos geroglíficos, terminando en el delicioso jardín botánico, donde está la quinta ó casa de recreo de los Capitanes generales, con hermosas arboledas, cascadas y estanques.³⁵⁵

La “obligación” de cubrir esta “necesidad” de transporte y ostentación, que por otro lado podía llegar a ser carísima, sólo podía ser desatendida en aras de satisfacer el único aspecto social y cultural que parecía “más importante” a la sociedad cubana: la música.³⁵⁶ Cuando las finanzas no eran tan boyantes como para satisfacer todas las adquisiciones necesarias para el confort y el buen vivir, existía un conflicto de intereses que se debía resolver tomando duras decisiones:

[...] Nadie se paseaba á pié; los hombres, encajonados gravemente en el fondo de sus volantas, fumaban tranquilamente saboreando su dicha; la comercianta, la mujer de la clase media, lo mismo que la gran señora, gustaban también en sus quitrines las delicias y la molicie de los ricos. Los primeros ahorros se emplean aquí siempre en la compra de un quitrín ó de un piano, y la que no ha podido llegar á este grado de lujo, atraviesa la calle furtivamente para visitar alguna vecina, siempre vestida de blanco, y con los pechos, los brazos y la cabeza descubiertos.³⁵⁷

Efectivamente, el amor de los cubanos por la música permeaba todas las clases sociales de la población.³⁵⁸ En el gusto por dicho arte, no existían divisiones sociales ni raciales ni jerarquías. No se reprimía la afición al arte de los sonidos ni se impedía

³⁵⁴ Merlin 1844: 21.

³⁵⁵ Cuba 1847: 58.

³⁵⁶ Según Rosemond de Beauvallon (1844: 109), un carruaje de estos adornado podía llegar a costar entre 15,000 y 20,000 francos de la época. De acuerdo con Baird (1850: I, 173-174), en 1849 uno de estos vehículos tenía un precio de entre £90 y £120. También menciona que, como símbolo de estatus y poder económico, este vehículo se cambiaba prácticamente cada año.

³⁵⁷ Merlin 1844: 25-26.

³⁵⁸ “A las diez [de la mañana, en La Habana,] llega la confusión a su crisis: el aturdidor sonido del martillo en el taller del artesano, [...] el de los monótonos temas del ambulante organista; el de la multitud de pianos que tocados por principiantes en cada manzana, atormentan a los no *dilletanti*” (Torre 1857: 175).

la manifestación de su gusto y tampoco su disfrute. Inclusive, se daban pequeñas licencias para que los esclavos pudieran tener acceso a ella:

Aquí todas las organizaciones son musicales y poéticas. No lo dudaría si vieses a una turba de jóvenes citarse bajo las ventanas de mi tía, á orilla del mar, dejar sus carruages, y sentarse en sillas que han hecho traer expresamente, para escuchar unos sonidos inciertos que el aire lleva hasta ellos. ¡Si oyese los versos, las improvisaciones y las coplas que se suceden con tanta facilidad como profusión! Por la mañana, si por casualidad hago algunos acordes en el piano, inmediatamente se ponen en movimiento todas las negras de la casa, y se colocan en los balcones, se asoman á las puertas, se ponen detrás y delante de mí, en todos lados y en todas partes. Dirás que es el auditorio mas estúpido del mundo; pero sin embargo no deja de hacerme un honor, y sus gestos y sus puras demostraciones no se parecen á ningunas otras. Los negros aman la música con pasión, y tienen canciones que cantan con una interesante sencillez; algunas veces me anuncian que un antiguo criado de la familia, esclavo de uno de mis parientes, desea hablarme, y su deseo no es otro que pedirme el permiso de venir á oírme por la noche á la puerta de la calle.³⁵⁹

Esta afición por el arte de Euterpe explicaba coherentemente la existencia de tres teatros, un *Liceo Artístico y Literario* y cuatro *Sociedades Filarmónicas* en La Habana.³⁶⁰ Todo este entramado social hacía patente e indudable un declarado amor por la música, tanto en el ámbito público como en el privado: “Todas las ciudades de aquel venturoso país tienen sociedades filarmónicas; todas las casas tienen piano; todas las familias cantantes”.³⁶¹

De noche, la ciudad presentaba un maravilloso espectáculo al estar completamente iluminada (por lo menos en la parte intramuros) con un moderno sistema de lámparas, instalado durante la gubernatura del general Tacón. Esta característica, orgullo de propios y maravilla de extraños, permitía que las actividades de la población se prologaran por un número mayor de horas, favoreciendo la asistencia a diversiones y entretenimientos, como el teatro.

Upon beholding such a sight, a thundering voice (a French baritone, also engaged by Don Francisco) was heard from behind the Meuccis: “Parbleu! ... mais la voici, la ville lumière!” (“My God! ... but here is the «ville lumière»” an appellative, this latter, with which was known Paris, for its magnificent public lighting). Actually, Havana’s extremely modern public lighting system, adopted by governor Tacón in 1834, the first year of his rule, caused a sensation among tourists, of which there were many that season. This was not only to be ascribed to the rare beauty and practical nature of the street lamps themselves (which replaced the old-fashioned and reeking grease lamps), but also to their sizable number. In fact, Tacón had installed over five hundred lamps, scattered in the sixteen ‘intramuros’ (intramural) city districts, ordering that they be lit one hour before sunset and stay lit until dawn. Naturally, in addition to embellishing the city and allowing it to keep busy for a longer time, good lighting was essential also to deter crime during the night.³⁶² ^{xcvii}

³⁵⁹ Merlin 1844: 28.

³⁶⁰ Cuba 1847: 45.

³⁶¹ Pardo Pimentel 1851: 62.

³⁶² Catania 1994: I, 202.

Seguramente, otra sorpresa que se llevaron los integrantes de la compañía de ópera fue la del trato amable y hospitalario del habanero. La población presentaba rasgos de carácter muy particulares que la definían singularmente a los ojos de los extranjeros: “The gentlemen likewise are very neat in their dress. They are, in general, possessed of a lively disposition, very easy, open, and polite, in their manner, both male and female, as much so, if not more, than the French”.³⁶³ ^{xcviii} Los habaneros decimonónicos eran: amables, galantes, alegres y generosos; con una gran afición por la música, el teatro, las fiestas, el juego, las apuestas y el romance.

[...] Le Havonais a l'exquise courtoisie de l'Espagnol, et emploie souvent ses galantes formules: *Mi casa es a la disposition de usted.—Soy al servicio de usted.* Si l'on ne peut prendre à la lettre ces protestations pas plus que notre *très-humble serviteur*, on aurait tort cependant de les considérer comme de vaines paroles. Le Havonais accueille l'étranger avec urbanité, lui ouvre sa demeure avec confiance et parvient sans effort à la lui rendre agréable, par le seul fait de son caractère ouvert et généreux. Il aime le luxe et les fêtes, les fantaisies brillantes, et à son grand *dam* aussi les jeux hasardeux.³⁶⁴ ^{xcix}

La hospitalidad de los cubanos era proverbial, ésta se extendía no sólo al amigo, familiar o conocido, sino también al forastero. La auténtica muestra del placer que producía ser visitado también daba lugar a una de las aficiones nativas: la proverbial ostentación:

La hospitalidad es sin límites, como lo publica la fama; nunca se cierran las puertas de aquellas casas, y raras veces los corazones de aquellos habitantes. Por escasas que sean las relaciones con una familia, tiene el forastero aquella mesa mas. Es fuerza convenir que el lujo en esta parte es hasta excesivo. Casas hay numerosas, en que á diario se sirve la mesa como si debiera servir para un eterno festin.³⁶⁵

La presentación de regalos era parte de una cultura trastocada por la galantería y soportada por las grandes fortunas que se amasaban en la isla. Si bien, no todo el mundo del sector libre podía darse el lujo de obsequiar con el mismo despilfarro y frecuencia que los grandes y acaudalados señores, esto no obstaba para que participaran de esta tradición al nivel que les fuera asequible:

No podré decirte los cuidados y las finezas de que soy objeto. Todos me vienen á ver, y todos me hacen regalos. Las frutas y las flores llueven sobre mí; me dan hasta oro; porque es costumbre de los criollos el regalarse en familia una onza de oro, como si fuese una anana ó un mamey, y todo

³⁶³ Culbertson 1836: 139.

³⁶⁴ Marmier 1851: II, 18.

³⁶⁵ Salas y Quiroga 1840: 136. El texto de Salas y Quiroga fue publicado como el volumen I de una serie dedicada a sus viajes, sin embargo, nunca publicó otro dentro la misma, por lo que se ha omitido dicha referencia.

esto con una injenuidad, con un cariño verdaderamente admirable. Los regalos se hacen siempre llenos de dijes, de flores y de dulces, cuando no consisten en estos objetos.³⁶⁶

La sofisticación que se percibe en estas tradiciones se esparce a todos los sectores de la vida. Así, la manera de vestir, tanto de los señores como de sus esclavos, es cuidada con gran atención en el detalle y en proporción directa al nivel que se ocupe en la escala social.³⁶⁷ La ostentación y la dignidad deben ser cultivadas, conciliándolas con las características climáticas particulares de la isla.³⁶⁸

Las reuniones públicas tienen aquí un aspecto de buen gusto exclusivo del país; nada de chaqueta ni de gorra; nadie viste mal; los hombres van de frac, con corbata, chaleco y pantalones blancos; las mujeres con trajes de lino ó de muselina. Estos vestidos blancos que respiran coquetería y elegancia, armonizan perfectamente con las bellezas del clima, y dan á estas reuniones el carácter de una fiesta.³⁶⁹

Fundamentalmente, el vestir es una más de las formas de cultivar el boato pero también es una declaración de los valores fundamentales del habanero de cierta clase social y de su concepción de la vida:

The first object of females there, is dress, which is very tasty, and very rich. They wear a great deal of jewelry. They wear no hats, but ornament their head with gilded artificial flowers. They never wear any but satin shoes and silk stockings, with their clothes very short. Instead of hats they wear lace veils over their heads, either white or black. Their dresses, are made with short sleeves, and their necks are bare. They wear no gloves, in order to display their bracelets and rings, which are mostly of diamonds. The females are small in size, with small feet and hands. The natives have generally dark complexions, but they make use of whiting and red. When they are dressed, they are very beautiful to look at. The elderly ladies wear no hats, or caps. Their dresses are also made with short sleeves, and their arms ornamented with bracelets and rings. Fathers, mothers, and daughters, all mix together in the public amusements.^{370 c}

Las costumbres y preferencias alimenticias estaban también condicionadas por las características del clima: tanto por los manjares que una tierra tan fértil producía

³⁶⁶ Merlin 1844: 18.

³⁶⁷ Inclusive, alguien tan crítico como el inglés Robert Baird no puede dejar de reconocer la sofisticación en la manera de vestir de los habaneros (1850: I, 211): “It is also a simple act of justice to pay a tribute to the manner—the excellent, tasteful, and cleanly manner—in which both the ladies and the gentlemen of Havana dress themselves” [También es un simple acto de justicia rendir homenaje a la manera – excelente, elegante y limpia – en que se visten tanto las damas como los caballeros de La Habana.].

³⁶⁸ Otto (1843: 32) destaca que “Sehr häufig wird man genöthigt täglich 2 bis 3 Mal den Anzug zu wechseln, da man nur mit reinen Beinkleidern, Schuhen und Strümpfen erscheinen darf. Die Wäsche gehört überhaupt in Havana mit zu den theuersten Objecten, ein junger Mann, der stets reinlich erscheinen will, zahlt nicht selten 15 bis 20 Piaster monatlich für Wäsche, und ist ein Besitzer von mindestens 3 bis 4 Dutzend weisser Pantalons” [Muy a menudo uno se ve obligado a cambiarse de traje dos o tres veces al día, ya que sólo se le permite aparecer con pantalones, zapatos y medias limpias. El lavado de la ropa es una de las cosas más caras en La Habana, un joven que siempre quiere parecer limpio, a menudo paga de 15 a 20 piastras al mes por el lavado de su ropa y es dueño de al menos 3 a 4 docenas de pantalones blancos].

³⁶⁹ Merlin 1844: 26.

³⁷⁰ Culbertson 1836: 138-139.

como por los antojos apetecibles con un calor extremo:

Los habaneros comen poco á la vez, como los pájaros; á cualquiera hora del día se les encuentra con una fruta ó un terrón de azúcar en la boca; por lo demás prefieren las legumbres, las frutas, y sobre todo el arroz; la carne es un alimento poco conveniente al clima; son sobrios mas bien que gastrónomos. Los señores de la alta clase, á pesar del lujo europeo de sus mesas, reservan la verdadera simpatía para el plato criollo; gustan de los otros manjares, pero se alimentan principalmente de aquel; los unos son el lujo de la opulencia que sirve para regalar al extranjero, el otro es como estos muebles ordinarios, descoloridos tal vez por el uso, pero que conservan los pliegues del cuerpo, y cuya tela se prefiere á las cachemiras y los brocados. Yo misma que no las pruebo hace muchos años, no sabré decirte con qué delicia saboreo estos *camitos* que parecen terciopelo, estas *zapatillas* suaves y de un gusto silvestre, estos *mameys*, alimento de las almas bienaventuradas en los valles del otro mundo, según la creencia de los habitantes de Haití, y en fin el *mamón*, crema exquisita, cuyo gusto compuesto de los mas deliciosos perfumes es un néctar digno del Paraíso. Mi tía me fué á servir el primer día de uno de los mejores platos de nuestra cocina, y yo alegre y modesta en frente de un simple *asiaco* le respondí con tono desdeñoso: “no, no me gusta; no he venido aquí sino para comer platos criollos.”³⁷¹

En contraste con las descripción anterior, Culbertson nos da una idea de esas mesas fastuosas llenas de platillos europeos con comida pesada mismas que se sirven a los extranjeros. Su relato es importante porque nos ilustra claramente de las rutinas y los horarios de los cubanos, mismos que resultan sorprendidos para el visitante, no sólo en su distribución sino en sus rituales:

They generally rise at half-past five, in the morning, or six, and prepare to go to Mass or Confession; and return to their homes in about an hour. At eight, they take their strong coffee. They never use tea, except as medicine. They take a little brandy in the coffee, instead of milk; and, afterwards, smoke a cigar. This is customary, both with old and young. They breakfast at nine or half-past, and take wine, instead of coffee. They take luncheon at twelve, which will be of confectionary, jellies, wines, and cordial. They dine at three. Their cookery is very rich; mostly fricassees. After drinking their wine, smoking, and cleaning their teeth with snuff, they retire to their couches, to refresh themselves. [...] At five o'clock they decorate themselves for some public amusement; and return and take supper at ten. They are fond of fish, eggs, or something hearty for supper.³⁷² ci

Salta a la vista que, a pesar de la importante presencia de las bebidas alcohólicas en la vida cotidiana de los habaneros (desde muy temprana edad), las crónicas no reportan un problema de salud pública por ello. De hecho, los relatos apuntan hacia un control y manejo estricto (por lo menos en la vida pública) del consumo de alcohol, sin tener elementos para poder afirmar si ello se debía a una cultura del consumo o a las estrictas medidas de orden impuestas por el gobierno de la isla: “During the time I was in Cuba, I only saw one tipsy man, and he was either an Englishman or an American”.³⁷³ cii

³⁷¹ Merlin 1844: 15-16.

³⁷² Culbertson 1836: 141-143.

³⁷³ Baird 1850: I, 211.

El caer de la tarde, cuando el sol bajaba y todo se refrescaba, daba el pretexto ideal para disfrutar de la brisa en uno de los múltiples cafés de La Habana. En estos lugares se disfrutaba, aparte de la bebida favorita de los cubanos, de todas las ideas refrescantes que la fertilidad de la tierra ofrecía en sus frutas: “Près de là sont de vastes cafés où les fruits délicieux de l’île, l’orange, la *piña*, la *mamei*, la *juanavana*, la *juiava*, sont transformés en conserves, en glaces, en sorbets”.³⁷⁴ ^{ciii} Los establecimientos en sí mismos eran un lugar de atracción turística y, según las crónicas, a la altura e inclusive superiores, a los de otras partes del mundo civilizado:

Die Kaffeehäuser spielen in Havana eine ziemlich grosse Rolle, da sie zu den alleinigen Vergnügungsortern gehören, und es giebt deren einige recht elegante, unter welchen die sogenannte *L o n g a* (Börse) oben an steht. Ich erinnere mich nicht, in Paris- ein grossartigeres Lokal gesehen zu haben. Es hat 8 ziemlich grosse Säle und 5 schöne Billards. Die Fussböden sind mit Granitplatten ausgelegt, die Wände mit schönen Gemälden in reichen Rahmen und mit Spiegeln verziert, so wie Kronenleuchter, Candelabers und Stutzuhren nicht fehlen. Das Haus hat zwei Haupteingänge und zwei grosse Büffets, wo alle nur mögliche Arten von erwärmenden und kühlenden Getränken, auch Backwerk und Gefrornes, Letzteres jedoch nur erst nach 7 Uhr Abends, verabreicht werden. Man findet am Tage in dieser *L o n g a* grösstentheils nur Creolen, doch schon von des Morgens 6 Uhr an, wo man eine Tasse Kaffee oder Chocolate mit Weissbrot verzehrt, und im Laufe des Tages die Zeitungen, die man von allen Ländern findet, bei einigen Erfrischungen lesen kann. Man kommt am Tage in seinem Geschäftsanzuge; des Abends je doch erscheint man nur rein gekleidet, im Frack mit schwarzer Kravatte und Hut, ganz nach der neuesten europäischen Form und Mode. Nur einige vielleicht mehr vernünftige Creolen erscheinen in Sommer röcken oder Jacken, und verschmähen die steife, gezwungene und von den Europäern eingeführte Mode. In den verschiedenen Sälen sondern und gruppieren sich auch die verschiedenen Nationen. Die Damen fahren in ihren Volanten vor den Eingang des Hauses vor, sie steigen nicht aus, sondern es wird ihnen das Gefrornes oder ein kühlendes Getränk in den Wagen durch die vor der Thür immer bereit stehenden Gargons gereicht.³⁷⁵ ^{civ}

La tertulia, la charla y el romance, estaban entre las actividades favorecidas por el habanero para pasar sus horas muertas. Un ser social y expresivo, el cubano prefiere siempre estar acompañado, reír y gozar en grupo:

Los hombres se pasean fumando por corredores alumbrados por bujías, y tratan de negocios ó de galantería, mientras que las mujeres sentadas en círculo en sillas que se balancean solas, y que se llaman *butacas* hablan entre sí con esa voz un poco metálica que tú sabes, y abanicándose sin cesar, por mas que la brisa de mar que entra por los balcones barra los pavimentos, y haga abrirse y cerrarse las puertas. Tal es esta brisa, que apagaría todas las luces sino se tomase la precaución de tenerlas bajo campanas de cristal; pero fuera de la corriente la atmósfera quema como lava inflamada del Vesubio. Apenas suena la primera campanada de la oracion, se interrumpen todas las conversaciones; los concurrentes se levantan, y rezan en voz baja; cesa de sonar la campana; Todo el mundo se abraza, y se dá las buenas noches; los niños vienen á besar la mano á su madre, y la gente se vuelve á sentar y á continuar la tertulia.³⁷⁶

³⁷⁴ Marmier 1851: II, 27.

³⁷⁵ Otto 1843: 32-33.

³⁷⁶ Merlin 1844: 17.

Esta relajación en la manera de ver la vida y su proclividad al gozo y a la diversión, también le daban al habanero un carácter laxo y procrastinante para los asuntos serios del quehacer productivo:

En cuanto á los negocios y á las transacciones comerciales, pocas veces se hacen bien, y siempre duran mucho. Para ahorrarse de dar un paso, de decir una palabra, de poner una firma, hay siempre una disculpa, hay siempre un pretexto, hay siempre un mañana. El sol, un sol implacable se está interponiendo perpétuamente entre vos y vuestros agentes , entre vuestros agentes y vuestros negocios. Influida por este cielo ardiente, la vida se multiplica aquí bajo todos sus aspectos, bajo todas sus formas; y si bien es verdad que el espectáculo de una naturaleza rica y variada encanta el alma y los ojos, fuerza es confesar también que tiene sus inconvenientes en esta opulencia.³⁷⁷

Este es, a grandes rasgos, el semblante que la ciudad de La Habana le presentó a los visitantes italianos, con ella y con sus habitantes se tenían que relacionar, a ella se tenían que adaptar, a sus formas y costumbres, y, probablemente, los más jóvenes influyeron su visión de la vida partiendo de algunas de sus vivencias en estas tierras. La abundancia, el lujo, y la vida relajada seguramente se instalaron en su proyecto de vida, por lo menos de manera aspiracional.

iv. La vida cultural de la Habana

La sociedad, embriagada por el ruido de las fiestas, arranca a la mujer de sus manos el libro del deber y de las altas aspiraciones, y pone ante su vista la cartilla de la «Sal mirífica de Venus», y el «Secretario de los amantes»; la sociedad, envuelta de continuo en una atmósfera de placer, se siente débil y vaga inerte a merced del primer viento que la empuje; la sociedad, feliz en el presente, miope en el porvenir, contenta en todos los estados, hace del año una feria, del hombre un títere, y ella es el titiritero; la sociedad se divierte. Nada de escuelas para los artesanos; nada de bibliotecas abiertas, nada de gimnasios públicos; nada de educación sólida para la mujer, pero, en cambio, juegos de billar, juegos de toros, juegos de gallos, juegos de baraja, juegos de sacristía. Y luego, bailes de día, bailes de noche, bailes de invierno, bailes de verano, bailes campestres, bailes urbanos; bailes ayer, bailes hoy, mañana, tarde, temprano, ahora, luego; bailes aquí, allí, acullá, cerca, lejos; bailes así, bien mal, desvergonzadamente; bailes de *celdita*, de *cachumba*, de *cangrejito*, de *guaracha*, de *repiqueteo*, de *rumba*, de *chiquito abajo*; bailes, en fin, modificados por todos los adverbios y calificados por todos los adjetivos de los diccionarios todos.³⁷⁸

1. Sociedades

La población libre de La Habana participaba activamente en las expresiones sociales y socializantes de la cultura. Si bien, como lo expresa Salas y Quiroga, es cierto que el cultivo de las bellas artes estaba aún en pañales en la Cuba de mediados

³⁷⁷ Merlin 1844: 19-20.

³⁷⁸ Betancourt 1985: 363.

del siglo XIX, esto no implica que no hubiera interés, y hasta un cierto grado de sofisticación, en una buena parte de la expresión artística de la isla:

En la Habana varia: la política práctica, inmediata está vedada; las cuestiones de administración ligeramente permitidas; las bellas artes no han nacido todavía; apenas si su sol muestra un largo y débil crepúsculo; la literatura es un campo árido, porque en él no se permiten sembrar las hemosas plantas de la filosofía y la política; la sociedad escasea por el clima, por las costumbres, por el amor al lujo; en suma crecido número de puertas están cerradas todavía.³⁷⁹

Por otro lado, la gran mayoría de la sociedad participaba de las manifestaciones más populares de la cultura, mismas que integraban una buena parte de su vida cotidiana. Así, la afición por la música, el baile, las tradiciones, los espectáculos y todo aquello considerado bello, entretenido o digno de ser presenciado, encontraba cabida en expresiones múltiples y cotidianas que formaban parte de la vida del habanero.

El binomio formado por la música y el baile, ya sea por separado o en conjunto, estaba en la parte más alta de la pirámide de intereses y aficiones del habanero. Como ya hemos visto, la música era venerada en las manos de los profesionales pero también “acariciada” en las expresiones protagonizadas por los aficionados, mismas que se manifestaban en diferentes fóruns de variopinto tipo como: el salón de la alta sociedad, las tertulias familiares, el cortejo y las sociedades filarmónicas. Estas últimas tuvieron una gran importancia para el desarrollo de las actividades relacionadas con la dupla música-baile dentro de la sociedad que habitaba o visitaba la capital cubana. Según la *Comisión Estadística* del año 1846, la ciudad de La Habana contaba con cuatro sociedades filarmónicas.³⁸⁰ Dichas asociaciones civiles propiciaban, tanto los espacios como los manejos para la organización y celebración de bailes, eventos musicales y escenificaciones dramáticas, acontecimientos soportados por las cuotas de sus miembros. De acuerdo con Salas y Quiroga, estas sociedades existían a causa de la confrontación entre el gusto de la sociedad cubana por los bailes y la falta de impulso de las señoras de sociedad, en conjunto con otras particularidades del carácter habanero ya mencionadas anteriormente, para organizarlos en sus domicilios particulares:

[...] la existencia de tres sociedades semi-públicas de baile en la Habana. El amor excesivo al lujo, el deseo de no ceder a nadie en ostentación, y la natural desidia de las bellas cubanas, son causa de que escaseen las diversiones en las casas particulares, y para suplir este vacío, se ha ideado la formación de varias asociaciones, las cuales, en locales destinados al efecto, dan bailes

³⁷⁹ Salas y Quiroga 1840: 135.

³⁸⁰ Cuba 1847: 45.

periódicamente. Sistema, en verdad, merecedor de aplauso, porque proporciona una razonable distracción, sin gravar mas que levísimamente el bolsillo de un número de personas.³⁸¹

Como se puede ver en el texto citado, el autor sólo menciona la existencia de 3 sociedades de las características descritas. Es tentador pensar que la discrepancia con la información proporcionada por la *Comisión Estadística* radica en que existe un *Liceo Artístico y Literario* que podría tomarse en cuenta como una de estas sociedades por el desarrollo que realizaba de actividades musicales. Sin embargo, esta institución está considerada en una clasificación aparte de la de las sociedades filarmónicas en los datos publicados por la *Comisión Estadística* del año 1846. En la prensa consultada para el año que nos compete, todas las menciones se refieren a las 3 sociedades enumeradas por Salas y Quiroga: *La Sociedad Filarmónica*, *La Sociedad Habanera* y *La Sociedad de Santa Cecilia*.³⁸² Todas menos una que reseña el “baile de costumbre” de la *Sociedad de la Temporada del Cerro*:

SOCIEDAD DE LA TEMPORADA DEL CERRO.

El lunes próximo sé verificó el baile de costumbre de esta sociedad: el concurso era ya excesivo, pues apenas cabían de pies los caballeros, que de seguro solo cuando bailaban las señoritas tenían donde sentarse. Se bailaron las indispensables danzas, un rigodon, la galop y en todos estos bailes diferentes tomó parte la oficialidad de la escuadra francesa, en cuyo obsequio se variaron para que no fuera un obstáculo á que tomasen una parte activa en la función nuestros indígenas ó provinciales aires. En el rigodon hubo dos tandas en diferentes sitios ó lo que es lo mismo, en donde lo permitía el concurso que no despejaba ni clareaba por el gran número de concurrentes. Todas las notabilidades de la *Sociedad filarmónica* se encontraban entre los convidados, y el entusiasmo por bailar se prolongó hasta la hora mas avanzada.³⁸³

Asumimos que esta sociedad pertenece a los habitantes del barrio habanero del *Cerro*, por lo que debería ser tomada en cuenta entre las sociedades filarmónicas existentes en La Habana.³⁸⁴ A pesar de los pocos datos proporcionados por esta crónica, podemos destacar algunas características importantes con respecto a la asociación en cuestión pero para ello es importante ilustrar antes el manejo de la división social que se daba en la asistencia a las sociedades filarmónicas.

Así como ha sido ya destacado el profundo racismo que dividía a la población cubana en esclavos y amos, la parte libre de la sociedad enfrentaba un recalcitrante clasismo que permeaba en todas las actividades sociales. Probablemente, fue esta

³⁸¹ Salas y Quiroga 1840: 134.

³⁸² Salas y Quiroga 1840: 134.

³⁸³ FIH 1846, 6 (259): 1, “Sociedad de la Temporada del Cerro”.

³⁸⁴ Jacobo de la Pezuela (1863: I, 380) establece a este pueblo como uno de los suburbios que integran La Habana: “Cerro.- Pueblo declarado barrio estramural de la Habana y parte integrante de su población”.

discriminación la que llevó a la creación de varias sociedades filarmónicas diferentes para recibir a los diferentes estratos de la sociedad habanera:

Pero, como en la Habana nada se puede hacer sin que se tropiece con la división de clases, hasta en la formación de estas asociaciones se nota esa diferencia que contribuye a alejar a las señoras unas de otras. Las que pertenecen a la aristocracia, no concurren sino a la *sociedad filarmónica*, a la *habanera* y de *Santa Cecilia* no van más que señoras de la segunda y tercera clase. Los hombres concurren a las tres, y finalmente las tres están muy bien compuestas; en las tres se nota demasiado lujo, y en las tres se pasa un par de horas deliciosas. Por lo general estas reuniones no son frecuentes, pero, en tiempos regulares, se calcula una cada semana. Los billetes son gratuitos y distribuidos por los socios.³⁸⁵

Es importante destacar que, de acuerdo con el texto anterior, es el sector femenino de la sociedad el que marca dicha división. Este dato es importante pues parece indicar que es dicho grupo el que constituye el motor de las actividades culturales y de recreación, en todos los niveles, de la sociedad cubana. Eso nos explica el porqué el motor más importante para la cristalización del proyecto de la ópera italiana fue la honorable *Junta Protectora de la Ópera Italiana*, formada en su totalidad por señoras. Basados en el hecho establecido anteriormente, podemos decir que la *Sociedad De La Temporada Del Cerro* (como aparece denominada en la crónica citada) no era una sociedad menor y que su popularidad e importancia se sostenía en los siguientes puntos: la enorme asistencia reportada; que la importancia de su baile le permitiera ser ya una *costumbre*; al tener presentes a “todas las notabilidades de la *Sociedad filarmónica*” entre sus convidados nos indica que la parte más alta de la sociedad habanera frecuentaba dicha asociación; y el convite y asistencia de la escuadra francesa. Por otro lado, gracias a esta misma crónica sabemos que el baile duraba toda la noche y qué tipo de danzas se bailaban.

La relevancia cultural de estas asociaciones se fundaba en que no sólo organizaban bailes sino otro tipo de expresiones artísticas que, aún cuando eran ejecutadas por aficionados, tenían un carácter formativo y de divulgación innegable, tanto para los participantes activos como para los pasivos. La importancia de las actividades de dichas instituciones se puede evaluar desde varios puntos de vista y, si bien, no es posible aquilatar la calidad de las ejecuciones hechas por aficionados dentro de sus recintos, existen otros elementos a tomar en cuenta para su valoración. Como ejemplo tomaremos la representación de la ópera de Verdi: *I Lombardi*, hecha

³⁸⁵ Salas y Quiroga 1840: 134-135.

por aficionados el 26 de septiembre de 1846 en el *Liceo Artístico y Literario*.³⁸⁶ Lo primero que salta a la vista es el entusiasmo y el esfuerzo empeñados por esta asociación para conseguir la partitura de una ópera tan nueva, estrenada apenas 3 años antes en Milán y el mismo año en Londres, y tener la enjundia necesaria para montarla. Esta iniciativa nos invita a repensar la cronología aceptada, así como la replanteada en el presente texto, relativa a los estrenos continentales de la música de Verdi. Si bien hemos expuesto en otra parte de este estudio que la premier en el continente americano de esta partitura se llevó a cabo el 1 de diciembre de 1846, es importante resaltar que dicho estreno se refiere a la ejecución profesional de la ópera completa y de su puesta en escena, sin embargo, es relevante tomar en cuenta esta presentación con fecha anterior para fines de documentación. Este dato es aún más relevante si nos referimos a la primera presentación absoluta de la música de Verdi en este continente, misma que se ha establecido con fecha del 18 de noviembre de 1846 con el estreno de *Ernani* por la compañía de ópera italiana bajo la batuta de Luigi Arditi.³⁸⁷ A la luz de estos hechos, tenemos que aceptar que, al tomar el *Liceo* en sus manos una tarea tan difícil con el sólo deseo de divulgar la música en boga y satisfacer las aspiraciones de sus asociados, se apropió del estreno continental de la música de un compositor tan importante como lo fue el llamado *oso de Busseto*. Este hecho en sí mismo no es poca cosa para ninguna institución, a pesar de las obvias limitaciones implícitas. El anuncio de la función de el *Liceo* arroja luz sobre las demandas de un público ávido de novedades musicales y los deseos de dicha asociación por cumplirlas:

³⁸⁶ *El Liceo Artístico y Literario* se fundó el primero de octubre de 1844. Con una modesta cuota, y un muy buen manejo, se las arregló para dar un gran servicio a la sociedad habanera y saldar deudas de otras sociedades extintas: “Cuatro pesos dos reales es la pensión que satisface mensualmente una familia al Instituto, para adquirir el derecho de asistir á cuatro ó cinco funciones; para oír diariamente las lecciones de Ciencias y de Literatura, que se dan en sus muchas clases; y para proporcionarse una escogida tertulia [...] Las cuotas mensuales de sus Socios han bastado para hacer obras considerables en el edificio; para formar una pequeña aunque escogida biblioteca; para abrir un gabinete de lectura, en el cual se encuentran las principales revistas y mejores periódicos artísticos y literarios de Europa y América; para adquirir todas las máquinas y aparatos necesarios en un curso de física experimental; para verificar la compra de un laboratorio [*sic*] completo de química; para montar convenientemente una escuela de dibujo al yeso, y de modelo natural; para establecer una cátedra de arquitectura y perspectiva, nunca abierta en esta Isla; para reunir un repertorio de óperas á gran orquesta en su archivo musical, y comprar un magnífico piano en mil pesos; para aumentar considerablemente el mobiliario del Instituto; y por decirlo de una vez, para satisfacer cinco mil y mas pesos que adeudaba la Sociedad de Santa Cecilia el día de su estincion, y otros mil seiscientos que ha entregado á buena cuenta de la deuda que tomó sobre sí la Corporacion, correspondiente á la estinguida Sociedad Habanera”. *Liceo de La Habana 1845*: 6-10.

³⁸⁷ Rio Prado 1996: 21-22.

I LOMBARDI

Esta noche se canta en el Liceo la bellísima ópera del maestro mas aplaudido del mundo musical. Los deseos que se han manifestado por oír algo de Verdi, la probabilidad que tenemos del feliz éxito del concierto por el mérito y talento de las señoritas y caballeros que toman parte en él, y la novedad en una palabra, de ser ese instituto el primero que dá á conocer una ópera completa de las que tanto furor están haciendo en Europa, nos hacen esperar una deliciosa noche, y que la concurrencia sea tan numerosa y brillante, como grande el entusiasmo que producirá la nueva música interpretada fielmente por distinguidos aficionados.³⁸⁸

La función constó de una docena de piezas interpretadas por aficionados de ambos sexos y se puede especular que la calidad resultante no fue muy alta pues la cantidad de ensayos fue mínima, sobre todo si tomamos en cuenta lo difícil que pudo ser para unos aficionados abordar música totalmente nueva y desconocida, cuyo lenguaje era tan novedoso en la época:

LOS LOMBARDOS.

Ayer han empezado los ensayos á toda orquesta de esta hermosa composición del maestro Verdi, que se ha de cantar el inmediato sábado en el Liceo. Al talento de las señoritas y caballeros que han de desempeñar las 12 piezas que se han dispuesto para aquella noche en concierto, nada se resiste, y creemos con mucho fundamento que la novedad de la nueva música del celebrado maestro, reunirá una brillante concurrencia que aplaudirá con entusiasmo la perfecta ejecución de una partitura hasta ahora desconocida.³⁸⁹

También es muy interesante ver cómo esta institución tenía la capacidad de convocar un conjunto orquestal para sus propósitos, lo que habla de un grado importante de organización. Basados en los comentarios vertidos en la reseña de una función dramática de la *Sociedad Habanera*, nos parece seguro afirmar que las orquestas de las *sociedades filarmónicas* estaban integradas por socios de la sección musical de las mismas: “A las ocho principió la función tocándose una gran obertura por los socios facultativos de música que hoy componen la orquesta de la Habanera, y que quedaron con un lucimiento extraordinario, recibiendo en prueba de ello estrepitosos aplausos”.³⁹⁰

Con lo expuesto anteriormente, es posible darnos una idea de la tarea asumida por dichas asociaciones en cuanto a su intención de divulgación y promoción de la cultura, en particular del arte musical pero sin limitación en la incursión en otras artes. Asimismo, la labor social de dichas agrupaciones era asumida como parte de su misión, como queda de manifiesto en el siguiente anuncio:

³⁸⁸ FIH 1846, 6 (269): 1, “I Lombardi”.

³⁸⁹ FIH 1846, 6 (267): 1, “Los Lombardos”.

³⁹⁰ DHA 1846 (255): 1-2, “Sociedad Habanera”.

SANTA CECILIA.

Hoy insertamos un anuncio del Sr. Director de esta Academia, participando a sus socios que el inmediato sábado 31 del corriente, se ejecutarán las dos comedias “Bruno el tejedor,” y Partir á tiempo” [sic] También verán nuestros lectores el programa de las funciones dispuestas para el inmediato mes de noviembre, en el cual se nota variedad y gusto en la elección. Reparados los deterioros que sufrió la casa, en que está situada la Academia, y mas tranquilos los animos despues de tantos dias como han pasado desde el terrible huracán, nada mas natural que el que la Habana vaya recobrando poco á poco su animación y deseos de divertirse.³⁹¹

Si bien, la programación de cada una de estas asociaciones denota ciertas preferencias por alguna de las expresiones artísticas o de entretenimiento, es la música en general, pero en particular la ópera, la que obtiene los puestos consentidos, haciendo patente el gusto de los cubanos por dichas manifestaciones y justificando el éxito de una compañía profesional del género en La Habana. Así, se puede hacer un recuento de presentaciones hechas en la capital cubana por dichas asociaciones de aficionados sin importar que la *Compañía italiana de ópera* estuviera por llegar, por estrenar o en funciones. De septiembre a diciembre de 1846 se reportaron las presentaciones hechas por aficionados de: *I Puritani* (Liceo), *La Sonámbula* (Liceo), *Lucrecia Borgia* (Habanera), además de la ya comentada ópera de Verdi: *I Lombardi*.³⁹²

En apariencia, la única competencia para la ópera, como forma de entretenimiento de la sociedad cubana, era otra expresión musical que amenazaba constantemente con desplazarla por la inmediatez de participación que ofrecía a los asistentes: el baile. Esto llevó a que en las funciones de ópera hechas por aficionados se bailara, al final de las mismas, al menos un par de danzas para hacer sentir completos a los asistentes:

Despues de la ópera [*Lucrecia Borgia* en la *Sociedad Habanera*], se bailaron dos danzas; la juventud después de demostrar su entusiasmo con las melodias de Donizetti [sic], lo patentizó en las de la contradanza cubana su diversión favorita. A las doce y media se retiraban los concurrentes con el sentimiento de que no durase aun mas la funcion.³⁹³

Esta obsesión por el baile como forma de diversión llevó a algunos sectores de la sociedad a manifestar su hartazgo y solicitar la diversificación de las actividades de las *sociedades filarmónicas*, particularmente de aquellas tradicionalmente conocidas por su preferencia por el arte de Terpsícore:

³⁹¹ FIH 1846, 6 (301): 1, “Santa Cecilia”.

³⁹² FIH 1846, 6 (267): 1, “Don Ambrosio Gonzalez”; FIH 1846 (309): 1, “Liceo”; DHA 1846 (356): 2.

³⁹³ DHA 1846 (356):2.

TEATRO DEL PROGRESO EN EL CERRO

Hoy se verifica la función anunciada en nuestro periódico del viernes: la extraordinaria habilidad del que ejecuta las contorsiones corpóreas y fuerzas gimnásticas son dignas del aplauso del público. Los demás actores ya se han adquirido una reputación de los inteligentes y no deben confundirse con los aficionados que alguna vez se han presentado en el mismo teatro. Los que vieron el *Delincuente honrado* en esta temporada, pueden juzgar de la exactitud de nuestros juicios. Esperamos que la temporada del Cerro, no lo dé todo al baile, sino algo á las demás hermosas bellas artes.³⁹⁴

El impulso hacia la actualización y mejora de las actividades emprendidas por dichas asociaciones se reflejaba en los contenidos de sus propuestas culturales: siempre tratando de estar a la par de lo que la vanguardia europea dictaba en cuanto al estreno de nuevas óperas o piezas dramáticas. Lo interesante de ello es que no se limitaba a dichos contenidos sino que buscaba también una modernización en aspectos tales como la tecnología empleada para la mejor presentación de las escenificaciones de sus proyectos teatrales. Así, en octubre de 1846, el *Liceo* fue la primera sociedad en ofrecer un alumbrado de gas en sus salones, mucho antes que el *Teatro Tacón* pudiera presumir de poseer la misma tecnología.³⁹⁵

2. Música

La sociedad cubana encuentra en la música un refugio fundamental para su esparcimiento y diversión pero, al mismo tiempo, es el escenario perfecto para el desarrollo de un talento que los distinguirá a lo largo su historia. No es sólo un espectáculo al que los habaneros son aficionados y por el que abarrotan los teatros, la fama de los cubanos como pueblo musical tiene fundamentos, y testimonios de éstos, desde tiempos remotos y el siglo XIX no es la excepción. Tanto la parte blanca y libre de la sociedad como los esclavos, e inclusive los negros y mulatos libres, desarrollan una afición entrañable hacia la ópera. Los primeros, con todas las posibilidades que el dinero y el poder pueden comprar, tienen acceso a una instrucción privada que los posibilita a acceder a música codificada, así como a una instrucción en la ejecución de diversos instrumentos musicales (principalmente el piano) y, fundamentalmente, tienen los medios para asistir a los teatros. Sin embargo, los segundos tienen un oído musical desarrollado por la tradición oral, lo que les permite aprender de memoria las arias más famosas del repertorio operístico. Al ser la práctica del canto una de las

³⁹⁴ FIH 1846, 6 (263): 1, “Teatro del Progreso en El Cerro”.

³⁹⁵ FIH 1846, 6 (301): 1, “En las primeras funciones”.

pocas diversiones a las que tienen acceso los esclavos, su ejercicio acumula repetidas horas de desarrollo, ya sea durante el corto tiempo de descanso con que cuentan o inclusive dentro de algunas horas de trabajo, lo que contribuye al desarrollo de sus habilidades musicales de una manera notable:

They are very fond of music, singing, and dancing. You will hear instruments of music in all the houses of rich and poor, from the heads of the houses down to the poor slaves. Their principal and favorite instruments, are the piano-forte, and the guitar. These two instruments you will hear in their houses, from morning till late at night; likewise, singing and dancing. In this way, they pass their time. The servants are also permitted to indulge in their instruments of music, which are of their own manufacturing; consisting of a *Banjou*, and some other instruments. Of an evening, their houses will echo with the different music, from the masters and mistresses, to the servants.^{396 cv}

Así, dentro de las diversas familias cubanas se cultiva y desarrolla el amor y el conocimiento del arte musical desde la perspectiva que las posibilidades sociales y económicas particulares le permiten a cada uno. En casi todos los casos, esta relación con la música es un estafeta pasada de generación en generación y, mientras el rico y poderoso instruye a los más jóvenes personalmente o con la ayuda de tutores y con un método e instrumentos adecuados, el esclavo hace uso de una de las pocas formas de escape que le presenta la vida y la comparte como bálsamo con sus allegados, perpetuando una tradición que va a marcar a los de su raza en particular y a la sociedad cubana en general.³⁹⁷

Los testimonios decimonónicos que nos hablan del amor de los cubanos por la música nos describen una relación primordialmente emocional con ella. En su práctica, el habanero no busca otra cosa que el placer de la ejecución y la escucha. Así, en la casa del hombre pudiente se cultiva dicho arte como una parte integrante de la vida social y familiar:

Suelo también cantar y tocar el piano con una joven llena de alma y de talento, cuyo gusto exquisito y excelente método le han sido comunicados por su padre, uno de los hombres mas distinguidos de la Habana, por su instrucción y por su nacimiento. Podría citarte un ejemplo de la aptitud natural de los habaneros para las artes. D. José Peñalver es un profesor distinguido; toca el piano y acompaña como Tadolim ó Alari; compone perfectamente, improvisa, y le ha enseñado el arte del canto á su hija tan bien como hubiera podido hacerlo uno de los mejores maestros en París; sin embargo, no ha tenido maestro; su talento es obra del estudio y de la inteligencia.³⁹⁸

³⁹⁶ Culbertson 1836: 139.

³⁹⁷ No hay que perder de vista que todas las orquestas de baile de este momento estaban conformadas por negros y mulatos libres, exclusivamente. La capacidad que este grupo demográfico poseía para la música era su orgullo y, de cierta manera, una forma de ufanarse ante el blanco que necesitaba de sus servicios en un *monopolio* ya antiguo (Lapique Becali 2007: 94 y ss.).

³⁹⁸ Merlin 1844: 28-29.

y en la vida cotidiana del esclavo (negro o mulato) la música simplemente existe dentro de la comprensión que le da a la existencia, proveyéndola de un gozo alcanzable para quien no tiene nada:

Dos días hace que me despierta por la mañana el sonido de una voz fresca y juvenil, que canta un motivo del Pirata. Es una linda mulata, esclava de mi prima Encarnación. Afinada, pura, y de grande extensión, sería esta voz un tesoro para el teatro italiano, y la piel color de cobre de la mulata una gran novedad al lado de las mejillas rosadas de las Persianis y de las Grisis.³⁹⁹

De acuerdo con Río Prado, la notoria afición de la sociedad habanera por la ópera se dio a partir de la primera presentación de una ópera italiana (*Didone abbandonata* en 1776) y, para la década de los treinta del siglo XIX, dicha expresión artística consistía uno de los principales medios de entretenimiento de la población de La Habana.⁴⁰⁰ Esta afición hizo que la música italiana fuera adoptada como cotidiana, llevándola a tener un grado de familiarización importante dentro de la población de la capital cubana:

El gusto de la música italiana es tan general como en una ciudad de Italia: casi todas las óperas modernas son conocidas aquí; y las compañías italianas, que ajustan todos los años, están muy bien pagadas. Muchos jóvenes fashionables estimulan las empresas favorables al desenvolvimiento del arte, y en este número se distingue D. Nicolás Peñalver, que por su brillante fortuna y por su noble entusiasmo merece ocupar el primer lugar entre ellos.⁴⁰¹

Con base en estos testimonios parece seguro afirmar que, para el año de 1846, la sociedad habanera tenía un conocimiento y una comprensión, por lo menos, de nivel medio, tanto del género como del lenguaje de la ópera, lo que permite considerar que el público frente al que se presentaba la compañía italiana de ópera a la que pertenecía Bottesini no era ni bisoño ni naíf y que sus expectativas estaban basadas en una experiencia de setenta años de presentaciones de ópera en La Habana. Si bien durante ese período la calidad no fue uniforme, no podemos ignorar la presencia en Cuba de grandes figuras del escenario mundial que, si bien algunos no estaban ya en la cúspide de su carrera, su arte todavía estaba presente, de acuerdo con los testimonios de la época.⁴⁰²

La marcada afición por la ópera no excluía el interés por la música instrumental, misma que era practicada cotidianamente en los domicilios privados de las personas

³⁹⁹ Merlin 1884: 28.

⁴⁰⁰ Vid. Río Prado 1996: 17-18.

⁴⁰¹ Merlin 1844: 29.

⁴⁰² Para una relación de los cantantes más importantes que se presentaron en La Habana en el siglo XIX consultar Río Prado 1996: 17-18.

adineradas y por las agrupaciones instrumentales militares, conjuntos que proveían diversión mediante conciertos públicos conocidos como *retretas* que, paradójicamente, estaban destinados a la aristocracia y a la clase adinerada:⁴⁰³

Al volver de paseo, nos dirigimos á la plaza de Armas, donde el gobernador dá todas las noches enfrente de su palacio un concierto de música militar. Allí se reúne la poblacion blanca de todas clases. Hermosos árboles, una fuente de saltadores, y los palacios del gobernador y del intendente, circundan este grande espacio, formando de él un paseo encantador y enteramente aristocrático.⁴⁰⁴

Por otra parte, el año de 1846 también vio el debut en La Habana de uno de los grandes nombres del piano: Leopoldo De Meyer.⁴⁰⁵ Su debut, en compañía del violinista Joseph Burke, ha sido descrito por la crónica de la época como un gran éxito, sin embargo, de acuerdo con la reseña de su primer concierto en La Habana, la situación no fue del todo feliz.⁴⁰⁶ Lo primero que hay que considerar es que la actuación de De Meyer se dio dentro de una de las funciones del día 19 de diciembre de la compañía dramática española, por lo que las participaciones del pianista y su acompañante se alternaron con la presentación de dos comedias en un acto y un baile final. Las piezas ejecutadas por De Meyer fueron: *Fantasia de bravura sobre aires rusos* e *Introducción y gran fantasia sobre la ópera Semíramis*, ambas de su autoría. Las intervenciones de Burke fueron: “Primera parte del tercer gran concierto en MI menor. Compuesta por Mr. Carlos Berriot” (se trata del compositor y violinista belga

⁴⁰³ “La retreta comenzó a principios del siglo, tocándose solo los miércoles en las puertas de los respectivos cuarteles o en las fortalezas. En 1834 se empezaron a dar diariamente en la Plaza de Armas, de la manera que hoy se ve. En 1846 y 47 se daba un día a la semana en la temporada de verano en el hermoso y ventilado salón de O'Donnell, atrayendo extraordinaria concurrencia” (Torre 1857: 113).

⁴⁰⁴ Merlin 1844: 26. En el año de la visita de la condesa de Merlin a La Habana el capitán general de la isla era Pedro Téllez Girón.

⁴⁰⁵ Leopoldo de Meyer fue un pianista y compositor austriaco nacido en Viena el 20 de diciembre de 1816. En apariencia, su vida estaba destinada a seguir los pasos de su padre, médico de profesión, pero al morir este de cólera, el joven Leopoldo dedicó de lleno su vida a la música. Estudió con Carl Czerny y Joseph Fischhof y muy joven irrumpió en los salones de la sociedad vienesa con gran éxito. A partir de 1835 inició una serie de giras que lo llevaron a Bucarest, Odessa, San Petersburgo, Moscú y Constantinopla y le otorgaron fama internacional, brindándole el apelativo del “león del piano”. Después de una muy exitosa gira por Austria, Alemania, Bélgica e Inglaterra, en 1845 decidió aventurarse hacia el nuevo continente. Como pianista fue técnicamente muy espectacular y como compositor fue un representante típico de la música de salón con un repertorio basado en paráfrasis de ópera, variaciones, piezas de carácter, bailes populares y piezas para piano con carácter exótico. Fue nombrado pianista de las cortes imperial y real por los emperadores de Austria y Rusia, respectivamente. *Vid.* S.A. 1845.

⁴⁰⁶ Joseph Burke fue un actor y violinista irlandés vecindado en los Estados Unidos. Fue considerado el violinista estadounidense más importante de su tiempo y formó un exitoso dúo con el pianista Leopoldo De Meyer, con quien hizo algunas giras importantes. En 1846 al arribo a los Estados Unidos de Henri Herz, acérrimo rival de De Meyer, Leopoldo decidió evitar toda posible confrontación y partió hacia el interior del país con la intención de dar conciertos en las ciudades en donde más éxito había tenido en visitas anteriores. Sin embargo, su primera parada después de dejar la costa este de los Estados Unidos fue La Habana, a la que siguió la ciudad de Matanzas, en donde dieron conciertos con gran éxito (Lott 2003: 48-49).

Charles-Auguste de Bériot, quien fuera maestro de Burke) y “ RECUERDOS DE BELLINI. Gran fantasia sobre temas de al ópera «El Pirata,» composicion del memorable Mr. Artot” (seguramente, se trató de *Souvenirs de Bellini, Op.4* del violinista y compositor belga Alexandre Joseph Artôt).⁴⁰⁷

Aunque, en apariencia, las intervenciones de De Meyer y Burke fueron exitosas, la función en general no fue muy agraciada a consecuencia de las intervenciones de la compañía dramática española y de la poca audiencia. Las piezas cómicas presentadas por ésta última dejaron mucho que desear, a grado tal que la crónica periodística pidió que nunca más se repitiera la puesta en escena de una de ellas:

Los “parvulitos ó los canastos,” segunda pieza cómica representada esa noche, nos pareció culquier cosa, y oimos que jeneralmente disgustó á los espectadores, aunque los Sres. Ortega y Ruiz trataron de sacar de ella todo el partido que no podia esperarse de una produccion estéril, chocante, y que carece absolutamente de chistes honestos; desearíamos que no volviera á ocupar la escena, por las razones que dejamos asentadas.⁴⁰⁸

La ejecución de De Meyer fue muy vistosa y espectacular, cosa que impresionó mucho al público habanero, a tal grado que el entusiasmo cubano le tropicalizó el apodo convirtiéndolo en “el huracán de los pianistas”. Desgraciadamente, la crónica no hace una descripción de la ejecución de la música. Sin embargo, este relato deja constancia de dos cosas muy importantes: la confusión entre lo editorial y los remitidos en los comentarios de la prensa; y la gran cantidad de espectáculos que se ofrecía en la capital cubana en el año de 1846. Lo primero es de suma importancia a la hora de interpretar las opiniones o descripciones expresadas, sobre todo cuando son elogios, hacia un artista o conjunto de artistas pues nos pone en perspectiva que, ya desde el siglo XIX, el interés particular puede hacer una inserción en cualquier columna para promover un fin personal. Por otro lado, y de manera más relevante a este capítulo, nos habla de la incapacidad del público habanero para atender a la gran oferta de espectáculos que se ofrecen en ese momento en la capital cubana, situación de excepción en Cuba y quizá en toda América:

La concurrencia no fué tan numerosa como pudiera haber sido cuando se convocaba al pueblo de la Habana á gustar de una escena magnífica; pero esto, en cierto modo, no es de estrañarse, si se atiende á que los ánimos en la capital de Cuba no están dispuestos á creer en la sinceridad de los juicios que publica la prensa periódica: ya por que se confunde lo *editorial* con *los jaleos* que diariamente ven la luz pública en la sección de *remitidos*, ya porque teniendo diferentes

⁴⁰⁷ FIH 1846, 6 (349): 4, “Funcion extraordinaria”.

⁴⁰⁸ FIH 1846, 6 (352): 1, “Leopoldo De Meyer”.

espectáculos á que concurrir, no puede el público decidirse á prestar su protección á cuantas diversiones se le anuncian, por mas que los elojios vayan llenos de pompa y ruido.⁴⁰⁹

La función, como era de esperarse en todo espectáculo que se respete en La Habana, concluyó con un baile.

Si tomamos en cuenta el hecho ya establecido de que la población blanca de La Habana en el año de 1846 excedía apenas los 400,000 habitantes, y asumimos que de esta población tenemos que hacer una reagrupación por familias para darnos una idea del consumo que se hacía de la música impresa, los instrumentos musicales y demás accesorios necesarios para el estudio y la ejecución de la música, resulta notable la existencia de 3 tiendas de música en la capital cubana.⁴¹⁰ Además, de acuerdo con Lapique Becali, entre 1822 y 1850 surgieron varias casas editoras de música en La Habana. Así mismo, en la década de los años veinte, aparecen las primeras publicaciones periódicas especializadas en música: el *Filarmónico Mensual*, el *Journal Música* y el *Periódico Musical*.⁴¹¹ Estos son hechos que hacen patente el interés del habanero por la música en general.

3. La Compañía dramática

Como ya se ha mencionado, el *Teatro Tacón* era compartido por la compañía dramática española con la compañía de ópera italiana. Si bien, la demanda de los habitantes de La Habana por las representaciones dramáticas y teatrales es más antigua que aquella de la ópera, lo cierto es que la calidad del teatro presentado en la capital cubana fluctuaba con pronunciados altibajos. Era un hecho, reconocido incluso por su mismo director (Manuel Argente), que la compañía dramática que se presentaba en el *Teatro Tacón* en el año de 1846 no era particularmente buena, debido quizá a la falta de actores en la isla y al poco éxito obtenido para contratar a los de la península ibérica. Sin embargo, a mediados de año, en un momento en que los espectáculos ofrecidos en la capital eran escasos, fue una gran noticia el hecho de que entrara en funciones, brindando esparcimiento a los habaneros:

⁴⁰⁹ FIH 1846, 6 (352): 1, “Leopoldo De Meyer”.

⁴¹⁰ Cuba 1847: 58. Dos de estas tiendas son identificadas por Lapique Becali (1979: 17) como el almacén y casa editora de Juan Federico Edelmán y el almacén importador de música e instrumentos musicales de Mariano Botella.

⁴¹¹ Lapique Becali 2007: 106-107.

Las dificultades y espinosas circunstancias que bajo todos conceptos presenta en esta ciudad la formación de una compañía dramática, no han sido suficientes para hacerme retroceder del intento que me propuse, y que llevado á cabo, me propoiciona el honor de ofrecer al ilustrado público de la Habana el espectáculo nacional que desgraciadamente yacia en el olvido. No me lisonjeo de presentar una reunion de actores de gran nombradia, pues es de notoriedad que aun en la Peninsula, esceptuando un corto número de ellos, se carece de tales notabilidades; pero sí me atrevo á asegurar que los individuos que constituyen la que voy a dirigir no están exentos de mérito, y que todos se encuentran animados por el mejor deseo de complacer, á cuyo fin ofrecen emplear cuantos recursos se hallen á sus alcances. Hoy se encuentran reunidos en la Habana la mayor parte de los actores y actrices pertenecientes á esta compañía, y á mas, espero de puntos distantes de esta isla otras partes principales con quienes estoy en trato.⁴¹²

Ahora bien, en el momento en que las circunstancias se acomodaron para que La Habana tuviera la visita de muchos otros artistas, la compañía dramática cobró su importancia relativa con respecto a los otros espectáculos. Al no tener tanto que ofrecer, la compañía tuvo que hacer alianzas con otros artistas, como en el caso de los conciertos de De Meyer, y compartir el escenario o los recursos para tratar de obtener beneficios económicos y promoción. Así, con precios mucho más bajos que los que se cobraban para las funciones de la compañía de ópera italiana, respetaron los lugares de los abonados de ésta última en un afán de aprovechar un público en apariencia cautivo por su sistemática asistencia al teatro.

Otro de los recursos usados para allegarse ganancias económicas fue el de compartir el teatro con una tercera compañía: *La compañía francesa de baile y mímica*. Mr. Finart, quien se anunciaba como “primer bailarín del teatro de la Grande ópera de París”, dirigía esta compañía y bailaba en ella. La función de presentación de la misma se programó para el 23 de diciembre, con un espectáculo presentado exclusivamente por esta compañía.⁴¹³ Un ente denominado “La empresa” expresó sus razones para la inclusión de esta agrupación dentro de la cartelera del *Tacón*, de la manera siguiente:

Interesada la empresa en proporcionar al ilustrado público de esta capital, cuantos espectáculos pueda adquirir dignos de su inteligencia y buen gusto, tiene hoy la satisfaccion de anunciar que ha hecho un convenio con la sobresaliente y numerosa compañía francesa de baile recientemente llegada á la Habana, la cual goza de la mayor reputacion y celebridad en las principales ciudades de Europa y América.⁴¹⁴

No existe una identificación plena para poder afirmar si “La empresa” se refiere a la representada por la compañía dramática o por el dueño del teatro: Francisco Marty y Torrens. Se puede deducir un vínculo con la compañía dramática partiendo del

⁴¹² FIH 1846, 6 (277): 4.

⁴¹³ FIH 1846, 6 (354): 4.

⁴¹⁴ FIH 1846, 6 (354): 4.

anuncio que afirma que: “A los Sres. abonados á las funciones dramáticas se les reservarán sus localidades”. Por otro lado, se pretende hacer una homologación con la compañía de ópera italiana con respecto al precio de las entradas. Como ya vimos la sección “La Junta Protectora de la Ópera Italiana” (3.d.i), los precios de la compañía dramática, tanto de abonos como de entradas sencillas, eran aproximadamente la mitad de aquellos para la ópera. Ya desde la presentación de Leopoldo De Meyer, promovida por la compañía dramática, aparece la leyenda que equipara los precios a los de la compañía italiana. En esta ocasión, a la misma leyenda se le agrega el lugar de expedición de las entradas: “El precio de localidades y entradas es el mismo que el de las funciones de ópera y se esponderán el día de la función en el despacho del teatro”.⁴¹⁵ Este último dato nos permite especular que Marty y Torrens no está involucrado en la organización de dicha empresa pues siempre que el empresario catalán opera un espectáculo, los boletos se venden en sus oficinas en los altos de *La Pescadería*. De lo anterior, podemos deducir que el éxito financiero que estaba teniendo la ópera era codiciado por la compañía dramática y resulta interesante ver que sus intentos por apropiarse de ganancias equivalentes se basaban en promover a la música y el baile, confirmando que estas formas de expresión artística eran las preferidas por la sociedad cubana y, por lo tanto, las que mayor éxito auguraban. Aparentemente, la *Compañía francesa de baile* tuvo éxito en su debut pues a este le siguieron dos funciones más en el año 1846: una el 28 de diciembre (con el mismo programa de su debut),⁴¹⁶ y la otra el 30 del mismo (con un programa diferente).⁴¹⁷ En los anuncios de ambas funciones se alertaba que se preparaba “con la mayor actividad todo lo necesario para el gran baile denominado SILFIDE”, lo que hace suponer futuros planes de presentación para el año de 1847.⁴¹⁸

4. Los Bailes

El baile es entre nosotros una costumbre, y más que una costumbre, una segunda naturaleza, apegada a nuestra sociedad, como la superstición a los viejos, como la ostra a la peña, como el dinero al avaro.⁴¹⁹

⁴¹⁵ FIH 1846, 6 (354): 4.

⁴¹⁶ DHA 1846 (362): 6.

⁴¹⁷ FIH 1846, 6 (361): 4.

⁴¹⁸ DHA 1846 (364): 6, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴¹⁹ Betancourt 1985: 365.

Como se ya se ha mencionado, el baile era la diversión favorita de los cubanos decimonónicos. En La Habana, la actividad de organizar los bailes y asistir a ellos conformaba una parte importante de la vida social, misma que cubría una gran variedad de aspectos de diversa índole que reflejaban el modo en que el habitante se relacionaba con su ciudad, desde la diversión pura hasta las actividades filantrópicas. Si bien, en los bailes se iba a *ver y ser visto* y se daban cortejos o se arreglaban negocios, también se recaudaban fondos para desastres o se recibía en honor de un huésped distinguido.⁴²⁰ Para la difusión de la música considerada *popular*, el salón de baile representaba el lugar por excelencia de exposición, evaluación y petición. Por esta razón, este recinto también servía de palestra para la promoción de los músicos que en él tocaban, creando fama (ya fuera buena o mala) y dándose a conocer (ya fuera por vez primera o en diferentes facetas de su actividad). Desde esta perspectiva, el salón de baile va a ser importante para el tema principal de esta tesis pues, en algún momento futuro, veremos como Bottesini y Ardití se relacionan de alguna manera en la actividad de los salones de baile: por su fama, por su presencia e inclusive con alguna composición hecha ex profeso para ser presentada y danzada en estos recintos.⁴²¹ Por el momento, nos limitaremos a hacer una exposición de la situación de los bailes en 1846.

La danza favorita de la sociedad habanera en el siglo XIX era la contradanza, ésta, que provenía de su homónima española, fue heredada de la *contredanse* francesa que a su vez derivaba de la *country dance* inglesa; la habanera fue adoptando ritmos africanos y haitianos hasta obtener certificado de naturalización en la isla.⁴²² Desde el punto de vista dancístico, la característica más importante que se aportó en la isla a este género fue el ruido hecho al arrastrar los pies y que era conocido como

⁴²⁰ Para una descripción detallada de las costumbres en los bailes *Vid.* Merlin 1844.

⁴²¹ La importancia de la composición de música para el salón de baile en la Cuba decimonónica es enfatizada por Casanova (2006) con la siguiente afirmación: “Cuando se trata de la música del salón cubano es imposible dejar pasar por alto la extraordinaria importancia del baile en Cuba como un hecho socio-cultural, que marcó tanto el desarrollo posterior de la música popular como el de la música de concierto de carácter nacional en el siglo XIX”.

⁴²² “En Cuba se tocaron y bailaron contradanzas, francesas y españolas. Pero la contradanza empezó a asimilar elementos musicales característicos de la música del país que la distinguieron como contradanza criolla hacia los años 30 del siglo XIX, aunque mantuvo el esquema formal inglés de dos secciones: la forma binaria simple, de ocho compases cada una, repetidas para un total de 32 compases. Estas secciones, aproximadamente hasta mediados de la centuria presentaban caracteres contrastantes, pero a partir de este momento aparece una tendencia en algunas obras a la unificación de ambas partes. Se escribieron contradanzas en 2/4 y en 6/8 aunque se combinó también el 2/4 para la primera sección y el 6/8 para la segunda” (Casanova 2006).

escobilleo.⁴²³ De manera interesante, en el año que nos ocupa se estaba produciendo el cambio del baile de la *contradanza* de posición abierta a posición cerrada, es decir: con la pareja abrazada como en el vals. Esta manera de bailar dio lugar a lo que se conocería como *danza*.⁴²⁴ El contacto más íntimo de la pareja de bailarines ocasionaba muchas reacciones de los puritanos en su contra y, sobre todo, en las señoras de la alta sociedad con hijas en edad casadera pues, de por sí, la sensualidad del baile era de suyo patente desde antes de dicho cambio:

[En el baile] Hay algo de dulce, de suave, de parecido al carácter del país; la música parece un continuado suspiro amoroso; los compases, los movimientos de una sílfide que se columpia en los aires, y su interminable repetición se asemeja al cansancio del placer, al círculo que traza el que no puede arrancarse de un sitio. En suma, yo creo sin dificultad que un hombre de genio podría idear un magnífico poema aéreo, fantástico, inspirador, escuchando los apagados compases de la orquesta, y viendo los pausados muelles movimientos de una bella cubana, danzando una antigua contradanza española, traducida algún tanto al sistema de su naturaleza tropical.⁴²⁵

Si bien la *contradanza* era la danza preferida de la sociedad habanera, no era la única que integraba el repertorio de los bailes sociales. De acuerdo con Prat, en la primera mitad del siglo XIX, en estos eventos figuraban: el minueto, la polka, el chotis, el rigodón y la alemanda.⁴²⁶ Por la prensa consultada, sabemos que estas no eran las únicas danzas ejecutadas y que había un grupo de ellas consideradas locales, sin embargo, no es fácil establecer qué integrantes precisos conforman el conjunto referido en el siguiente comentario como “indígenos ó provinciales aires”:⁴²⁷

Se bailaron las indispensables danzas, un rigodon, la galop y en todos estos bailes diferentes tomó parte la oficialidad de la escuadra francesa, en cuyo obsequio se variaron para que no fuera un obstáculo á que tomasen una parte activa en la función nuestros indígenas ó provinciales aires.⁴²⁸

Se puede observar una gran variedad de géneros bailables dentro de un repertorio que incluía las formas europeas y las adaptaciones que los gustos e idiosincrasia locales

⁴²³ Para una discusión detallada acerca de la contradanza, así como de la habanera, *vid.* Prat Ferrer 2015. Acerca de la influencia negra en la contradanza cubana y su procedencia *cf.* Lapique Becali 2007: 82 y ss.

⁴²⁴ “El cambio de la contradanza a la danza, es decir, del baile en posición abierta al baile en posición cerrada ocurrió en la década de los cuarenta del siglo XIX” (Prat Ferrer 2015: 28).

⁴²⁵ Salas y Quiroga 1840: 140.

⁴²⁶ Prat Ferrer 2015: 43.

⁴²⁷ Digno de destacar es el recuento de las danzas populares que alternaban con la *contradanza* hecho por Antonio Mora (2005): “En los bailes de la burguesía cubana se simultaneaban las Contradanzas con otros bailes populares como el Chin-chin, el Congo, el Cariaco, el Tumba-Antonio, el Papalote, la Guabina, la Caringa, el Juan Grande, el Toro, el Dengue, la Culebra y otros. A mediados de siglo aparecían también otros bailes de figura, entre ellos, las Cuadrillas y los Lanceros”.

⁴²⁸ FIH 1846, 6 (259): 1, “Sociedad de la Temporada del Cerro”.

fueron haciendo, hasta crear las expresiones consideradas netamente cubanas. Es de suponer que estas formas encontraron sus lugares y momentos más adecuados de expresión en dependencia del lugar en dónde se llevara a cabo el baile y la función del mismo. Esta situación influyó también a la dotación instrumental de las orquestas usadas en los bailes. Así, de acuerdo con Casanova (2006), Carpentier nos refiere una agrupación compuesta por piccolo, clarinete, tres violines, contrabajo y percusión que actuaba en los importantes bailes de las sociedades filarmónicas y del *Gran Teatro Tacón*, interpretando los valeses y contradanzas de moda.⁴²⁹ Mientras que Alén reporta un conjunto integrado por clarinete en Do o Sib, trombón de pistones, fígle, bombardino o cornetín, dos violines, contrabajo, timbales y güiro.⁴³⁰

Los tipos de agrupaciones citadas, además de tocar los valeses y las contradanzas europeas y criollas, interpretaron también el minuet, el galop, la allemande, el rigodón, la polka, los schottiks o varsovianas, la gavota y la mazurka (aunque la práctica danzable de estos dos últimos no se generalizó), cuadrillas y lanceros, y géneros danzables ya cubanos como la danza y el danzón, hacia la segunda mitad del siglo.⁴³¹

Aparte de los bailes organizados por las sociedades filarmónicas y los grandes eventos de este tipo que se realizaban en el *Gran Teatro Tacón*, los diferentes barrios de La Habana (intramuros y extramuros) organizaban los propios, al parecer por iniciativa de empresarios independientes a las instituciones antes mencionadas.⁴³² Los

⁴²⁹ Carpentier, Alejo: *La música en Cuba*. Editorial Letras Cubanas, La Habana, 1979, p. 112 *apud* Casanova 2006

⁴³⁰ Alén, Olavo: *De lo Afrocubano a la Salsa*. Editora Artex, La Habana, 1994, p. 82 *apud* Casanova 2006. Por desgracia, en el texto no existe referencia a las situaciones en las que era usada esta dotación.

⁴³¹ Casanova 2006.

⁴³² Eduard Otto nos refiere algunos de los aspectos que más lo impactaron en su participación en el último baile de máscaras del año, al que asistió durante su visita a La Habana en el año de 1838 (1843: 40-41): “Um 11 Uhr, nach der Oper besuchte ich noch das Theater Tacón, wo die letzte jährige Redoute statt fand, die schon mehrere Tage vorher durch mächtig grosse Anschlagzettel angekündigt war, und die grösste aller Redouten seih sollte. Der Weg wurde mir entsetzlich lang, denn ich musste durch die ganze Stadt, und die entlegenen Strassen waren verödet; nur Patrouillen und Nachtwächter spazierten auf und ab. Je näher ich aber dem Ziele kam, desto lebhafter wurde es. Masken in allen möglichen Gestalten und Anzügen ergötzen die nicht maskirten Zuschauer. Eine Einlasskarte gelöst gelangte ich in die von umnaskirten und maskirten Personen gedrängt volle Vorhalle des Theaters, wo der Cigarrendampf noch stärker war, als in Berlin’s Wintergärten, Die Maskenordnung ist ganz zwanglos, einem Jeden ist der Eintritt erlaubt, nur keinem Neger, und gleichviel, ob in reinen oder schmutzigen Kleidern, wenn er nur seinen Piaster Entré gezahlt hat. Auch im Saale selbst darf geraucht werden, wovon fast Jeder Gebrauch macht. Die Zahl der versammelten Menschen belief sich auf etwa 10,000, wenigstens waren so viel Marken ausgegeben worden. Diejenigen die keinen Platz fanden, gingen gegen Contremarken ins Freie, athmeten frische Luft unter Palmen und Orangenbäumen, und erquickten sich an Kaffee und Früchten, die auf dem Platze vor dem Hause feil geboten wurden. Die Alleen glichen einem grossen Markt, überall sah man Lichter und Feuer, bei welchen gesotten und gebraten wurde. Es war ein erfreulicher Anblick, diese vielen Tausend Menschen in der herrlich mond hellen Nacht herum schwärmen zu sehen, und unter alten, auch nicht einen Betrunknen zu bemerken” [A las 11 en punto, después de la ópera, visité el Teatro Tacón, donde se llevó a cabo el último baile de máscaras del año, que había sido anunciado con varios días de anticipación por un gran aviso y anticipando el mayor de todos los bailes de ese tipo. El camino fue terriblemente largo para mí

motivos que daban pie a dichas reuniones eran diversos pero, generalmente, asociados a la recaudación de fondos: para la beneficencia, la reparación de algún daño a inmuebles de interés público o para la celebración de alguna fiesta religiosa, en el fondo, la verdadera razón era la pasión de los habaneros por el baile:

GUANABACOA

Se nos ha dicho que tan luego como estén concluidos los trabajos en el hermoso Circo de la Prueba, se efectuará la gran función dispuesta ántes del huracán. Si esta noticia es cierta, nos alegramos, pues eran los preparativos muy buenos, y su propietario obtendrá buenas entradas, por ser mucho el deseo de volver á bailar en la villa.⁴³³

En 1846, los barrios de extramuros del Cerro, Jesús del Monte, Regla, Guanabacoa, el Horcón, etc., así como el de Jesús María en intramuros, organizaron bailes que generalmente comenzaban a las 6 o 7 de la tarde y terminaban al alba con el anuncio del *Angelus*. El sistema de ingreso era el convite *por papeletas* para la señoritas y el cobro de 1 peso fuerte para los caballeros.⁴³⁴ Si las señoritas no contaban con las

porque tuve que recorrer toda la ciudad y las calles remotas estaban desiertas; sólo las patrullas y los vigilantes nocturnos subían y bajaban. Pero cuanto más me acercaba a la meta, más animado se volvía. Máscaras y trajes en todas las formas posibles deleitaron a los espectadores desenmascarados. Después de comprar un boleto de admisión, entré en el vestíbulo del teatro, lleno de gente enmascarada y desenmascarada, donde el humo del cigarro era aún más fuerte que en los jardines de invierno de Berlín, y la disposición de las máscaras es bastante informal, todo mundo puede entrar, aunque ningún negro, y sin importar si trae ropa limpia o sucia con la única condición de haber pagado su piastra de entrada. Está permitido fumar en la propia sala, de la que casi todo el mundo hace uso. El número de personas reunidas fue de unas 10.000, al menos esos fueron los boletos emitidos. Los que no pudieron encontrar un lugar salieron afuera, respiraron aire puro bajo palmeras y naranjos, y se refrescaron con café y frutas que se vendían en la plaza frente al edificio. Las avenidas parecían un gran mercado, en todas partes se veían luces y fuegos en los que la gente hervía y asaba. Fue un espectáculo agradable ver a tantos miles de personas pululando alrededor en la noche gloriosamente iluminada por la luna, y entre los ancianos, ni siquiera un borracho.].

⁴³³ DHA 1846 (325): 2, “GUANABACOA”.

⁴³⁴ Se pueden encontrar anuncios de bailes celebrados en noviembre de 1846 en los barrios de Regla (DHA 1846 (317 [bis]): 4, “Regla”) y Jesús del Monte (DHA 1846 (317 [bis]): 4, “Jesús del Monte”) y en diciembre en el barrio del Horcón (DHA 1846 (346): 6, “Gran baile en El Horcón”). Si bien no se encontró una descripción específica de cuál era el sistema de invitación “por papeletas”, la deducción de su implementación se antoja simple mediante la interpretación de algunos pasajes de la bibliografía decimonónica. La estructura dada al panfleto elaborado por el Museo del Romanticismo: *El carné de baile en el Museo del Romanticismo*, presenta una división de los diferentes aspectos sociales del baile en el siglo XIX; la sección intitulada: “¿Me habrán invitado?”, brinda un excelente punto de partida para deducir el sistema “por papeletas”. Dicho apartado describe algunos de los aspectos considerados socialmente para las invitaciones a los bailes (Miguel Arroyo 2011: 10-12). De acuerdo al mismo, la etiqueta en los tiempos y formas debe ser rigurosamente observada, así: “Un convite á un baile debe hacerse á lo menos ocho dias antes, pues es indispensable todo este tiempo para que las señoras dispongan de sus adornos. Regularmente se hacen por medio de una corta esquila poniendo, en nombre de los dueños de la casa, que tenga la bondad de asistir á ella tal dia” (Rementería y Fica 1829:107). Partiendo de dicha convención, el siguiente pasaje ilustra los preparativos en la organización de un baile de sociedad y vincula la tarjeta de invitación, o esquila, con la designación de “papeleta”: “– ¿No te parece – dice él – que han hecho demasiado grandes los tarjetones? – No tal – replica ella; – es el tamaño de ordenanza cuando se da cena. Para un simple *té dansant* basta con una tarjeta de visita, en la que se escribe: «Recibe el dia tantos, á las diez de la noche.» Un pequeño sarao reclama ya un tamaño mayor; y en fin, un gran baile exige imperiosamente las colosales dimensiones de estas papeletas”. (Navarrete 1878: 306-307). El carácter más libre de la invitación por papeletas a los eventos públicos,

mismas, por la razón que fuere, eran admitidas si las reconocían las personas que administraban el ingreso:

GRAN BAILE.

Toda la noche á beneficio de la procesión de la Divina Pastora, que se verificará en el barrio de Jesus Maria calle del Palomar nº. 13 el sábado 26 de Diciembre.

Los encargados del baile, no ofrecen otra cosa á los concurrentes, que un local decente y espacioso con todo lo necesario, como igualmente una escogida música que tocará irresistibles danzas cubanas, esperando de los Sres. y Srtas. amantes á esta clase de diversion concurren, seguros que han de quedar complacidos, la entrada de caballeros será un peso y las Srtas. gratis por papeletas, pudiendo entrar sin ellas aquellas que sean conocidas por los encargados.

NOTA.- En caso de lluvia se verificará el dia siguiente.⁴³⁵

Este tipo de anuncios era muy frecuente y mediante su presencia se puede ver que las direcciones de los bailes no eran las mismas, aún dentro del mismo barrio, lo que nos habla de la actividad de diferentes organizaciones en dichos eventos:

es decir que no necesariamente se debía estar en una lista exclusiva para obtener la participación, permitía que el grueso de la población interesada en el evento intentara conseguir la entrada por diferentes medios: “Una semana despues se celebró la inauguracion oficial de la Exposicion: el acto debia ser grandioso, solemne, magnífico, y las papeletas para asistir á él se solicitaban con grande afán, con verdadero empeño”. (Navarrete 1878: 243). Ya situados en el contexto habanero decimonónico, la siguiente cita ilustra vívidamente la importancia de la obtención de las papeletas y la excitación que provocaba su consecución: “[...] - ¡Si vendrá el hombre de las papeletas! dijo. Los mas sonrieron, entendiendo ó suponiendo que entendian la seña y el fin de la pregunta: los menos se quedaron, al parecer, indiferentes; en tanto que aquella á quien se dirigía, entre risueña y maliciosa, repuso: - Vendrá, vendrá, sí señor; que no es hombre que falte á su palabra tan así así. -Y que me las prometió á mí desde ayer; añadió don Prudencio en tono grave, como para encarecer la puntualidad del sujeto de que hablaban, y su suposicion para con él. -Anoche al despedirse, agregó candorosamente Orosia mirando á Paulina, que parecia ajena aun del asunto de la conversacion, nos dijo que ya se las habian ofrecido varios amigos socios, que contáramos con ellas. -En efecto, continuó Carlota corroborando el dicho de su hermana; pero ya tarda a mi ver. - ¿No dijo si venia á almorzar? preguntó el padre dirigiéndose á las tres de sus hijas que acababan de hablar, y echando á un lado toda duda de que pudiera dejar de traer las papeletas. (Villaverde 1841:32) [...] Ya V. ha oido á Orosia, que le aseguró que se las traería hoy. Y cuando el ofrece una cosa.... V. misma dice que.... -Bueno, esperemos un poco mas: nada se pierde. -Mucho, mamá; pues ya son las diez, largas de talla. -Con todo eso, es preciso que tengamos un poco de paciencia. Si vemos que se marcha sin entregarlas, ¿no es una prueba de que no las ha conseguido? Y en este caso, todavía es peor pedírselas. -¿Pues V. no sabe que él es medio olvidadizo? Si no se las recordamos á cada rato, me parece.... Por otra parte, mamá, al verle ahí tan indiferente y descuidado, empiezo á temer que no nos trae las papeletas, á pesar de la puntualidad tan decantada.... - Tú misma te contradices á cada palabra. Ya temes que no traiga las papeletas... entonces es escusado pedírselas. -¡Ay! no, mamita, porque si en efecto no las ha conseguido, tendremos tiempo de buscarlas por otra parte. -Tiempo hay sobrado de aquí a la noche. Además, que si no es él, será otro. Apuradamente que á tu padre le han ofrecido, y no solo cinco, sino ocho (Villaverde 1841:41) [...] - Está bien, V. va á ver como al fin de la partida, por andar en contemplaciones, nos quedamos sin papeletas y sin baile. (Villaverde 1841:42) Finalmente, la importancia y cotidianeidad en La Habana del siglo XIX de los bailes y su organización mediante el uso de las papeletas son ilustradas por el anuncio de “La Litografía de la Real Sociedad Patriótica, dirigida a la sazón por Cosnier y Moreau de Jonnés, [quien en este anuncio] [...hace] alarde de los adelantos técnicos del taller en materia de cajas de tabaco [y otras manufacturas]: [...] ESCRITURAS. Las obras del escribiente del establecimiento comprueban su habilidad en todas las ramas de este género, modelos de escrituras, de todas clases [...], papeletas de entrada para bailes, teatros, baños, rótulos para boticas, confitería, &a., cajillas de cigarros, &a.” (Opartný 2018: 142)

⁴³⁵ DHA 1846 (359): 6.

Gran baile

De toda la noche en el barrio de Jesús María, calle de Cienfuegos n° 48, para el domingo 8 del corriente. La orquesta está á cargo de los acreditados jóvenes del “Progreso habanero” los cuales tienen varias danzas de gusto. La entrada de Srtas. será por papeletas y las que por un olvido involuntario no las tuviesen podrán asistir, que siendo conocidas serán admitidas: la de los caballeros la de costumbre.

Nota.- Si lloviere se transfiere para el domingo siguiente.⁴³⁶

De hecho, el 27 de diciembre, tres diferentes *empresas* organizaron bailes, con motivo de la procesión de la Divina Pastora, en tres diferentes direcciones dentro del mismo barrio de Jesús María.⁴³⁷ Un elemento a resaltar en el texto anteriormente citado es la mención de la orquesta *El Progreso habanero*, también conocida como *La academia filarmónica del Progreso habanero*, la cual tuvo una presencia constante en los bailes capitalinos celebrados en el barrio intramuros de Jesús María, en la casa de la familia Sandoval, ubicada en la calle de Cienfuegos número 48.⁴³⁸ Esta agrupación es comúnmente encontrada en los bailes organizados a lo largo de noviembre y diciembre de este año y su actuación no se limita a ejecutar la música ya conocida sino que hace aportaciones de composiciones nuevas, creadas por algún miembro del grupo, tales como: *La Sonámbula*, *La Despedida* y *Los Recuerdos*.⁴³⁹ La práctica de componer y estrenar piezas danzables relacionadas con eventos de la vida cotidiana es muy socorrida. Al tener un público cautivo en el baile, esta costumbre hace las veces de un sistema publicitario en el que se puede aludir a temas de variada naturaleza, que van desde el cortejo hasta el anuncio de actividades culturales o sociales, de una manera abierta algunas veces y vedada en otras. Ejemplos de ello son las dos piezas “dedicadas á dos señoritas”: *La Amalia* y *La Jardinera*, en donde socialmente se podía fácilmente identificar a la primera y tal vez no de manera tan simple a la segunda.⁴⁴⁰ No sólo las personas dedicadas a la música incursionaban en dicha

⁴³⁶ FIIH 1846, 6 (309): 4, “Gran Baile”.

⁴³⁷ FIIH 1846, 6 (358): 4, “Gran Baile”; FIIH 1846, 6 (358): 4, “Gran Baile de toda la noche”; FIIH 1846, 6 (358): 4, “Grandes Bailes”.

⁴³⁸ Esta agrupación es la respuesta blanca a las orquestas tradicionales de baile, integradas en su totalidad por negros. Después de los hechos de la *Rebelión de la Escalera*, las más importantes orquestas se vieron mermadas en su composición pues varios de sus integrantes fueron aprehendidos o castigados de alguna manera e, inclusive aún sin tener cargos comprobables, sus directores fueron vetados por un tiempo considerable. Esto llevó a un intento *blanqueador* de las orquestas y *El Progreso Habanero* fue la primera tentativa para ello. Esta orquesta estaba formada por “jóvenes decentes” y reforzada por miembros de las bandas de los regimientos españoles destacados en la isla. Su aparición en 1845 en los escenarios habaneros (principalmente en los bailes para jóvenes en el hotel *El Progreso*, en el barrio del Cerro) parece que no fue muy afortunada y, de acuerdo a Lapique Becali (2007: 144-145), esto se debió al “repertorio *sin sandunga* que trataron de imponer”.

⁴³⁹ En DHA 1846 (332): 4, “Gran Baile” y FIIH 1846, 6 (349):4, “¡¡La Despedida Gran Baile!!”.

⁴⁴⁰ FIIH 1846, 6 (344): 4, “Ultimo De Esta Temporada”.

práctica sino también los aficionados hacían uso de ella, presentando sus composiciones en sociedad de esta manera.⁴⁴¹ Así, en diferentes eventos, diversas agrupaciones tocaban piezas como *La Prietecita* y *El Amor Nuevo* mismas que alternaban con el rigodón, la polka y los valeses de Strauss.⁴⁴²

5. *Diversiones*

Their principal study is dress, and public amusements, such as masquerade balls, the theatres, gambling-houses, and bull-fights. These are all visited by male and female, old and young.⁴⁴³ cvi

Los habaneros son devotos a las diversiones. Las emociones fuertes hacen un contraste importante con lo *refinado* y le dan a su vida una carga de adrenalina a la que parecen ser muy aficionados. Las peleas de gallos, las corridas de toros y las apuestas en los casinos se contrastan con los juegos florales, las fiestas religiosas y las diversiones teatrales de toda índole. De todas las situaciones derivadas de la afición a las actividades que implican riesgo, la que más interesa para el presente texto es la de la adicción al juego y a las apuestas por proveer un posible origen a la conocida ludopatía que Bottesini sufrió a lo largo de su vida. Al parecer, el carácter del cubano decimonónico era proclive a dicha dependencia. La posibilidad de hacer una fortuna, así como el riesgo de perderla, son para él las dos caras de la moneda de la vida, misma que siempre está dispuesto a tirar al aire. Es importante resaltar que la posibilidad de saber que se juega fuerte dentro de un marco socialmente establecido, supone que dentro de lo clandestino el monto de las apuestas es mayor. Así, el siguiente anuncio remitido acerca de una pelea de gallos: “Para el día de año nuevo hay casadas tres peleas de pico con diez onzas de oro cada una, y además se contestan en el estanco los pesos que gusten llevar los aficionados”, nos hace saber que había cantidades importantes en juego y nos permite imaginar que las apuestas no publicitadas fueron mucho más serias.⁴⁴⁴ El tono *retador* del anuncio nos habla de un carácter provocador y temerario, probablemente común en las personas involucradas con dicha actividad y que pudo haber influido a un joven Giovanni Bottesini, que a la sazón contaba con 24 años, en un momento en que el dinero no era un problema, por

⁴⁴¹ DHA 1846 (317 [bis]): 4, “Jesus del Monte”.

⁴⁴² FIH 1846, 6 (316): 4, “Regla”.

⁴⁴³ Culbertson 1836: 137.

⁴⁴⁴ DHA 1846 (364): 6, “Gallos en Guanabacoa en el Circo de la Prueba”.

primera vez en su vida.⁴⁴⁵

Al estar bajo dominio español, Cuba está influida fuertemente por las tradiciones de la península y la *fiesta brava* no es la excepción. La costumbre dicta la frecuencia dominical en su celebración, invitando a los elegantes carruajes habaneros a formar un desfile hacia la plaza: “On Sunday evening, at five o'clock, they will prepare to ride out in their *kiterrines* [quitrines], to the *Place de Toros* about two miles out of the city”.^{446 cvii} En contraste, en el año de 1846 tienen lugar los primeros *juegos florales* que se realizan en toda Cuba; estos son organizados por el *Liceo* “para los días de nuestra Soberana”. Es de suponer que los eventos a los que están ligados son: el cumpleaños de Isabel II y su matrimonio en este preciso año con Francisco de Borbón, ambos celebrados el 10 de octubre. Desgraciadamente, la fecha coincidió de manera exacta con los desastrosos sucesos del huracán ya descrito y los *juegos*

⁴⁴⁵ “The main currency was the peso, broken down into 8 reales. A ‘peso fuerte’ was equal to one American dollar. There was also a ‘real fuerte’ equal to 1/8 of the ‘peso fuerte.’ A ‘duro’ was a silver coin worth 5 pesos. Later, in 1838, the ‘centavo’ (one hundredth of a peso) was introduced; it was a copper coin used in almost all South American republics. One ‘onza,’ that is to say a gold ounce, was a sort of universal trade currency used in all the countries of the world, whose weight, however, varied from country to country [...]. The English ounce, for instance, was equal to 28.35 grams of gold; instead, the Castilian ‘onza’ was equal to 28.7 grams of gold. Bello [...] relates that “at the time [1840, Editor’s note] 5 ounces of gold were equivalent to 80 Spanish pesos,” which means that, at the time, one ‘onza’ of gold was paid 16 pesos. Eguren [...] also mentions the ‘piastra,’ which, compared to other currencies of the time, was allegedly equivalent to one U.S. dollar, as was the ‘doblón.’ [...] Eguren also mentions [...] the ‘medio,’ an old and essentially Mexican currency, also used in Cuba, which was worth 30 hundredths (about a third) of a gold libra. The great variety of currencies used in Havana is not surprising, since all sorts of currencies were exchanged, given that it was one of the world’s busiest international ports. To get a clearer idea of the prices mentioned in the course of the book, one should bear in mind that, according to González Del Valle [...], from 1841 to 1963 inflation was at 3:1. This inflation ratio is almost equal to that of the American dollar over the same period of time” [La moneda principal era el peso, dividido en 8 reales. Un "peso fuerte" equivalía a un dólar estadounidense. También había un "real fuerte" igual a 1/8 del "peso fuerte". Un "duro" era una moneda de plata que valía 5 pesos. Posteriormente, en 1838, se introdujo el centavo (una centésima de peso); era una moneda de cobre utilizada en casi todas las repúblicas sudamericanas. Una "onza", es decir, una onza de oro, era una especie de moneda de comercio universal utilizada en todos los países del mundo, cuyo peso, sin embargo, variaba de un país a otro [...]. La onza inglesa, por ejemplo, equivalía a 28,35 gramos de oro; en cambio, la onza castellana equivalía a 28,7 gramos de oro. Bello [...] Relata que “en ese momento [1840, nota del editor] 5 onzas de oro equivalían a 80 pesos españoles”, lo que significa que, en ese momento, una "onza" de oro se pagaba a 16 pesos. Eguren [...] también menciona la "piastra", que, comparada con otras monedas de la época, supuestamente equivalía a un dólar estadounidense, al igual que el "doblón". [...] Eguren también menciona [...] el "medio", una moneda antigua y esencialmente mexicana, también utilizada en Cuba, que valía 30 centésimas (aproximadamente un tercio) de una libra de oro. No es de extrañar la gran variedad de divisas utilizadas en La Habana, ya que se intercambiaban todo tipo de monedas, dado que era uno de los puertos internacionales más transitados del mundo. Para tener una idea más clara de los precios mencionados en el transcurso del libro, se debe tener en cuenta que, según González Del Valle [...], De 1841 a 1963 la inflación fue de 3: 1. Esta tasa de inflación es casi igual a la del dólar estadounidense durante el mismo período de tiempo.] (Catania 1994, I, 209).

⁴⁴⁶ Culbertson 1836: 140.

florales se tuvieron que posponer para noviembre, teniendo lugar a finales de mes. La importancia del testimonio que proveen estos *juegos* se relaciona con el anhelo de la sociedad habanera por emular a la europea y vincularse de todas las formas posibles con ella.⁴⁴⁷ Este afán se ve reflejado en el religioso seguimiento que se hace de todos los eventos relevantes que suceden, en Europa en general y en España en particular, a través del monitoreo de la prensa internacional y las reproducciones apropiadas de las notas relacionadas. De esta manera, el habanero está al tanto, y sigue interesadamente, de los detalles de la boda de Rossini con Olimpia Pelissier, en Bolonia o la narración del concierto en el que Ole Bull actuó en honor de Isabel II y su cónyuge, en Madrid.⁴⁴⁸

e. La compañía de ópera y su actividad

“Al Escmo Sr. Capitan general, en sus días, dedica la primera funcion lírica, de gran espectáculo, el empresario de la compañía italiana”; así comenzaba el anuncio que presagiaba la tan esperada primera función de la compañía de ópera traída de Europa con el estreno de “*Hernani*”. Dentro de la misma proclama, se hacen patentes los esfuerzos emprendidos por parte de la agrupación para poder estrenar en La Habana la “difícil composicion del maestro Verdi” en “tan memorable dia”. La fecha fijada para tal suceso fue el domingo 15 de noviembre de 1846 en el *Gran Teatro de Tacón*, estableciendo el precio de los boletos sencillos de la siguiente manera:

PRECIOS POR FUNCION.—Un palco de primero y segundo piso incluso los grillés del mismo 5 pesos.—Idem terceros incluso los dos grillés de este piso 4 ps.—Lunetas 8 reales sencillos.—Sillón delantero de tertulia 5 reales sencillos.—Sillón de cazuela 4 reales sencillos.—Entrada general á palcos y lunetas 8 reales sencillos.—Entrada á tertulia 5 reales sencillos.—Entrada de cazuela 3 reales sencillos.

El tan esperado acontecimiento anunciaba a Luigi Vitta, Pietro Novelli, Fortunata Tedesco, Teodolinda Gerli y Federico Badiali en los papeles principales. Sin embargo, la lista de todos los integrantes de la compañía, no sólo los que vinieron de Italia en el último viaje sino también algunos de los que formaban parte de la compañía italiana traída por Marty y Torrens en 1835-36 y que residían en La Habana desde entonces formando parte del engranaje de la organización teatral del empresario, apareció publicada de la siguiente manera:

⁴⁴⁷ FIH 1846, 6 (323): 1, “Liceo”.

⁴⁴⁸ DHA 1846 (280): 1 y FIH 1846, 6 (363): 2, “Dió principio el concierto”.

Nómina del personal de la compañía italiana.

Sra. Fortunata Tedesco, prima dona absoluta.
Sra. Luigia Carranti, prima dona.
Sra. Sofia Marini, prima dona y musiqueta.
Sra. Teresa Rasniere, prima dona y comprimaria.
Sra. Teodolinda Gerli, prima dona comprimaria.
Sra. Endige Sborgi, segunda dona.
Sr. Giobani Bata Severy, primer tenor absoluto.
Sr. Natale Perelli, primer tenor absoluto.
Sr. Luigi Perozzi, primer tenor absoluto.
Sr. Federico Badiali, tenor comprimario y director de escena.
Sr. Giuseppe Piamontesi, segundo tenor.
Sr. Luis Vita, primer bajo baritono absoluto.
Sr. Pietro Novelli, primer bajo profundo.
Sr. Luigi Batalli, primer bajo.
Sr. Lorezo Gonella, segundo bajo.
Sr. Carlos Rossi, segundo bajo.
MAESTROS.
Director y maestro al piano, Sr. Antonio Rainieri.
Director de orquesta, Sr. Luigi Arditi.
Director de coro, Sr. Francisco Monari.
Veinte y seis coristas de ambos sexos ocho mugeres y diez y ocho hombres.
ORQUESTA.
Sr. Fernando Moreti, concertino.
Sr. Giovanni Bta. Romani, primer violin de segundos.
Sr. Giovanni Botesini, primer contrabajo de toda fuerza y bravura.
Sr. José Burci, primer violonchelo.
Sr. Domingo Mariani, primer viola.
Sr. Pedro Muzaloni, primer clarinete.
Sr. José Menardo, primera flauta.
Sr. Angelo Caffi, primer oboe.
Sr. Virgilio Bianchi, primer fagot.
Sr. Leandro Agura, primer clarin.
Sr. Luis Marena, primer trombon.
Sr. Ricardo Dejuan, primera trompa.
Formando el completo de la orquesta, cuarenta individuos.
Apuntador, Sr. Luis Sivery.
Pintor, Sr. Joaquin Albe.
Maquinista, Sr. José Pirola.
Directora de la sastreria, Sr. [sic] Ester Meucci.
Peluquero, Sr. Vincenzo Floricio.⁴⁴⁹

Amén de los errores ortográficos y la castellanización de los nombres, es importante señalar en la anterior lista que la mención hecha a Bottesini es la única, de entre las hechas a los músicos, que muestra adjetivos que lo ponderan de manera similar a como tradicionalmente se hacía con los cantantes. Esto es importante pues dichos calificativos se le atribuyen antes de haberlo escuchado en su instrumento. Seguramente, dicho encomio *a priori* su presentación en los escenarios habaneros responde a las cartas de recomendación hechas por Celestino Salvatori, cantante que gozaba de todos los respetos del público de la capital cubana por sus legendarias presentaciones hechas en el pasado, misivas que estaban dirigidas a un personaje cuyo

⁴⁴⁹ DHA 1846 (317 [bis]): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

nombre se omitió en la publicación de las mismas en los periódicos.⁴⁵⁰ Salvatori redactó tres de tales epístolas para respaldar la presentación de sus compatriotas que consideró dignos de su apoyo: Fortunata Tedesco, Luigi Arditì y Giovanni Bottesini. A continuación se transcribe la traducción de la comunicación presentada por este último y publicada en el *Faro Industrial de la Habana*:

Sr. Don. ...

La muchas pruebas de particular deferencia que me prodigó V. durante mi permanencia en la Habana, me han animado á dirigirle esta carta persuadido que la admitirá con aquella benevolencia que le es tan propia, y que tanto le distingue.

El dador de ella será el Sr. Juan Botessini [*sic*]; al que me tomo la libertad de recomendarle, porque es uno de nuestros jeníos italianos, único en el mundo en el arte de tocar el contrabajo. Todo aquello que es posible ejecutar en el violin, ya sea cantando, ya sea en sus diversas dificultades, otro tanto ejecuta en su instrumento con una precision, con un sentimiento y con una dulzura tales, que se creerá oír el májico violin del inmortal Paganini.

Tambien es un profesor y compositor de primer órden, como igualmente un maestro de canto *sobresaliente*; en fin, la Habana ha robado á la Italia al primer contrabajo del mundo; (*L'Avana ha tolto all' Italia il primo contrabasso del mondo*.) y V. que es justo [e] intelijente en música, estoy seguro que despues que haya oido á tal portento, encontrará mis elojios muy inferiores á su mérito.

Mucho me alegraría que fuese V. el primero en oír al Sr. Botessini; hágalo tocar en su sala, sin que le asuste su abultado instrumento, y juzgará despues si Salvatori le ha recomendado ó no un portento de la naturaleza.

Yo estoy aquí de vuelta de Madrid y Paris, y dentro de pocos dias salgo para el teatro Real de Turin, para el cual estoy contratado por siete meses. En Madrid fui muy bien acogido por SS. MM. y por el duque de Valencia, que me hicieron bellísimos presentes.

Desearé que la nueva compañía de ópera italiana sirva de distraccion al apreciable é ilustrado público de la Habana.

Salude V. respetuosamente á todas las personas de su familia, y se ofrece á V. con la mayor consideracion su obediente servidor

Celestino Salvatori.⁴⁵¹

Como podemos ver, la carga depositada sobre los hombros de Bottesini era muy grande. De hecho, es muy probable que las expectativas, de los periódicos y del público en general, fueran muy altas pues debe haber parecido muy extraño que se considerara a un contrabajista a la altura de la *prima donna* de la compañía y del violinista que fungía como director de la orquesta de ópera. De hecho, en la carta de presentación otorgada a Arditì, Salvatori hace mención del talento como violinista de este último en función del dueto que forma con Bottesini: “Cuando se oye tocar juntos á Arditì y á Bottessini, la imaginacion de los espectadores se trasporta á otra rejion, al Paraiso”.⁴⁵² Es también digno de mención que ninguno de los otros dos integrantes del trío recomendado por Salvatori recibió alusiones especiales a sus dones en la lista publicada por el periódico, éstas alabanzas sólo fueron prodigadas a Bottesini.

⁴⁵⁰ De acuerdo con Rio Prado (1996: 19), Salvatori se presentó con mucho éxito en La Habana en las temporadas de 1839 y 1843.

⁴⁵¹ FIH 1846, 6 (317): 1, “Opera Italiana”.

⁴⁵² FIH 1846, 6 (317): 1, “Opera Italiana”.

Retomando los detalles de la función de estreno de la compañía italiana de ópera, es de notar que los coros estaban formados por cantantes residentes en La Habana, o por lo menos por una mayoría integrada por isleños. A ello responden los anuncios hechos desde el mes de septiembre en el *Faro Industrial de la Habana* en donde se informaba del inicio de los ensayos de la ópera *Ernani* por parte de dichos coros y, de la misma manera y en espera del arribo de la compañía italiana, en el mes de octubre se notificaba que la agrupación ya había adelantado el estudio de *I Lombardi*.⁴⁵³ La participación de los coros locales no fue la única intervención nativa contemplada dentro del espectáculo por la empresa: en el mismo anuncio de la función inaugural se incluía la invitación a “todos los militares jóvenes licenciados del ejército, que quieran servir de comparsas para la ópera italiana, se avistarán con D. Federico Badiali en el gran teatro de Tacon”. Además, se hacía del conocimiento del público: el precio de cuatro reales sencillos para los libretos disponibles en español e italiano; el horario de expedición de las localidades (la mañana del domingo) tanto en el escritorio de don Franciso Marty (en los altos de *La Pescadería*) como en el despacho del teatro; y las advertencias de que “por mal tiempo no se suspenderá función alguna” y de que “en caso de enfermedad se sustituirá otra función en caso de poderse combinar”.⁴⁵⁴ Ésta última fue particularmente pertinente ya que la tan anhelada función “tuvo que suspenderse á causa de la repentina indisposición de la *prima dona* Sra. Fortunata Tedesco”.⁴⁵⁵ Esta situación debió causar mucha desilusión pues la expectativa de escuchar a la compañía traída de Italia era muy grande. Después de tantos tropiezos y calamidades salvados, el público se preguntaba si habían valido la pena todos los esfuerzos hechos para traer al grupo y si su calidad artística estaría a la altura de las circunstancias. El ojo crítico con que se esperaba escudriñar a los artistas no podía ser ocultado, ni siquiera en la intención expresa de ser benevolente: “ni en la primera noche se puede juzgar á un artista, á escepcion de aquellos cuya reputacion es inmensa, es colosal; ni el público, por muy complacido que esté, manifiesta en la primera noche los afectos de que se halla poseido. En las sucesivas ya es otra cosa”.⁴⁵⁶

Las restauraciones ejecutadas en el teatro así como las certificaciones de

⁴⁵³ FIH 1846, 6 (269): 1, “Opera Italiana” y FIH 1846, 6 (301): 1, “Opera Italiana”.

⁴⁵⁴ FIH 1846, 6 (316): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁵⁵ DHA 1846 (320): 4.

⁴⁵⁶ FIH 1846, 6 (317): 1, “Esta noche se presentan”.

“seguridad, solidez y firmeza” del edificio, mismas que estaban respaldadas por el gobierno con documentos que obraban en poder de Marty y Torrens, tendrían que ser constatadas en una futura ocasión.⁴⁵⁷ La misma suerte correría la tan anunciada iluminación de gas que se había instalado con toda prisa para adornar al *Tacón*:

¡¡ALUMBRADO DEL GAS!!

El domingo 15 del actual estará el gran Teatro de Tacon iluminado por el gas. Se acaba de recibir del Norte los candelabros y apenas ha habido tiempo para colocarlos, por esta causa no se han podido poner todos, habiéndose puesto los de los palcos de 1º y 2º piso embocadura y ramflo, lo que se pone en conocimiento del público. –Habana y Noviembre 14 de 1846. –Francisco Marty y Torrens.⁴⁵⁸

Todo ello tuvo que esperar, sin más remedio, al menos para el público exclusivo de la compañía de ópera pues la compañía dramática celebraría ya su quinta función de abono el lunes 16 en *Teatro Tacón*.⁴⁵⁹

El 17 de noviembre se anunciaba un nuevo intento de inauguración de la temporada, al día siguiente a las 7, con el estreno de “Hernani [...] Desempeñada por los mismos actores, en los mismos términos y dedicada como estuvo al Escmo. Sr. Capitan General el domingo próximo pasado”.⁴⁶⁰ De hecho, los días de espera para el estreno favorecieron algunas condiciones en el teatro:

A causa de haber tenido mas tiempo para preparar y poner los candelabros, para esa noche estarán iluminados con gas los cinco pisos del teatro tanto dentro, como en los corredores, salones, ramfla, embocadura &c. y finalmente todo á escepcion de la gran araña, por no haber recibido aun del extranjero los útiles para habilitarla y de los bastidores que ha sido imposible acomodarlos en este punto por no permitirlo las decoraciones: estas serán todas nuevas de las que se han pintado en Italia.

Los muebles, útiles y vestuario es todo nuevo y y [sic] se estrenará por primera vez el miércoles 18.⁴⁶¹

Asímismo, se informaba a los poseedores de boletos para la función del día 15 que podrían usarlos en la función del 18 o, en caso de no querer asistir a la misma, canjearlos por el importe pagado en el propio punto de adquisición.⁴⁶²

Finalmente, el 18 de noviembre de 1846 la compañía italiana de ópera debutó en La Habana con el estreno continental de *Ernani*.⁴⁶³ Llenando el teatro, de personas

⁴⁵⁷ DHA 1846 (317 [bis]): 4, “ Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁵⁸ DHA 1846 (318): 4.

⁴⁵⁹ DHA 1846 (319): 4.

⁴⁶⁰ DHA 1846 (320): 4.

⁴⁶¹ DHA 1846 (320): 4.

⁴⁶² DHA 1846 (320): 4.

⁴⁶³ Rio Prado 1996: 22.

y de expectativas, la sociedad habanera demostró su ansia por un espectáculo que representaba, no sólo sus anhelos de vida social, sino la posibilidad de llenar todas las horas muertas de sus acomodadas vidas: las menos en las funciones; las más en el cotilleo:

A la plateada luz del gas se veían lucir los semblantes de nuestras aristocráticas bellezas, que retraídas hace tiempo del bullicio del mundo por la poca galantería de los huracanes, y la falta de espectáculos atrayentes, no encantaban con su presencia nuestros ojos.⁴⁶⁴

De acuerdo con las crónicas, el *Teatro Tacón*, mucho más grande que el originalmente planeado para recibir a la compañía lírica (*Teatro Principal*), fue abarrotado, no sólo en todos sus asientos sino también por espectadores ambulantes que llenaron las galerías.⁴⁶⁵ El sentimiento alrededor de la función era festivo, la misma representaba para la sociedad habanera una compensación por todos los días de privación, ansiedad y sufrimiento. La postura general de la prensa fue la de manifestar la imposibilidad de juzgar a artistas que se escuchaba por primera vez, siendo benevolentes con las condiciones que impone una noche de debut, y limitándose a hacer una “relación exácta de todo cuanto pasó en esa memorable noche”.⁴⁶⁶ Es interesante señalar que esta indulgente actitud está influida por una necesidad de actuar acorde con las conductas consideradas cultas y civilizadas que se ejercían, a juicio de quien escribe la crónica, “en Europa y en aquellas capitales en que están mas acostumbrados á oír cantantes”.⁴⁶⁷

Esta misma postura es la que lleva a la aceptación de la obra de Verdi que, en principio, resultó demasiado moderna para los oídos caribeños.⁴⁶⁸ Los elogios a la partitura están justificados en criterios europeos ya expresados en dicho continente, la validez de los mismos, desde la perspectiva cubana, radica solamente en su procedencia. La necesidad de concordancia con lo que *es bueno para Europa* demuestra un anhelo de validación y pertenencia, o al menos de vínculo:

La originalidad de sus motivos, la brillantez de sus cantables, la dulzura de sus acompañamientos, el nervio y robustez de todo su instrumental le han valido al maestro Verdi,

⁴⁶⁴ FIH 1846, 6 (322): 1.

⁴⁶⁵ FIH 1846, 6 (322): 1.

⁴⁶⁶ DHA 1846 (323): 2.

⁴⁶⁷ DHA 1846 (323): 2.

⁴⁶⁸ Rio Prado afirma (1996: 23) que, en ese momento, las óperas favoritas del público habanero eran las de Rossini, Bellini y Donizetti.

aplausos estrepitosos y le han colocado en una altura á donde no llega en Europa sino el verdadero mérito.⁴⁶⁹

La tolerancia anteriormente expresada para con el debut de la compañía lírica servía también de escudo para los que tenían que expresar su opinión acerca de algo que les era nuevo:

Esta ópera, de un carácter y estilo diferentes á las que está habituado nuestro oído, no podía ser juzgada anoche con exactitud por un público que la oía por primera vez, siéndole igualmente desconocidos los artistas que la ejecutaban. La opinion jeneral fué sin embargo de que la música del *Hernani* era mas bien de brillantez que de sentimiento, y que los artistas, léjos de burlar las esperanzas de nadie, habian satisfecho los deseos.⁴⁷⁰

Una vez más, este permiso para no ejercer un juicio propio acerca de la obra se apoya en la experiencia europea del estreno en Milán en donde, supuestamente, la sorpresa de las novedades de la partitura impactó al público y causó el mismo efecto.⁴⁷¹

La opinión general fue generosa con todos los artistas, en concordancia con la postura expuesta de no poder juzgarlos al oírlos por primera vez; hicieron salir a los cantantes al proscenio al caer el telón y les prodigaron aplausos a todos por igual. Quizá, la única cantante que recibió un encomio ligeramente mayor, mismo que la destacaba ligeramente de los demás, fue Fortunata Tedesco: “El público recibió con aplausos de agrado y benevolencia á todos los artistas, y en especial á la Sra. Tedesco”.⁴⁷² Es probable que dicha muestra de aprecio respondiera a la expectación creada por la carta de presentación que Celestino Salvatori extendiera a la artista en cuestión, como sucedió en el caso de Bottesini. Si bien no es posible demostrar que esta sea la causa, lo que sí es evidente es que los ánimos estaban ya a favor de la cantante, antes de que pisara el escenario:

El público ansiaba el instante de la salida de la prima dona, las miradas se fijaban hácia la parte por donde debía de salir; luego el momento, vióse la sobre la escena; el auditorio la saludó con un estrepitoso aplauso y guardó un silencio propio para no perder el mas pequeño acento de la enamorada Elvira.⁴⁷³

Si esto es cierto para la Tedesco, debería serlo también para Bottesini y para Arditi. Acaso, una prueba parcial de ello es la alabanza que recibe la parte instrumental de la función en la reseña del estreno:

⁴⁶⁹ DHA 1846 (323): 2.

⁴⁷⁰ FIH 1846, 6 (322): 1.

⁴⁷¹ DHA 1846 (323): 2. En apariencia, la opinión del cronista no está bien fundamentada ya que, de acuerdo con Parker (1992: 71), la premiere de *Ernani* sucedió en Venecia (*Teatro la Fenice*) y fue un rotundo éxito.

⁴⁷² FIH 1846, 6 (322): 1.

⁴⁷³ DHA 1846 (323): 2.

El Sr. Arditi manifestó sus grandes conocimientos artísticos en la dirección de la orquesta: sin estrépito, condujo á esta con todo el aplomo que puede oírse en el teatro de la Scala de Milan. El bravo director puede estar seguro del afecto del público por su buen desempeño: cierto es también que cuenta con un Bollicini [*sic*], Agarar, Masserra, & &c.

El anterior es un comentario curioso pues quien lo escribe se toma la molestia de investigar los nombres reales de algunos de los integrantes de la orquesta: así, Leandro Agura recobra su nombre de Leandro Agarar (primera trompeta) y Luis Marena el propio de Luigi Masserra (primer trombón), de acuerdo con el prospecto publicado en *Il Pirata* y ya comentado en otra parte de este texto.⁴⁷⁴ Sin embargo, a quien escoge dicha pluma para encabezar el elenco, seguramente por la importancia que le significaba, es a un tal Bollicini, quien no aparece en ninguna nómina o lista de la orquesta; es evidente que se trata de Bottesini a quien, la fama y las expectativas puestas en él, le sobrepasan inclusive el nombre.

La segunda función del abono fue anunciada para el día 20 de noviembre, con la repetición de “*Hernani*”. En apariencia, toda la información respecto a esta función fue la misma que la de la primera; el único cambio evidente es el del precio de los libretos que pasó de 4 reales sencillos a 2 pesetas sencillas.⁴⁷⁵ Esta segunda función gozó de un éxito mayor que la primera pues, según la crónica, el público se empezaba a acostumbrar a la música de Verdi, por lo que su comprensión y disfrute iban en aumento; de acuerdo al cronista, ello auguraba un éxito rotundo en las funciones por venir:

El público ha sido justo en los repetidos aplausos que prodigó á la compañía lírica en la 2ª representación del *Hernani*. Todas las piezas concertadas, incluso los finales, causaron el efecto que era de esperarse; el auditorio empezó á saborear las dulzuras de la música de Verdi y esperamos con sobrado fundamento que á la quinta ó sexta representación del *Hernani*, el entusiasmo será extraordinario.⁴⁷⁶

La audiencia fue impactada por los talentos de los cantantes, a quienes les prodigaron un reconocimiento fuera de serie, y la autocomplacencia hizo su aparición:

[...] La Sra. Tedesco, el Sr. Perelli, Vitta y Novelli alcanzaron nuevos lauros en esta segunda función, fueron llamados á la escena por dos veces en medio de los mas entusiasmados aplausos, que rara vez se oyen en el teatro. En todos los semblantes estaba pintado el júbilo y regocijo y al salir en los entre actos, no se oía mas, que los parabienes que unos á otros se daban por la buena compañía Italiana que hemos logrado.⁴⁷⁷

Es obvio que la intención de dicha crónica era la de resaltar lisonjeramente el éxito

⁴⁷⁴ IPA 1846, XII (11): 45.

⁴⁷⁵ FIH 1846, 6 (322): 4.

⁴⁷⁶ DHA 1846 (325): 2, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁷⁷ DHA 1846 (325): 2, “Gran Teatro de Tacon”.

del fabuloso proyecto emprendido por una parte de la alta sociedad cubana, cuyas entidades visibles eran la Junta Protectora y el empresario Francisco Mary y Torrens:

La junta protectora de Sras debe estar muy complacida al ver los buenos resultados de su obra; todo lo debemos á esta respetable Junta que con tanto acierto concibió el plan para traer de Italia la Compañía que afortunadamente poseemos, fiando con sumo tino la ejecución de este grandioso plan al caballero D. Francisco Marty, el cual por una justa deferencia hacia tan ilustres Señoras ha comprometido cantidades de gran tamaño, para que luzca con toda la brillantez posible el bien combinado plan de tan respetable Junta. La prensa periódica debe igualmente manifestar un grato reconocimiento á tan dignas Señoras que concibieron y llevaron á cabo el vasto plan á que nos contraemos.⁴⁷⁸

Sin embargo, no sería justo pensar que el impacto causado por el arte de los integrantes de dicha compañía no haya tenido méritos propios; en otro periódico, el cronista no parece estar obligado a la zalamería y, aparte de confirmar el paulatino asimilamiento de la música verdiana, da testimonio del arte de los cantantes y de la orquesta:

Antenoche volvió á ponerse en escena el Hernani con bastante concurrencia. El público parece cada vez mas satisfecho de la compañía. Los mas descontentadizos van reconociendo al fin el merito artístico, por ejemplo, de la señora Tedesco y del Sr. Novelli. En cuanto á la orquesta todos convienen en que es la mas completa y brillante que haya tenido nunca nuestro teatro lírico. Los oídos se van también acostumbrando á la música de Verdi: pronto se familiarizará el público con ella, y entonces se le verá aun mas animado con la ópera: entonces tambien gustarán artículos mas detenidos sobre ella.⁴⁷⁹

Para el día 21 de noviembre se anunciaba la tercera función de abono, misma que presentaba por tercera vez *Ernani* en la isla y en las mismas condiciones que las dos anteriores.⁴⁸⁰ Del mismo modo, se anunció para el día 24 del mismo mes la cuarta puesta en escena de la misma ópera, en iguales circunstancias; lo único a notar en esta ocasión es la generosa disposición del empresario quien brindaba la oportunidad de asistir a la ópera sin necesidad de comprar un boleto: “Se pone en noticia del público como los sillones segundos y terceros de la tertulia de señoras, de hombres y mugeres y cazuela, estarán á disposicion de la primera persona que los ocupe sin estipendio alguno”.⁴⁸¹ De igual manera, se hacía conciencia en los aficionados de que se estaba “ensayando la ópera de los Lombardos en la primera cruzada, para ponerla en escena á la mayor brevedad”.⁴⁸² El 28 de noviembre se repetía en la quinta función de abono el *Ernani*, en las mismas condiciones que la cuarta función y con el ofrecimiento

⁴⁷⁸ DHA 1846 (325): 2, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁷⁹ FIH 1846, 6 (323): 1, “Opera Italiana”.

⁴⁸⁰ DHA 1846 (324): 6.

⁴⁸¹ FIH 1846, 6 (326): 4 y DHA 1846 (327): 4.

⁴⁸² FIH 1846, 6 (326): 4 y DHA 1846 (327): 4.

vigente de los asientos gratis.⁴⁸³ La información hemerográfica que documenta la sexta función no fue posible encontrarla pero tenemos la referencia hecha por Rio Prado acerca de la repetición de *Ernani* en ella.⁴⁸⁴

La séptima función de abono presentaba el estreno en la isla, y aparentemente la premier continental, de *I Lombardi alla prima crociata* el 1 de diciembre.⁴⁸⁵ Este estreno, dedicado a las señoras de la Junta Protectora de la ópera italiana por el empresario, comprendía la primera salida de la soprano Luisa Coranti (esposa del barítono Vitta) y del tenor Giambattista Severy. Hubo varios acontecimientos que el anuncio de la función resaltaba, entre los más relevantes se encuentran los siguientes:

El señor Battaylini se ha prestado á desempeñar aunque no le corresponde por su clase las partes que desempeña en esta ópera para que el conjunto salga mas lucido.

Todas las decoraciones de este gran espectáculo son nuevas y pintadas esprofesamente en Italia, igualmente se estrenará el brillante vestuario adecuado al asunto de que trata esta complicada composición lírica.

La gran banda de música ensayada con esmero estenara tambien el vestuario que le compete.

El órgano que se oirá en esta gigantesca composición está á cargo del maestro.

La parte de arpa será desmpeñada por la amable y hábil profesora Sra. Pardi de Marras.

El empresario no ha perdonado medio alguno de cuanto exige esta gran ópera para ponerla en escena con toda la brillantez y riqueza que podia hacerse en el gran teatro de la Scala, y solo desea que el publico la encuentre de su agrado.

Empezará á las 7.⁴⁸⁶

Ante una entrada “soberbia”, la orquesta y el coro hicieron una plausible y buena ejecución en el estreno de *I Lombardi*. Ésta ópera causó sentimientos encontrados en el público cubano. Primeramente, el valor literario de la trama fue calificado de nulo, disparatado e incomprensible, a lo que contribuyó la mala traducción del libreto. Sin embargo, aunque la música de Verdi siguió tomando desprevenidos a los oídos caribeños quienes la encontraban más cerebral que emocional, una vez asimilados sus caminos, al público le fue posible apreciar “todo el sentimiento, la pasión y el entusiasmo que le inspiraron sus cantos”. El atractivo

⁴⁸³ DHA 1846 (332): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁸⁴ Rio Prado 1996: 23.

⁴⁸⁵ FIH 1846, 6 (332): 4. George Martin (Martin, G. 2004a: 26) menciona que el 12 de mayo de 1846 la cantante Rosina Pico hizo oír por primera vez en Estados Unidos algunas arias de *I Lombardi* a su regreso de La Habana, en donde esta ópera se había estrenado. Es evidente que esta secuencia de eventos no es posible pues la compañía italiana no había todavía siquiera llegado en mayo a Cuba, mucho menos tenido la oportunidad de estrenar la música de Verdi. Esta contradicción nos hace ser prudentes en la afirmación de que la premier en La Habana de *I Lombardi* corresponda con el estreno continental, aunque esto parece ser lo más probable. Por otro lado, Rio Prado (1996: 88) incluye, en su apéndice de los estrenos de las óperas de Verdi, la función de *I Lombardi* en La Habana, celebrada el primero de diciembre de 1846, y la destaca como la primera en América.

⁴⁸⁶ DHA 1846 (334): 4.

visual de esta puesta en escena fue espectacular: la riqueza y el color de trajes y decoraciones, así como la vistosidad del aparato escénico, merecieron mención especial. Pero, las principales razones para que la presentación de *I Lombardi* tuviera éxito fueron las actuaciones del tenor Severy y del director de orquesta y violinista Luigi Arditi. El primero, por el arte de su voz, su hermosa presencia y su gran actuación (que, según el cronista, recordaba a Montresor en sus buenos tiempos) fue aplaudido con espontaneidad y entusiasmo y llamado varias veces al proscenio a recibir la aclamación del público. Esta actuación y la de Arditi inspiran una felicitación a la empresa por dichas adquisiciones. La crónica de la labor de Arditi refleja la apreciación por su trabajo y la valoración de las recomendaciones de Celestino Salvatori:

También se la damos de nuevo por la del señor Arditi director de la brillante orquesta, que en un solo de violín nos demostró su talento, su maestría, su sentimiento. Seis veces fué interrumpido por los bravos y palmadas del público. El señor Arditi ha confirmado brillantemente la recomendación de Salvatori.⁴⁸⁷

En la cita anterior, se puede ver el peso que, para el público cubano, tenían las recomendaciones de Salvatori, a las que la audiencia estaba atenta y de las que ya había comprobado su valía en los casos de Fortunata Tedesco y ahora de Luigi Arditi. Es de esperarse que dicha situación creara mucha expectación por la presentación de Bottesini, la cual ni siquiera era imaginable pues el público no sabía qué esperar de un “primer contrabajo del mundo”.

La soprano Luisa Coranti, cuyo debut en La Habana fue esa noche, no tuvo una presentación destacada pues su juventud (tan sólo 18 años) le restó aplomo en el escenario: “saliò á la escena sumamente cortada, y su voz de buen tiple, carecia de aquella seguridad que da el convencimiento de agradar á los oyentes”. No obstante, de acuerdo con la crónica, el público la alentó y con ello logró un efecto benéfico en ella pues ya para el tercer acto era otra. La relación de los acontecimientos de esa noche concluye reconociéndole a Batayllini su calidad superior al papel representado esa noche en beneficio de la función.⁴⁸⁸

El entusiasmo por la voz de Severy y por el solo de violín de Arditi se repitió en la segunda función del *I Lombardi*, la cual se representó probablemente la noche del 3

⁴⁸⁷ FIH 1846, 6 (334): 1.

⁴⁸⁸ FIH 1846, 6 (334): 1.

de diciembre.⁴⁸⁹ Las llamadas al proscenio al cantante se repitieron y “el solo de violin del Sr. Arditi produjo el mismo ó mas efecto que la primera noche: en cada pasaje notable era interrumpido por los bravos y palmadas, rompiendo en un aplauso jeneral todo el auditorio á la conclusion”.⁴⁹⁰ Luisa Coranti hizo un gran esfuerzo que el público agradeció pero, no obstante la mejora con respecto a la primera función, se entiende que todavía no estuvo a la altura esperada. Al parecer, el haber tenido contacto por ocho funciones con la música de Verdi, anima a la crónica periodística a emitir un juicio acerca de su música. Se acepta una mejor comprensión por parte del público de las obras verdianas presentadas y se relatan las pocas muestras de aprobación y simpatía por la música de *I Lombardi*, manifestadas en la última función. Hay una declaración directa de la preferencia del público, y del cronista, hacia la música de *Ernani* en contraste con la de *I Lombardi*.⁴⁹¹

El seis de diciembre, entre anuncios y expresiones del deseo por oír las óperas “*Linda de Chaumonix*” [sic] de “Donizzetti” [sic] y “*El Pirata*” de Bellini (quizá expresando una cierta indigestión verdiana necesitada de alivio), se informa el inminente debut de Bottesini:

Sabemos que la próxima semana se repetirá el Hernani y que en uno de los entreactos tocará el Sr. Botecini [sic] un solo de contrabajo. Las personas que no ignoran los pocos recursos que ofrece este instrumento tendrán ocasion de admirar la destreza, ejecucion y maestría del señor Botecini, á quien ha llamado Salvatori *el primer contrabajo del mundo*.⁴⁹²

Lo primero que salta a la vista del anuncio anterior es que el nombre de Bottesini, aunque todavía con una ortografía alterada, ya se va acercando al original. Lo segundo y más importante es que, a pesar de la redacción particular que caracteriza a la escritura decimonónica, podemos inferir un grado de sarcasmo y esepiticismo hacia el instrumento y su ejecutante en la frase: “las personas que no ignoran los pocos recursos que ofrece este instrumento tendrán ocasion de admirar la destreza, ejecucion y maestría del señor Botecini”. Otro aspecto importante, que comprueba la

⁴⁸⁹ La incertidumbre en la fecha responde al texto en el que se basa la afirmación, mismo que a la letra dice: “Anoche se repitieron los Lombardos ante una concurrencia tan brillante como la primera noche”. Si bien es cierto que la fecha del periódico en donde aparece el comunicado es el cinco de diciembre, es sabido que las crónicas decimonónicas no se publicaban el día de su elaboración; por otro lado, el esquema de funciones respondía a la secuencia: martes; jueves; domingo. Por lo anterior, es poco probable que la función se haya movido al viernes pero no tenemos más elementos para aclararlo. FIH 1846, 6 (337): 1.

⁴⁹⁰ FIH 1846, 6 (337): 1.

⁴⁹¹ FIH 1846, 6 (337): 1. Esta reacción hacia la música de *I Lombardi* es también destacada por Martin (2004a).

⁴⁹² FIH 1846, 6 (338): 2.

publicación de este texto, es la relevancia que tuvieron las recomendaciones hechas por Salvatori, todas mencionadas en su oportunidad, y que ahora pesaban en la expectativa impuesta a la actuación de Bottesini. Por último, hay que señalar que dicha expectativa impulsaba a una cierta presión por parte de la prensa, y probablemente del público también, por la aparición del enigmático artista y su instrumento pues el anuncio de su debut no provenía de una iniciativa de la empresa sino más bien era especulativo y la presentación del artista no se dio sino hasta finales del mes.

La tercera función de *I Lombardi* es un misterio pues no se ha encontrado evidencia hasta el momento que confirme su ocurrencia. Es quizá esta falta de testimonios la que llevó a Rio Prado a contabilizar solamente cinco representaciones, durante este período, de esta ópera en La Habana.⁴⁹³ Sin embargo, hay elementos importantes para pensar que, en efecto, dicha función sucedió. El primero de ellos es la contabilización de las funciones de abono: si el estreno de *I Lombardi* (el primero de diciembre) fue la séptima función de abono y la siguiente numeración disponible ordena la función del ocho de diciembre como la décima de abono, por lógica sucedieron dos más entre las mencionadas. Las evidencias disponibles indican el acaecimiento de una de ellas el jueves tres de diciembre (misma que se refirió anteriormente como la segunda representación de la ópera en cuestión), por lo que es poco probable que otra sucediera el día dos pues ello significaría haber dado funciones seguidas, hecho imposible para los cantantes. Es también poco probable que, tanto la empresa como el público, dejaran pasar un fin de semana (calificados como los días buenos) sin función de ópera. Por último, existe evidencia que indica que la quinta representación de *I Lombardi* ocurrió el jueves 10 de diciembre y que a ésta le sucedió la última función de dicha ópera el domingo 13 de diciembre, misma que coincide con la duodécima y última función de abono, descartando cualquier error en la numeración.⁴⁹⁴ Por todo lo anterior, es razonable pensar que la tercera función de *I Lombardi* sucedió ya sea el sábado 5 o el domingo 6 de diciembre de 1846 en La Habana y que el número total de funciones para esta ópera dentro de esta temporada fue de seis.

⁴⁹³ Rio Prado 1996: 25.

⁴⁹⁴ DHA 1846 (346): 2 y DHA 1846 (346): 6.

Como ya se mencionó, la cuarta representación de *I Lombardi* (décima función de abono) fue el ocho de diciembre. Toda la información relativa a esta función es una repetición de las anteriores, el único dato a notar es el contenido en la última nota que dice: “La Cavatina de salida que canta el Sr. Severy; y que por su enfermedad se habia bajado medio tono, el martes ya la cantará como está escrita”.⁴⁹⁵ Suponemos que la referencia hecha es a la tercera función. La reseña de la quinta puesta en escena de la ópera, sucedida aparentemente el 3 de diciembre, presentó características muy particulares, sobre todo en cuanto a la recepción de la música de Verdi. Además, hace mención del total lleno de las funciones y de la capacidad del *Gran Teatro de Tacón* para invitar y alojar a una audiencia más numerosa y variada, seguramente por la cantidad de sus localidades pero también por su ubicación. Es evidente la satisfacción y orgullo que la compañía de ópera italiana brinda a los habitantes de la capital cubana, por lo menos a aquellos que pueden acceder a dicho espectáculo:

La quinta representación de los Lombardos se desempeñó en la noche del juéves último con igual entusiasmo y brillante resultado: la concurrencia era extraordinaria, y esto prueba el gran éxito que ha tenido en esta capital la nueva compañía italiana y la música de Verdi. Desde que hay compañía lírica entre nosotros jamás se ha visto una concurrencia tan extraordinaria en las funciones líricas. El gran teatro de Tacón está de moda, las altas localidades se ven concurridas de personas notables y de tono, la ansiedad es tanta que las localidades son pocas para satisfacer los pedidos, las lunetas, los tres órdenes de palcos y sus altas localidades se ven llenas todas las noches. Los espectadores se renuevan en este teatro, se ven caras distintas, no sucedía así en el teatro Principal que siempre eran unas mismas personas las que à él concurrían. La empresa debe estar satisfecha del público que sabe apreciar lo bueno cuando se lo dan; esto prueba tambien que en la Habana hay afición á la buena música y que se puede sostener el espectáculo cuando es digno de nosotros.⁴⁹⁶

La duodécima función de abono se programó para el 13 de diciembre con la sexta y última representación de *I Lombardi*. El anuncio que la promoció publica los mismos detalles para esta función que los ya aparecidos en las anteriores; la información relevante de este anuncio es la que concierne a la preparación, y futuro estreno, del siguiente título en la temporada: la premier americana de la ópera *Saffo* de Giovanni Pacini. Dicha ópera estaba programada según el esquema que el empresario había planteado para darle variedad a la temporada, y así satisfacer al público habanero, según el cual mientras se representaba un título se ensayaba otro, de manera tal que se pudiera mantener la continuidad y la fluidez en los estrenos. Sin embargo, algo que no se podía controlar eran las llamadas *indisposiciones* de los cantantes y

⁴⁹⁵ DHA 1846 (342): 4.

⁴⁹⁶ DHA 1846 (346): 2.

este estreno fue afectado por una de ellas: la de la debutante Sofía Marini, quien se encargaría del rol de *Climene*. Por tal motivo, se anunció que a “á petición de muchos Sres. abonados” se repondría *Ernani* el día 15 de diciembre.⁴⁹⁷ Si bien no tenemos elementos para poder detallar la agenda de trabajo de la compañía, con lo planteado por este aviso nos podemos hacer una idea de que la carga de trabajo de la compañía era bastante pesada pues constaba de tres funciones a la semana y los ensayos necesarios para estrenar un título nuevo cada quincena aproximadamente. El día de esta última función de abono también era la fecha límite para renovar los mismos, antes de ser puestos a la disposición de quien primero los solicitara.⁴⁹⁸

El martes 15, jueves 17 y sábado 19 de diciembre se dieron tres representaciones más de *Ernani*, correspondientes a la primera, segunda y tercera funciones del segundo abono, con el mismo elenco y las mismas características que las primeras seis del primer abono.⁴⁹⁹ El espacio de estas tres funciones (una semana completa) fue el tiempo que se necesitó para que la ópera *Saffo* estuviera en condiciones de ser estrenada: pudiendo ser la razón la recuperación de la cantante Marini o la posibilidad de terminar de montar la obra. Había una cierta presión por parte de los aficionados para que se estrenara un nuevo título y ésta se hizo patente en la prensa: “Parece que en la noche de mañana ó pasado tendremos el placer de oír esta célebre ópera del Mtro. Paccini, que con tanta ansiedad se espera, y en la cual hará su debut la contralto de la actual compañía italiana Sra. Marini”.⁵⁰⁰ Ya en el anuncio de la tercera función de este segundo ciclo de *Ernani*, el sábado 19 de diciembre, se participaba la disposición de los libretos de la ópera de Pacini para su venta, aún sin anunciar la fecha del estreno.⁵⁰¹ El 21 de diciembre se dio a conocer que dicha premier estaba programada para el martes 22 del mismo y también se hizo saber que, junto con dicho estreno, se iniciaban los ensayos de la ópera de Verdi: *I due Foscari*.

⁴⁹⁷ FIH 1846, 6 (344): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁹⁸ FIH 1846, 6 (344): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

⁴⁹⁹ FIH 1846, 6 (346): 4, “Gran Teatro de Tacon”; DHA 1846 (349): 6; DHA 1846 (350): 6.

⁵⁰⁰ FIH 1846, 6 (352): 1, “Safo”. Esta declaración genera dudas acerca de las características vocales de Sofía Marini. Si bien su calidad de soprano fue establecida tiempo atrás por el anuncio hecho en Italia que hacía patente su contratación para la compañía que viajaría a La Habana y confirmada por la publicación del elenco definitivo hecho por la prensa cubana, en su debut se anuncia como de contralto. La confusión probablemente parte de que el rol de *Climene* está escrito para un registro medio o medio-bajo y, comúnmente, el mismo es desempeñado por una mezzosoprano. De hecho, en las memorias escritas por Pacini (1865: 49), él asocia el papel de *Climene* a Ida Bertrand quien fuera una de las voces de contralto más reconocidas de Francia (Adkins Chiti 1994: 54).

⁵⁰¹ DHA 1846 (350): 6.

Es interesante resaltar que, en apariencia, el vestuario de esta ópera no fue elaborado en Italia sino que se trajeron los figurines diseñados para el *Teatro alla Scala* y se confeccionó en la isla de acuerdo a ellos.⁵⁰² A estas alturas, el éxito de taquilla de la compañía lírica era rotundo. La compañía dramática intentó apropiarse de una rebanada de dicho pastel y ofreció “á los abonados á la ópera las mismas localidades que en ella disfrutan”.⁵⁰³

Finalmente, el 22 de diciembre se estrenó *Saffo*. La recepción del público fue reservada. La crónica periodística esgrimió el mismo argumento usado para los estrenos de las óperas de Verdi: la falta de familiaridad con el lenguaje del compositor. Igual que con las obras del “oso de Busseto”, se pronosticaba una mayor asimilación de la composición con la audición de las siguientes funciones y, por lo tanto, un mayor éxito. Esta suposición se basaba nuevamente en el aval dado en Europa a la calidad de la misma. En la premier de la obra de Pacini, el romance del público habanero con el arte lírico de la soprano Fortunata Tedesco (Saffo) se hizo patente mediante las rotundas aclamaciones a todas y cada una de sus intervenciones. No sucedió lo mismo con los otros cantantes en los roles principales como Luigi Bataglini (Alcandro) o Luigi Perozzi (Faon) a quienes se les reconoció su buen trabajo más no un mérito artístico que conmoviera. La peor parte fue para la soprano Sofia Marini (Climene) quien tuvo un descalabro en su ejecución. La orquesta, la banda y, sobre todo, su director (Luigi Arditi) recibieron grandes elogios por su precisión y brillantez.⁵⁰⁴

Aunque no tenemos fuentes que establezcan el contenido de la quinta función del segundo abono, nos parece correcto afirmar que la ópera *Saffo* se presentó en la misma sustentados en los elementos que documentan la sexta función, con la repetición de dicho título, y que afirman que el estreno de *I due Foscari* (siguiente premier) no se daría hasta que la ópera no estuviese suficientemente ensayada.⁵⁰⁵ Esta sexta función del segundo abono es de especial interés para el tema del presente texto pues anuncia el debut oficial en América, como solista de contrabajo, de Giovanni

⁵⁰² DHA 1846 (355): 6.

⁵⁰³ DHA 1846 (348): 6.

⁵⁰⁴ DHA 1846 (358): 2.

⁵⁰⁵ En la crónica hecha de la sexta función del segundo abono, se afirma que ésta fue la tercera representación de la *Saffo*. *Vid.* DHA 1846 (363): 2.

Bottesini.⁵⁰⁶ La presentación del músico de Crema se daría dentro de la función de la ópera *Saffo* del día 27 de diciembre, en el intermedio entre el segundo y tercer acto de la misma. La pieza escogida para tal evento fue la ya favorita del dúo Bottesini-Arditi, compuesta en conjunto, y que estuviera programada a discreción durante la gira de conciertos, previa a su partida a Cuba, hecha por ciudades italianas en este mismo año: *La festa degli Zingari*. Dicho anuncio confirma la curiosidad y expectación que había fomentado la posibilidad de escuchar a un contrabajista solista. La aparente imposibilidad de un contrabajo para producir algo que halagara o sorprendiera a los oídos habaneros, aunada a la proclamada fama de Bottesini, ya por las cartas de Salvatore ya por las afirmaciones hechas por Rossini, despertaban una curiosidad morbosa de escucharlo, por decir lo menos. Así lo reflejaba el anuncio mencionado, el cual se centra en la figura del contrabajista del dúo:

GRAN TEATRO DE TACON.

OPERA ITALIANA.

Sesta funcion del segundo abono.

!!!BOTTESINI Y ARDITI!!!

Deseando el Empresario complacer á los Sres. abonados en particular y al público en general, ha dispuesto la salida de estos dos eminentes concertitas que con tanta ansiedad se desea oír, pues según las noticias que se tienen del primero se le juzga por el único y mas grande contrabajo que existe en la actualidad en todo el universo, el domingo 27 del actual en cuya noche se presentarán por primera vez y ejecutaran *el gran dueto de bravura, titulado: la fiesta de los gitanos*; en la cual los Sres. Bottesini y Arditi, manifestarán la gran agilidad y bravura en dichos instrumentos.⁵⁰⁷

Por el mismo anuncio, nos enteramos que el contrato de Bottesini y Arditi los obliga a tocar cada vez que la empresa lo juzgue conveniente y así se los requiera. En apariencia, el dúo es una carta fuerte que tiene guardada el empresario para ser usada con la intención de realzar el brillo de sus espectáculos en los momentos más importantes o de mayor necesidad y no tiene empacho en declararlo abiertamente en el evento narrado:

Teniendo en pacto de escritura estos dos artistas la obligacion de tocar en concierto cuando se les ordene por la empresa; esta ha dispuesto su primera salida en la noche del domingo 27 con el objeto de amenizar mas el espectáculo; pues deseosa la empresa de presentar todos los espectáculos con todo el aplomo y brillantez posible no permitirá la ejecucion de ninguna ópera que no esté bien ensayada, juzga pues que lo estará para la próxima representación, y advierte al

⁵⁰⁶ Si damos por correctas las conclusiones hechas en la sección “Antecedentes sociopolíticos y económicos de Italia...” con respecto a que el viaje a Cuba significó para Bottesini la primera *tourné* fuera de su territorio, entonces este concierto marcaría su debut internacional.

⁵⁰⁷ DHA 1846 (361): 6. El anuncio también se puede consultar en: FIH 1846, 6 (358): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

público para satisfacción que se está ya ensayando otra famosa composición de Verdi titulada I DUE FOSCARI.⁵⁰⁸

Es evidente que la estima que la empresa tiene por el arte del dúo es solamente superada por la valoración que hace de la singularidad del arte de Bottesini pues en sus manos tiene una especie de acto circense, al mismo tiempo que una expresión artística del más alto grado de calidad. Eso debía valer algo, sobre todo a los ojos de un lobo-empresario como lo era Marty y Torrens.

Para asombro del público habanero, el día 26 de diciembre las puertas del *Gran Teatro de Tacón* permanecieron cerradas sin que ninguna de las tres compañías presentes en la ciudad (la de ópera italiana, la dramática española y la francesa de baile) se dignara brindar función alguna. La indignación de los aficionados se plasmó en el siguiente anuncio:

Anoche no hubo función en el Gran Teatro. Nunca ninguna compañía había desperdiciado un día de fiesta, y ahora que tenemos tres compañías en un mismo teatro, vemos cerradas sus puertas nada menos que en el segundo día de pascua! *Unos por otros y la casa sin barrer, y el perro del hortelano.*⁵⁰⁹

Esta es una prueba contundente de la necesidad y gusto por los espectáculos de la población de la capital cubana y su abierta demanda e intromisión en los asuntos relacionados a ellos.

El escepticismo en cuanto a las habilidades de Bottesini y de la fama que le precedía, así como la supuesta exageración de su talento y capacidades artísticas, sobre todo por ser el suyo un instrumento sin ninguna valoración en el campo de la estética y considerarse más bien utilitario, se reconocieron abiertamente en la publicación hecha por la misma persona que tradujo y publicó las cartas de recomendación de Celestino Salvatori. En su escrito, este autor anónimo no tuvo más remedio que reconocer la sorpresa y arrebató que le produjo la presentación del dúo:

HABANA 29 DE DICIEMBRE DE 1846.
OPERA ITALIANA.

Sin embargo de ejecutarse por tercera noche la partitura de Paccini titulada *Safo*, la concurrencia del domingo al gran teatro fué tan numerosa como la de la primera vez que se presentó la actual compañía; pero no creemos que tan inmenso jentío fuese atraído por el mérito de la mejor composición de tan conocido maestro, [a pesar de que sale muy bien

⁵⁰⁸ DHA 1846 (361): 6 y FIIH 1846, 6 (358): 4, “Gran Teatro de Tacon”.

⁵⁰⁹ FIIH 1846, 6 (359): 2.

desempeñada por todos los cantantes que toman parte en ella, segun dicen los inteligentes] sino porque antenoche, se ofrecía una novedad que se esperaba con ansia.

Dispéñenos la señorita Tedesco, si por esta ocasión nos desentendemos de la galantería que se merece una dama, y no nos ocupamos de ella; juzgada ya y aplaudida; calificada por mucha parte de los dilletanti, y colocada en la verdadera posición que su mérito le proporciona nos detendremos en los distinguidos artistas señores Botessini y Arditi, que en el intermedio del segundo al tercer acto de la *Safo*, se presentaron á tocar un duo concertante en sus instrumentos favoritos, y compuesto por ellos mismos.

Cuando tuvimos el gusto de traducir y publicar las cartas conque el célebre Salvatori recomendaba á aquellos profesores, no creimos, por mas eficaz que nos pareciera el voto de tan eminente cantante, nunca creimos, que Botessini fuera el *primer contrabajo del mundo*, ni que Arditi poseyera su instrumento de un modo tan arrebatador.

Ahora que los hemos oido, solo podemos decir que Salvatori no ha exagerado, y que nos envanece *haber robado* á la Italia dos jóvenes artistas que sin duda alguna son una notabilidad.⁵¹⁰

Esta necesidad de expiación pública del prejuicio quizá cumplió su cometido para los fines del autor, sin embargo, no describe la impresión general del público habanero respecto a la presentación citada, misma que la siguiente crónica relata:

Entre el segundo y tercer acto se presentaron los dos bravos artistas, Sres. Bottesini y Arditi y ejecutaron el famoso duo de bravura de contrabajo y violin de su composición titulado la fiesta de los Gitanos. Cuanto pudiera decirse en elogio de su ejecucion y del extraordinario mérito de estos artistas sería nada comparándolo con la realidad: preciso es oírlos para admirar y ver realizado el mas bello ideal que pudiera desearse en esta materia. El Sr. Bottesini en el contrabajo es lo que fue Paganini en el violin; domina con entusiasmo á este colosal instrumento, sacando de el las más dulces armonías y las frases mas sentidas que jamas se han oido. La Habana puede orgullecerse de poseer en el dia el mayor talento de este género que hoy existe. La Europa entera nos envidiará la fortuna de tener entre nosotros al inspirado y dulce Bottesini. Este jóven genio ha superado en este ingrato y difícil instrumento á cuantos se han conocido hasta ahora, ha sido pudiera decirse el heredero universal de todos los grandes talentos en el contrabajo; con esta rica herencia y la ardiente imaginación que demuestra ha creado el Sr. Bottesini la colosal fortuna artística que con tanto placer nuestro hizo alarde en la noche del domingo. Atónitos dejó á cuanto [*sic*] le escucharon; muchos se levantaron de las lunetas para fijar mejor la vista en el sublime personaje que tan gratas sensaciones les causaba; sería inútil ir marcando cualidad por cualidad de las que posee, pues reúne en el mas eminente grado todas las que consituyen el gran artista. Londres y Paris carecen del artista que ahora poseemos; preciso es saberlo conservar ya que hemos logrado lo que nunca podia esperarse. El mismo Rossini en Bolonia dijo al saber que Bottesini venía á la América, "*La Habana ha robado á la Europa el mejor artista que poseía y si sabe conservarlo por muchos años nos veremos privados de él.*" Mañana mártes 29 volveremos á oirlo acompañado de su inseparable amigo el Sr. Arditi en el famoso duo de bravura *La fiesta de los Gitanos*. Si le fuese posible á la Empresa nos atreveríamos á pedir la ejecucion de una pieza por el Sr. Bottesini solo y otra por el Sr. Arditi; creemos que el público todo lo desea y no dudamos que los amables y complacientes Bottesini y Arditi se prestarían gustosos á complacernos. Restanos ahora dar las mas cumplidas gracias á la Empresa por los Sacrificios que ha hecho para traer á la Habana semejantes habilidades.⁵¹¹

Como se puede apreciar, la ejecución del duo causó un gran impacto en lo general pero es el arte de Bottesini el que produce la mayor admiración y provoca una serie de elogios que rayan en lo confesional. Prácticamente toda la crónica está centrada en su figura y en el relato se resaltan sobre todo sus méritos artístico y expresivo por encima de su maestría técnica, pareciera que toda la pirotécnia desplegada por el

⁵¹⁰ FIH 1846, 6 (361): 1.

⁵¹¹ DHA 1846 (363): 2.

instrumentista fuera puesta en segundo plano por su musicalidad. Es la presencia de Bottesini la que lleva al autor del texto a agradecer los empeños de la empresa. No estaba equivocado Marty y Torrens al reservar al *Paganini del contrabajo* para ayudar a su compañía en momentos difíciles o de lucimiento, algo ya había visto en él.

Para el 29 de diciembre se programó la segunda aparición de Bottesini y Arditi con la repetición de *La Fiesta de los Gitanos* en el segundo entreacto de la séptima función del segundo abono que presentaba la ópera *Saffo* por cuarta ocasión.⁵¹² En la reseña de esta segunda aparición, la misma pluma que admitió su escepticismo respecto a las habilidades del dúo no tiene empacho en reafirmar su apreciación y robustecer su reconocimiento:

OPERA ITALIANA.

La mas completa ovación alcanzaron en la repetición del duo concertante para violin y contrabajo, titulado *La fiesta de los Jitanos*, los Sres. Bottesini y Arditi; y si ya dijimos hasta donde había llegado el entusiasmo del público al oír los encantadores sonidos de aquellos apreciables y distinguidos artistas, ahora no haremos mas que repetir lo que hemos dicho; a saber, que nos envanece poseer dos jóvenes profesores que serán el encanto de los amantes al divino arte, porque poseen cualidades que los harán aplaudir no solo de la Habana sino de cualquier parte donde se presenten.

Tres salvas de aplausos, pero aplausos del corazón no de la cabeza, interrumpieron á los artistas diferentes veces: y al concluir, no contenta la concurrencia con hacerlos salir, volvió á llamarlos y cada vez mas creció el entusiasmo que no cesó hasta que presentados en la orquesta ocuparon sus respectivos asientos.

Repetimos nuestras enhorabuenas á los Sres. Bottesini y Arditi; tanto mas sinceras cuanto que mayor es el aprecio que nos merecen.⁵¹³

Esta crónica nos permite apreciar el furor provocado por estos instrumentistas en el público de La Habana. La arrebatada y entusiasta reacción del público, que este texto relata, sólo se puede comparar a la expresada hacia el arte de la *prima dona* de la compañía: Fortunata Tedesco, en el mejor de los casos y no estando juntos la cantante y el dúo dentro de la misma función. Esto es cotejable en las dos reseñas de las presentaciones del dúo en las que, a pesar de figurar la *prima dona* en la función, el centro de la narración fueron Bottesini y Arditi. Se testimonia un caso único en el que un instrumentista, dentro de una función de ópera, acapara la mayor atención del público con la interpretación de una sola pieza, desplazando a las figuras principales que estelarizan toda la función.

A pesar de todos los esfuerzos para tenerla lista, la ópera *I due Foscari* no pudo

⁵¹² En el anuncio de ésta séptima función se dice que se presenta la *Saffo* por tercera vez, lo cual es un error pues hay tres puestas en escenas previas a esta. *Vid.* DHA 1846 (362*): 6.

⁵¹³ FIH 1846, 6 (363): 2, “Opera Italiana”.

ser estrenada en este año. Todos los anuncios de ensayos y preparación del montaje de dicha ópera fueron en vano y, respondiendo a la demanda del público para darle variedad a la programación, se tuvo que reponer *Ernani* para la octava función del segundo abono. El elenco fue el mismo que en las representaciones previas y no hubo ningún tipo de novedad adicional.⁵¹⁴

f. La vida cotidiana de Bottesini y Arditi en La Habana.

De acuerdo con el relato de Arditi, la vista de la bahía de La Habana impactó a su llegada a los tripulantes del *Anibale*. Probablemente, después de reponerse de la impresión causada por todo el daño hecho por el huracán, y las consecuencias y cambios que ello había traído a sus vidas, el espíritu joven de ambos músicos les permitió ser sorprendidos por la novedad y la aventura:

The entrance of the bay called "the finest in the world" is decidedly imposing, and the city which lies to your right, opposite the famous forts of El Moro and Cabañas, stretches along the shore and presents a cheerful, exhilarating spectacle, with its houses displaying almost every colour of the rainbow, and its profusion of church steeples and domes in several varieties of architectural style.^{515 cviii}

Bottesini y Arditi optaron por establecerse juntos en una pequeña casa en La Habana con grandes puertas y ventanas, solución arquitectónica característica en la ciudad para proveer de ventilación y refrescamiento a las viviendas mediante el uso de celosías de hierro que permitían el paso de la brisa:

And admirably are the Havana houses adapted for receiving that free circulation. The ceilings are in general extremely lofty. The windows are also wide, and so high that they extend from the ceiling to the floor; and, being unglazed, and only closed by blinds which do not exclude the air, there is at all times a free circulation, without which the climate would be absolutely insupportable.^{516 cix}

Esta ventaja parece no haber sido notada por Arditi pues, en sus memorias, describe que la casa “presented a fresh, gay appearance, in spite of the iron bars which are used in lieu of crystal panes, the glass trade being quite unknown throughout Cuba at that time”,^{cx} tomando la característica como una desventaja, producto del atraso cultural o comercial.⁵¹⁷ Si damos crédito a las afirmaciones de Basilio Catania con respecto a los beneficios adicionales, incluidos en los contratos de los personajes clave de las

⁵¹⁴ DHA 1846 (364): 6, “Gran Teatro de Tacon”.

⁵¹⁵ Arditi 1896: 5.

⁵¹⁶ Baird 1850: I, 210.

⁵¹⁷ Arditi 1896: 5.

compañías del *Tacón*, muy probablemente este hospedaje debió formar parte del contrato de los músicos y, por lo tanto, ser proveído por el empresario Marty y Torrens.⁵¹⁸ De la misma forma, el esclavo que servía a Bottesini y Arditi debió ser parte de las “prestaciones” consideradas a cambio de sus servicios en la compañía de ópera. Este personaje es descrito por Arditi como: “a Creole, a frivolous, poor-witted fellow, whose figure was long and scrawny, and who possessed a conspicuous predilection for getting into scrapes”.⁵¹⁹ ^{cx} La propensión de Francisco (o Francesco, como llama Arditi al esclavo) a meterse en líos era muy costosa y molesta para el dueto de músicos italianos. De acuerdo con Arditi, el estado de las cosas para los esclavos en esos días (y se entiende en el texto que para sus dueños también) era muy tenso pues la vigilancia hacia los primeros era muy servera, en un intento por reprimir su tendencia hacia la sublevación y la “pereza”. El control ejercido sobre los tiranizados les impedía deambular por las calles después de cierta hora de la tarde, medida que era irrelevante para el negro Francisco, por lo que continuamente era detenido por la policía. Esta situación hacía necesaria la intervención de Bottesini o de Arditi para ir por él al recinto en donde estuviera en custodia y liberarlo mediante el pago de la multa correspondiente.⁵²⁰ Quienes imponían las multas eran los comisarios de barrio y los capitanes de partido y la ofensa se consideraba una infracción al bando de gobernación. Dichas sanciones eran aplicadas a los dueños de los esclavos y su monto se dividía por terceras partes entre: los aprehensores, el fondo de policía y la recaudación de penas de cámara. Por orden del capitán general se insertaba en el diario, para conocimiento del público: el nombre del esclavo, el de su aprehensor, la multa pagada (las dos terceras partes pues el aprehensor retenía la suya) y el nombre del dueño del esclavo. Es importante resaltar que lo que se controlaba era el color de la piel y no la situación jurídica pues, si un negro era libre, también debía obedecer la restricción y, en caso de infringirla, él mismo tenía que hacerse cargo de la multa y la “deshonra” al ser su nombre publicado en el periódico. El criterio para la imposición del monto de la multa no es claro y las mismas iban de

⁵¹⁸ “The contract of the Meuccis with Don Francisco Marty which was valid for five years and could be renewed, should have earned them more than three thousand dollars a year, in addition to free lodging and servants for the latter (namely a minimum of two slaves), which was worth almost as much” [El contrato de los Meuccis con Don Francisco Marty, que tenía una vigencia de cinco años y podía renovarse, debió haberles provisto de más de tres mil dólares anuales, además de hospedaje y criados gratuitos para ellos (es decir, un mínimo de dos esclavos), que valían casi lo mismo] (Catania 1994: I, 211).

⁵¹⁹ Arditi 1896: 5.

⁵²⁰ Arditi 1896: 5.

los 2 a los 10 pesos.⁵²¹ Esta situación era onerosa para los jóvenes italianos pues significaba una inversión importante de tiempo y sobre todo de dinero, el cual apenas empezaba a fluir en sus vidas, lo que los llevó a considerar a Francisco un lujo muy caro. Pues bien, aunque el esclavo era todo un personaje, también era muy cuidadoso y gentil con las mascotas de Bottesini y Arditi (de las que poseían algunos papagayos, loros y varios perros), lo que aminoraba sus faltas. Sin embargo, lo que verdaderamente los hacía conservar al esclavo con ellos era la musicalidad de Francisco y su amor hacia el arte de los sonidos. En apariencia, el negro sentía una franca debilidad por la música, a tal grado que Arditi relata cómo muchas veces el sonido de su violín era el único señuelo por el que el esclavo era atraído para regresar a casa. De la misma forma, Arditi narra cómo el oído de Francisco era tan fino que, cuando el italiano se sentía dubitativo con respecto a alguna melodía española, le parecía más seguro confiar en la apreciación del negro.⁵²² Esto último puede explicar la proveniencia de las melodías que inspirarán algunas de las danzas con temas cubanos que Arditi escribió como: "L' Avvisador", "Le Streghe", "Los Tamburos", "L' Incendio", "L' Olandesa", "Los Ojos Azules", "La Sirena", etc., y por las que Arditi fuera famoso.⁵²³

Signor Arditi became celebrated for his Creolian dances, all of which were composed in Havana. The most famous of these particular compositions was the one entitled "L' Incendio, e los Tamburos," which was continually being played at the Tacon Opera House. A good story is told in connection with the first performance of this music. So realistic was the treatment of the tambourines, and so suggestive of the "cry for help" in case of fire adopted by the Cubans, that the firemen in attendance at the opera were completely taken in by the sounds, and rushed in in [*sic*] a body, believing the Tacon Opera House to be on fire.⁵²⁴ cxii

De la misma forma, también es posible sospechar una estrecha relación entre las melodías presentadas por Francisco a sus amos y aquellas usadas en la composición de la pieza de concierto *Scherzo on Cuban Melodies* para violín y contrabajo, escrita en coautoría por Bottesini y Arditi.⁵²⁵

El costo de la vida era elevado en La Habana en comparación con el de las

⁵²¹ DHA 1846 (358): 2, "Relacion de las multas recaudadas".

⁵²² Arditi 1896: 5-6.

⁵²³ Estas obras figuran en el listado completo de la producción de Arditi de 1838 a 1896 publicado por el autor en sus memorias (Arditi 1896: 290).

⁵²⁴ Arditi 1896: 6 (nota del editor).

⁵²⁵ Arditi 1896: 290. La información que nos provee Arditi en sus memorias es sólo el catálogo de sus obras, por desgracia, ninguna partitura ha sido encontrada hasta la fecha para el *Scherzo* escrito en coautoría con Bottesini. Arditi también menciona otra obra hecha en conjunto con Bottesini: una versión de *El Carnaval de Venecia* para violín y contrabajo, de la que tampoco hay evidencia física. Ninguna de estas dos obras figuran en catálogo alguno de los dedicados a la obra de Bottesini.

ciudades europeas, sin embargo, era sabido que Marty y Torrens trataba generosamente a los artistas de su compañía, en especial a los que él consideraba importantes.⁵²⁶ Parece seguro afirmar que Bottesini y Arditi se encontraban dentro de este último grupo a juzgar por el tratamiento que se hizo de su debut como solistas en el entreacto ya narrado y por el éxito obtenido en el mismo. No obstante, es importante resaltar que, a pesar de que el dúo de italianos en apariencia no tenían carencias económicas, Arditi no perdía el asombro por una maravillosa ciudad y por la carestía de la vida que en ella se experimentaba: “In short, Havana may be summed up in a very few words: it bristles with liveliness and reckless extravagances. But let no poor man, bent on small economies and afflicted with a meagre purse or sensitive nerves, seek to fix his residence there”⁵²⁷ cxiii

Seguramente, el ritmo de trabajo acostumbrado en La Habana fue sorprendente para los europeos pues el día laboral era mucho más largo en Cuba (y por las condiciones climáticas, mucho más cansado) que aquel de Europa. De acuerdo con Catania, para la mayoría de la gente en La Habana, el día comenzaba, a más tardar, a las cinco de la mañana y terminaba no antes de la media noche.⁵²⁸ Quizá, la afirmación anterior se refiere a todo aquel que era empleado o esclavo y tenía que realizar un trabajo manual o físico. Las personas que ocupaban una posición más desahogada tenían un ritmo y horario de vida un poco distintos pero siempre ocupados y, contrario a lo que generalmente se pensaba, su día transcurría más en la vigilia que en el sueño o la siesta. Al respecto, la descripción de Otto de la vida cotidiana en La Habana es muy ilustradora:

Im allgemeinen steht man in Havana früh auf, um 6 Uhr siebt man die Herren Kaufleute schon an der Werft, theils um frische Seeluft zu schöpfen, theils auch um Neuigkeiten zu erfahren. Die Damen schlafen länger, stehen jedoch früher auf als bei uns die Frauen der höheren Klasse. Um 7 Uhr ist Alles im Gange, Zuckerkisten, Kaffeesäcke und Cigarren, so wie die importirten Waaren werden auf zweirädrigen Karren, mit einem Esel, Pferde oder Maulthiere bespannt, gefahren, die einen so durchdringenden fürchterlichen Lärm verursachen, dass die, welche gern noch schlafen möchten, es nicht im Stande sind. Nachdem man nach dem Aufstehen eine Tasse Kaffee getrunken, wird um 8^{1/2} oder 9 Uhr gefrühstückt, stets warm und fast eben so vollständig, wie eine Mittagsmahlzeit. Um 3 Uhr, bis zu welcher Zeit die meisten Geschäfte ausser dem Hause abgemacht werden, isst man zu Mittag. Das Diner, welches 1 — 1^{1/2} Stunden dauert, besteht in spanischen Häusern aus einer Menge verschiedenartiger Gerichte, die meistens in Oel schwimmen, und stark mit Zwiebeln und Knoblauch gewürzt sind.⁵²⁹ cxiv

⁵²⁶ Catania 1994: I, 211.

⁵²⁷ Arditi 1896: 9.

⁵²⁸ Catania 1994: I, 231.

⁵²⁹ Otto 1843: 50-51.

Aún careciendo de documentos que nos permitan saber cómo era el ritmo de vida de Bottesini y Arditi durante su estancia en La Habana, la descripción anterior nos permite suponer que se tuvieron que ajustar a algunos de los esquemas establecidos pues, simplemente, la vida de los demás los obligaba. De la misma forma, aunque no es posible saber sus hábitos alimenticios, sí podemos decir que los de los demás afectaban su vida cotidiana pues los mismos tenían características de carácter público que incidían en el día a día de todos los habitantes:

Havana bietet für einen Europäer einen höchst eigenthümlichen, aber im ersten Augenblick durchaus keinen ergötzlichen Anblick dar. Das Auffallendste und zugleich Unangenehmste ist der Geruch des *Tasajo* oder schlecht gedörrten Fleisches und des *Bacalao* oder gedörrten Fisches, die Hauptnahrungsmittel der Creolen der mittleren und ärmeren Klasse Nicht nur werden Häuser durch die Gerüche verpestet, sondern ganze Strassen und Stadttheile, namentlich bei grosser Hitze und Windstille. Der Anblick vieler armer, oft sehr alter, halb entblösster, oder nur mit Lumpen bedeckter Neger und Negerinnen gehört gleichfalls nicht zu dem angenehmsten. Diese Leuten handeln mit Früchten, Cigarren, Süßigkeiten, betteln so auf eine anständige Weise, und belagern zu diesem Zwecke die Strassenecken und Hausthüren. Zugleich verrichten sie alle ihre Geschäfte auf der Strasse, sie kochen daselbst, frisiren und rasiren sich selbst oder gegenseitig, und verpesten, da diese Menschen einen strengen, durch dringenden Geruch an sich haben, nicht minder die Strassen.^{530 cxv}

Así, los patrones de sueño, las horas de comida, la vida social y, sobre todo, las horas laborales propias de su actividad quedan bosquejadas a grandes rasgos a través de ésta y otras narraciones plasmadas en el presente texto.⁵³¹ Asimismo, aunque no tenemos elementos para afirmar en qué idioma se comunicaban los integrantes italianos de la compañía de ópera que nos ocupa con los lugareños de La Habana, podemos recurrir a la narración que hace Basilio Catania de la experiencia de la compañía italiana que visitó la isla en 1835, pues nos parece que las condiciones pudieron ser muy parecidas para la de 1846:

The Italians [...] immediately realized how difficult it was to understand the Spanish language, despite the fact that they were facilitated by the syllabic phonetics and sentence structure, which are entirely identical in Italian. At any rate, when worse came to worse, the guests as well as the

⁵³⁰ Otto 1843: 27-28.

⁵³¹ La constante presentada por diferentes crónicas en cuanto a la descripción del ruido así como de los olores en La Habana, nos hace pensar que verdaderamente estas dos características sorprendían al primer contacto y afectaban la vida cotidiana de los extranjeros. Baird (1850: I, 169) lo narra de la siguiente manera: “the first things to strike the stranger—at least if his landing be in the morning, previous to ten o'clock—will be the extreme noise, bustle, and activity of the scene into which he is suddenly plunged. Noises of every description assail his ears, sights of various kinds accost his eyes, and (last not least) odours of multifarious character salute his olfactories; and for these 'tis best he should be prepared” [lo primero que golpeará al forastero — al menos si arriba por la mañana, antes de las diez — será el ruido extremo, el bullicio y la actividad de la escena en la que se ve repentinamente sumergido. Ruidos de todas las descripciones asaltan sus oídos, visiones de diversos tipos asaltan sus ojos y (por último y no menos importante) olores de carácter múltiple saludan su olfato; y para esto es mejor que esté preparado].

hosts resorted to French, which was the international language at the time and, as such, was spoken by all cultivated people.^{532 cxvi}

A través de una de sus epístolas, dirigida a Casimir Ney durante su estancia en París, tenemos prueba de que Bottesini escribía en francés, desgraciadamente, hasta el momento no ha sido posible saber si su familiarización con dicho idioma fue previa, coincidente o posterior a su estancia en La Habana.⁵³³

El transporte para los habitantes de La Habana estaba confinado al uso, casi obligatorio, de los quitrines o volantas de renta. Es posible afirmar esto pues las crónicas describen a estos vehículos como el medio de transporte más cómodo y común en la ciudad y, ya que los extranjeros no poseían uno propio, los de renta estaban a su disposición por un precio accesible:

[...] the first act of the stranger should be to hire a volante or quitrin, and take a drive in and about the town of Havanna, getting, if possible, a friend acquainted with the locality to accompany him in his ride. These vehicles are numerous, and are to be obtained at and after the rate of something less than a dollar (from three to four "pesétas ") an hour. [...] They constitute almost the only kind of carriage used in Cuba, and their use is nearly universal.^{534 cxvii}

Por otra parte, a las varias razones ya antes expuestas por las que las calles de La Habana no eran transitadas a pie habría que agregar que el uso “nearly universal” de la volanta y el quitrin habían hecho de dichas vías su territorio exclusivo, haciéndolo casi prohibitivo para los peatones:

Die vielen Volanten in den Strassen machen oft das Gehen in denselben sehr gefährlich, denn begegnen sich zwei dieser Wagen in den nur 16 bis 18 Fuss breiten Strassen, so bleibt für den Fussgänger nur wenig Platz übrig, und wird er auch nicht überfahren, so werden doch die Axen und Räder an Beinkleidern und Rücken gereinigt, vielleicht mit Absicht der Kutscher zum Vortheil der Wäscherinnen.^{535 cxviii}

A excepción hecha del cruce de la bahía (por obvias razones), el empleo de la volanta y el quitrín era tan universal que eran utilizados inclusive para trasportarse a los barrios más alejados de La Habana, situación que sólo se vió modificada con la llegada del omnibus y la baja de las tarifas que el transporte colectivo trajo consigo:

El alquiler de una volanta de la Habana al Cerro o a Jesús del Monte, era a principios del siglo, de 2 pesos; más tarde, 1 peso; y 6 reales, después del establecimiento de los ómnibus (que llevan a real por persona). Desde intramuros hasta los extramuros era medio peso hasta el año de 1835, en que bajó a peseta fuerte (hoy sencilla). Para el pasaje de Regla a Guanabacoa había volantas con parejas de rocines y llevaban un peso y hasta doce reales por el pasaje: hasta 1842 en que se abrió el ferrocarril y redujo el pasaje a un real. El pasaje de la bahía se hacía en botes, y mediante

⁵³² Catania 1994: I, 224.

⁵³³ Inzaghi 1989: 121.

⁵³⁴ Baird 1850: I, 170.

⁵³⁵ Otto 1843: 31-32.

el progresivo aumento de los pasajeros en el siglo pasado, el Ayuntamiento sacaba a remate el tráfico de dichos botes, que sólo cobraban medio real por persona.⁵³⁶

Finalmente, si aceptamos que las costumbres y hábitos de la vida cotidiana de la población general pudieron tener influencia en los propios de la existencia consuetudinaria de Bottesini y Arditì, tenemos que contemplar la posibilidad de que los hábitos sociales y de diversión hayan también influido en la pareja de jóvenes músicos. Las crónicas de la época describen la conducta de la sociedad cubana como laxa y permisiva. Si bien la interpretación moral de los hechos depende de la perspectiva y la época desde la que se juzguen, lo cierto es que dichas crónicas nos proporcionan una descripción de las costumbres que dicha sociedad cultivaba:

There is very little moral and virtuous principle possessed by the natives of Cuba; neither by males, nor females. Their principal study is dress, and public amusements, such as masquerade balls, the theatres, gambling-houses, and bull-fights. These are all visited by male and female, old and young.^{537 cxiix}

De acuerdo con ello, es posible que en la socialización necesaria para la promoción de su imagen pública y en el tejido de las relaciones personales, Bottesini y Arditì hayan seguido el modelo establecido por la masa social y convertido algunas de dichas diversiones en parte de sus actividades frecuentes. Es importante entender que en las crónicas estas actividades sociales son calificadas de *inmorales* no por la sociedad cubana sino por una mentalidad extranjera. Para los cubanos, existe una buena lista de actividades que son contempladas como parte de un entramado social y que cumplen con un papel de descarga de diferentes aspectos de la vida humana. Este es el caso de la prostitución, misma que no es satanizada, ni por los habaneros ni por los extranjeros, y que tiene cabida dentro de todos los círculos sociales, no siendo escondida ni atacada:

Der Priesterinnen der Venus giebt es in Havana eine grosse Zahl und unter ihnen sehr reiche, oft viele Tausend Piaster im Vermögen habende. Es ist ihnen erlaubt, in jeder beliebigen Strasse zu wohnen, daher sie auch meistens die besseren wählen, und gewöhnlich sich einzeln, auch zu zweien oder dreien neben den ersten Häusern der Stadt einmieten. Sie sind auf das brillianteste und bequemste eingerichtet und beobachten dieselben Gebräuche wie die vornehmen Damen. Bei eintretender Nacht zeigen sie sich, da sie selten oder nie bei Tage ausgehen, mit brennender Cigarre im Munde an ihren hohen Gitterfenstern. Die Fenster sind offen, dass man ihre Zimmer durchschauen kann, worin sie auch meistens auf Schaukelstühlen sitzen, und schaukellustige Herren an sich locken. Weder die Spanier noch die Fremden genießen sich, mit ihnen an den Fenstern sich zu unterhalten, was auch Niemanden auffällt, obgleich man von den Häusern vis-à-vis beobachtet wird.^{538 cxx}

⁵³⁶ Torre 1875: 120.

⁵³⁷ Culbertson 1836: 137. Si bien parte de esta cita ya había aparecido en este texto, se repite para darle contexto al argumento.

⁵³⁸ Otto 1843: 41-42.

Esta libertad en la moral de la sociedad contrasta de manera fuerte con la represión ejercida por el gobierno hacia la expresión pública de cualquier tipo de información o pensamiento, ya fueran hablados pero sobre todo escritos. De tal forma que cualquier comunicación que se pretendiera divulgar tenía que pasar por la censura y la autorización del capitán general de la isla:

En la Habana nada, absolutamente nada puede imprimirse sin la firma entera del censor y la rúbrica del Capitán general. ¿Qué dirán en Madrid y aun en la misma Isla de Cuba muchos que lo ignoran, cuando lean en mi obra que hasta los *carteles* de las funciones de teatros y de toros que se fijan en las esquinas están sujetos á la misma formalidad?⁵³⁹

g. La actividad artística independiente de Bottesini

Si bien la carrera de Bottesini como virtuoso del contrabajo había comenzado ya en Italia seis años antes de su llegada a Cuba, las otras facetas que formarían su actividad musical profesional estaban en una de dos fases: en vías de desarrollo y maduración; o en estado latente.⁵⁴⁰ Lo primero es cierto para su labor como compositor pues, aunque su catálogo incluía ya algunas piezas vocales con acompañamiento de piano y un cuarteto (Si menor), el cremasco no había todavía incursionado en la creación de obras para gran orquesta y mucho menos en la composición de piezas vocales mayores, como óperas u oratorios, por lo que la mayor parte de su *corpus* creativo lo componían piezas para contrabajo solista o dúos para contrabajos o para contrabajo y otro instrumento. Lo segundo es en alusión a la importante carrera que desarrolló como director de orquesta y pedagogo. Al llegar a Cuba, Bottesini nunca había estado al frente de una agrupación orquestal y, si bien es imposible saber si la idea de pisar el podio había pasado por su mente, lo cierto es que las condiciones de necesidad o de oportunidad todavía no se habían presentado. Por otro lado, la actividad pedagógica de Bottesini es muy difícil de trazar, sin embargo, existen unos pocos testimonios de su relación con algunos alumnos hasta llegar a su aportación pedagógica más contundente que es la publicación del *Metodo di Contrabasso* (1869). En ambos casos no existe prueba, que sea de nuestro conocimiento, de que su labor de enseñanza haya iniciado antes de su período

⁵³⁹ Anduenza 1841: 105.

⁵⁴⁰ Vetro (1989a: 2) fija el año de 1840 para el debut de Bottesini como solista de contrabajo en el *Teatro Sociale di Crema*.

cubano.⁵⁴¹ Para Stefano Ragni, tanto su carrera como compositor de ópera, así como la de director de orquesta, comenzaron en La Habana: “i suoi uomini [de Marty y Torrens] di fiducia erano Luigi Arditi e Giovanni Bottesini. Quest’ultimo, presente nel scrisse a L’Avana la sua prima opera, *Colòn [sic] en Cuba* (1847), e nella capitale iniziò la sua fortunata carriera direttoriale”.⁵⁴² cxxi Si bien habría que hacer algunas precisiones, no podemos más que estar de acuerdo con dichas afirmaciones. Ahora bien, el impulso a tales inquietudes no se dio en el año de 1846 sino hasta 1847, por lo que su tratamiento sucederá más adelante.

Es la intención que la presente sección describa la actividad artística de Bottesini fuera de la *Compañía Italiana de Ópera*. Esto quiere decir: toda actividad musical de cualquier índole que haya desempeñado fuera de sus obligaciones dentro del contrato con la empresa de Francisco Marty y Torrens. En el año que nos ocupa, sólo encontramos testimonio de una de ellas que por su carácter *sui géneris*, merece ser desmenuzada. El viernes 4 de diciembre de 1846, aparentemente por obra de la casualidad, se improvisó un salón musical en la residencia habanera del Sr. Fon. Ciertamente, para la persona que hace el relato del evento, fue fortuito encontrarse con el mismo al transitar a pie por la calle en donde se ubicaba el mencionado inmueble. De las condiciones descritas en el texto, se puede deducir que tanto Bottesini como Arditi fueron invitados a dicha casa con el objetivo de escuchar a Pepito, hijo y discípulo del maestro Comellas.⁵⁴³ Las pistas de que algo importante

⁵⁴¹ Vetro 1989a: 12.

⁵⁴² Ragni 1996: 10.

⁵⁴³ “José Comellas was a Cuban pianist and composer who was born in Matanzas in 1842 and died in Havana in 1888. For many years he was a music professor in Baltimore, and it is from an article published there in 1876 gives the following biography: At the age of seven Comellas commenced his musical studies with his father, and though the piano was selected as the primary instrument, the violin was also assiduously cultivated. When Comellas senior saw that he had nothing else to teach his son he took him to London and later to Leipzig, where after an examination he was admitted into the Conservatory of Music. After returning to Cuba and not finding himself at home in that culture, Comellas moved to New York and then to Baltimore. The article goes on to say that Comellas’s compositions possess the merit of combining originality and beauty of construction. His style is reminiscent of Chopin and is characterized by its delicate, poetic and intellectual qualities. A number of his works were published by Breitkopf & Hartel” [José Comellas fue un pianista y compositor cubano que nació en Matanzas en 1842 y murió en La Habana en 1888. Durante muchos años fue profesor de música en Baltimore, y es de un artículo publicado allí en 1876 que se obtiene la siguiente biografía: A los siete años Comellas comenzó sus estudios musicales con su padre, y aunque eligió el piano como instrumento principal, también cultivó asiduamente el violín. Cuando Comellas padre vio que no tenía nada más que enseñarle a su hijo, lo llevó a Londres y luego a Leipzig, donde después de un examen fue admitido en el Conservatorio de Música. Después de regresar a Cuba y no encontrarse en casa en esa cultura, Comellas se mudó a Nueva York y luego a Baltimore. El artículo continúa diciendo que las composiciones de Comellas poseen el mérito de combinar originalidad y belleza de

pasaba en la morada fueron: la percepción de “una música deleitosa y que arrebatada”, que provenía del interior, y la aglomeración en el exterior de una “multitud de personas apiñadas, que parecían disputarse el derecho de ver á los ejecutores, y oír mas de cerca sus melodiosas y armónicas combinaciones”. En el momento de llegada del cronista, Pepito Comellas ejecutaba una pieza al piano para todos los reunidos ahí, invitados o no. Según el relato, después de ejecutar brillantemente la obra en cuestión, el niño fue invitado por Ardití a acompañarle una pieza escrita para piano y violín, la cual sería leída a primera vista por ambos. Este gesto fue tomado por el relator como una prueba de nobleza, misma que describe así: “si este paso de invitación no descubre el talento del artista patentiza al menos el talento del hombre: los hombres forman á los hombres y el estímulo es el medio mas eficaz de dirigirlos cuando se hallan en la senda que les ha trazado la naturaleza”. A continuación, y a petición de Pepito, Ardití tocó su gran éxito de la temporada: el solo de violín de *I Lombardi*. La descripción que se hace de dicha ejecución es muy interesante pues pone de manifiesto (ciertamente en redacción decimonónica) elementos técnicos y expresivos que describen detalladamente una manera particular de comunicar la música:

Este *solo* nos arrebató mientras mas lo oímos; siempre vemos el ejecutante obrar con toda libertad de sus recursos, y que atrevido ataca y vence con éxito igualmente feliz las dificultades que se rozan en su ejecución: si un oído fino y delicado; una fuerza admirable de tono, una ejecución libre y desembarazada, y un arreglado empuje de arco, constituyen á un distinguido artista, he aquí el retrato del Sr. Ardití.⁵⁴⁴

El entusiasmo de la concurrencia orilló al violinista a ejecutar una pieza más, para ello seleccionó el lucimiento que le permitían “unas brillantes variaciones sobre el tema del carnaval de Venecia”, lo que brindó la oportunidad a Giovanni Bottesini de intervenir dentro de una improvisada *soirée* acompañando al piano. Es lógico que el joven cremasco no anduviera de un lado al otro con su contrabajo, por lo que la

construcción. Su estilo recuerda al de Chopin y se caracteriza por sus cualidades delicadas, poéticas e intelectuales. Varias de sus obras fueron publicadas por Breitkopf & Hartel] (Cambys Music Press 2016). Los datos principales de la biografía anterior, presentados de una manera muy escueta, se encuentran también en: Orovio 2004: 56.

⁵⁴⁴ DHA 1846 (359): 2. Este retrato de las características de la ejecución de Ardití es relevante en relación a las comparaciones que se establecen cuando él y Bottesini se presentan a dúo. Es un comentario recurrente de todas las crónicas la sorpresa que causa la capacidad del contrabajista para competir en todos los terrenos, especialmente en el expresivo, con la ejecución hecha por el violín. Si tomamos esto por cierto, el retrato hecho para la ejecución de Ardití nos puede dar una buena idea de algunas de las características de la manera de tocar de Bottesini. Dentro del mismo relato que nos ocupa, se califica a este último con adjetivos similares a los usados para Ardití en el fragmento ya citado: “el Sr. Bottesini [*sic*], gran contrabajista, cuyo delicado oído y fuerza de ejecución hemos tenido lugar de admirar”.

situación imprevista le ofreció la coyuntura para desplegar sus dotes de multi-instrumentista.⁵⁴⁵

⁵⁴⁵ DHA 1846 (359): 2.

4. 1847

a. La compañía de ópera y su actividad.

Desde el inicio del año, Marti y Torrens movilizó a su compañía y el 2 de enero ya se anunciaba el estreno de *I due Foscari*, ópera que no había podido ser vista en escena a finales del año anterior por no estar suficientemente ensayada. En la reseña del día 4, lo primero que hace notar el autor de la misma es la regularidad con que el *Teatro Tacón* se llena para las funciones de ópera. El asombro del cronista proviene de la comparación que hace entre la capacidad del *Teatro Principal*, antiguo teatro de ópera, y la del *Tacón*, que lo supera por mucho en tamaño.⁵⁴⁶ Esto habla de un incremento muy importante de la cantidad de público que asiste a la ópera, mismo que se podría atribuir a diferentes razones. Se entiende que la afición y gusto por el género van en aumento, pues, a diferencia de los tiempos del *Principal*, ahora existen las sociedades filarmónicas y los liceos que “absorben no poca parte de la atención y el dinero de los aficionados” y la asistencia al teatro de ópera, en lugar de mermar, va en aumento.⁵⁴⁷

Contrariamente a la lectura que hace Enrique Rio Prado de la crónica del estreno americano de *I due Foscari*, en la que basa su narración para afirmar que la ópera tuvo un mediocre éxito con el público y con la crítica, nuestra propia lectura entiende un rotundo triunfo con ambos grupos.⁵⁴⁸ Desde nuestra percepción, las afirmaciones del crítico no dejan lugar a duda:

I due Foscari es en nuestro concepto la mejor ópera de Verdi que hemos visto hasta el día, o á lo ménos, la que mas nos ha gustado, la mas simpática, y la que mas se sostendrá en nuestro teatro,

⁵⁴⁶ FIH 1847, 7 (2): 4. La condición física del periódico de referencia no permite hacer una lectura completa del texto y así tener total certeza de la fecha anunciada para el estreno. sin embargo, tanto Rio Prado (1996: 25) como Rey Alfonso (1988: 10) afirman que el mismo sucedió el 2 de enero de 1847. Aunque la reseña de dicho estreno apareció en la prensa hasta el día 4 de enero, su lectura no deja lugar a dudas de que la premier fue el sábado 2, confirmando indirectamente lo asentado por los dos autores antes mencionados (FIH 1847, 7 (4): 1).

⁵⁴⁷ (FIH 1847, 7 (4): 1).

⁵⁴⁸ Rio Prado (1996: 25) hace referencia a una crónica fechada el 14 de enero de 1847, sin embargo, después de cotejar el poco texto citado de la misma (traducido al italiano), tomar en cuenta la fecha del estreno y valorar la mención de que ésta es una de las pocas crónicas de la época que están firmadas, tenemos la certeza de que la nota consultada es la aparecida el 4 de enero de 1847 en el *Faro Industrial de la Habana* (FIH 1847, 7 (4): 1) y que, por lo tanto, hay un error en la fecha citada en el texto de Rio Prado.

aun contando con el Hernani. Su argumento fácil y verosímil, como que es histórico, es uno de esos episodios de sangre y de terror de que dejaron plagada la historia de Venecia su oligarquía, sus odios y sus venganzas.⁵⁴⁹

Si bien el cronista da algunas opiniones acerca de la falta de dramatismo en “el carácter de su segundo héroe”, y de cómo ello afecta la creatividad de Verdi pues “la música no puede ser filosófica ni sublime cuando la situación no lo es”, su opinión del trabajo del libretista es positiva: “El poeta [...] ha conservado en *I Foscari* las tres preciosas unidades, que, digan lo que quieran, no porque no sean indispensables, dejan de ser muy convenientes y muy recomendables en el teatro”. La música de Verdi sólo es criticada por el “lunar que afea su *spartito*[,] el lánguido y frío final del 2º acto” y que es producto de la debilidad ya señalada en el libreto. “Prescindiendo de esto, Verdi ha estado inspirado en casi todo el resto de la ópera”.⁵⁵⁰ Esta ópera es el debut en un papel protagónico de la soprano Teresa Raniari.⁵⁵¹ Las expectativas acerca de ella, Severi y Vita (primer tenor absoluto y primer bajo barítono absoluto, respectivamente) eran muy bajas, sin razón aparente. El éxito de la noche de su debut llevó al cronista a hacer comparaciones que después tendría que justificar: “júzguese la sorpresa del público, al hallar en la señora Raniari un buen tiple, cosa que no habíamos oído desde la Ober Rossi hasta antenoche; una prima donna capaz de compartir sus aplausos con la señora Tedesco [prima dona absoluta]”.⁵⁵² El éxito con el público está relatado por “las palmadas y bravos entusiásticos” que prodigó a los cantantes, por lo menos a la Rasniere y a Vita. Sin embargo, a pesar de una buena actuación, a Severi no le fue muy bien. El relato de su falta de éxito nos hace conscientes de la existencia en La Habana de esa abominable práctica que constituye la claque: “Menos afortunado fué antenoche el Sr. Severi, no porque mereciese menos que sus compañeros, ni porque fuese menos tampoco de lo que era cuando se presentó en *I Lombardi*, sino porque no cae ya en gracia á la comision de aplausos”.⁵⁵³

La segunda representación de *I due Foscari* se anunció para el martes 5 con el

⁵⁴⁹ FIH 1847, 7 (4): 1.

⁵⁵⁰ FIH 1847, 7 (4): 1.

⁵⁵¹ El nombre de esta cantante aparece en el elenco definitivo publicado por Marty y Torrens al arribo de la compañía en 1846 como “Teresa Rasniere” (DHA 1846 (317 [bis]):4, “Gran Teatro de Tacón”). También es referida por Martin como “Teresa Rainieri” (Martin, G. 2011: 71).

⁵⁵² FIH 1847, 7 (4): 1. Arabella Ober de Rossi fue una soprano integrante de la exitosa compañía de ópera italiana formada por Marti y Torrens en 1842 y en la que participaron Clorinda Pantanelli, Celestino Salvatori y Luigi Rossi, entre otros (Preston 1993: 320).

⁵⁵³ FIH 1847, 7 (4): 1.

mismo elenco.⁵⁵⁴ Aparentemente hubo controversia por las comparaciones hechas en la reseña de la función anterior y, en la dedicada a esta segunda función, el autor defiende vehemente y largamente sus puntos de vista. Una vez establecidos éstos, procede a relatar la función con mayor mesura que en la anterior ocasión, iniciando con el delicioso enunciado: “El teatro estaba de bote en bote, lo que prueba algo en favor de los periódicos, de la ópera y de los que en ella trabajan”.⁵⁵⁵ En esta ocasión, el crítico se ocupa de la actuación de la orquesta y su director: “la orquesta [...] bajo la dirección del apreciable señor Arditì no podía menos de cumplir con su deber. Ya en otra ocasión hemos dicho que en ningún tiempo habíamos tenido una orquesta más completa ni mejor dirigida” y hace un amargo reporte del comportamiento de la claqué.⁵⁵⁶

La comisión de aplausos substituyó antenoche el *ciceo* á los garrotes: así es que se empezó á aplaudir á la señora Raniari en su salida, al señor Severi en su última aria, y al señor Vita en el brillante final, y siempre fueron sofocados los aplausos. Por otra parte, el público no est[aba con] ellos, que á estarlo, hubiera desatendido [a la co]mision.⁵⁵⁷

El jueves 7 de enero, en una noche aparentemente con mal tiempo, se presentó la tercera función de *I due Foscari*. A pesar de las condiciones “La concurrencia fue bastante buena para estar tan mala la noche, saliendo satisfecha”. La actuación de la compañía “fué más esmerada que en las noches anteriores”.⁵⁵⁸

En la undécima función del segundo abono se programó *I due Foscari* por cuarta vez para el sábado 9 de enero. Así mismo, se anuncia el término de dicho abono el domingo 10 y el inicio del tercero con la función del martes 12.⁵⁵⁹ En cuanto al éxito de la función, la reseña es muy parecida a la anterior, con la particularidad de que ahora el apellido de la cantante protagonista es “Raniari”. A resaltar tenemos, el anuncio para la siguiente semana de la ópera de Gaetano Donizetti *Linda di Chamounix*, la preparación de la nueva ópera de Verdi: *Nabucco* (estrenada en 1842) y la integración a la compañía de la cantante Rosina Pico para actuar junto a la

⁵⁵⁴ FIH 1847, 7 (4): 4.

⁵⁵⁵ FIH 1847, 7 (8): 2, “Ópera italiana”.

⁵⁵⁶ FIH 1847, 7 (8): 2, “Ópera italiana”.

⁵⁵⁷ FIH 1847, 7 (8): 2, “Ópera italiana”.

⁵⁵⁸ FIH 1847, 7 (9): 1, “I due Foscari”.

⁵⁵⁹ FIH 1847, 7 (9): 4.

Tedesco en el *Nabucco*.⁵⁶⁰ Por lo visto, no había certeza por parte del empresario de que estos últimos planes se pudieran realizar pues, en el mismo diario en donde se hace el anuncio de ellos, aparece el comunicado de la reposición del *Ernani* para la tercera función del tercer abono, el día sábado 16 de enero.⁵⁶¹ Algo sabía dicho personaje pues la semana se llenó con tres funciones de *Ernani* (presumiblemente el martes 12, el jueves 14 y, con certeza, el sábado 16). Esto provocó una respuesta fría del público pues, con justa razón, se sintieron timados al recibir la misma reposición del inicio de la temporada durante tres veces dentro de su abono. La crítica así lo hizo saber y se quejó de la falta de variedad en las reposiciones pues, teniendo puestas ya cuatro óperas, no se justificaba la repetición de títulos. Por lo tanto, un teatro con un público bastante numeroso castigó a la empresa no aplaudiendo prácticamente nunca y dejando a los cantantes terminar sus arias en el más absoluto silencio.⁵⁶² Esto llevó a la empresa a reconsiderar sus acciones y no presentó su siguiente título sino hasta el jueves 21 de enero con el estreno de *Linda di Chamounix* el cual, según la crítica, “llevó al teatro la concurrencia mayor que ha llamado hasta ahora la compañía lírica”.⁵⁶³ Con tal respuesta, la programación de la segunda función de *Linda di Chamounix* para la quinta función del tercer abono se anunció para el sábado 23.⁵⁶⁴ La tercera función se dio al día siguiente, el domingo 24. La crítica fue muy severa con la actuación en estas dos funciones y todos los cantantes fueron descalificados, ya sea por una poco convincente actuación (Vita y Novelli), inseguridad en la voz (Caranti), frialdad en el canto (Perelli), una mala construcción del personaje (Novelli y Battaglini) e inclusive “la Sra. *Marini* [quien] hace tan sonoras y huecas las notas graves, que a veces parece un *bajo profundo* antes que *una contralto*”. Como remate, se dice que los coros no estuvieron suficientemente ensayados y que al de mujeres no se le oía.⁵⁶⁵ Es interesante notar cómo la crítica es muy voluble pues marca defectos orgánicos que no ha mencionado en presentaciones previas de la misma obra ya que, de existir dichas fallas, deberían estar siempre presentes. Este es el caso cuando se afirma que la función pudo “quedar mejor si lo coros hubiesen estado mas

⁵⁶⁰ FIH 1847, 7 (11): 1. Rosina Pico fue una contralto italiana, *prima donna* de la compañía del *Palmo Theatre* en Nueva York, Estados Unidos en 1845 (Preston 1993: 127).

⁵⁶¹ FIH 1847, 7 (11): 4, “Diversiones”.

⁵⁶² FIH 1847, 7 (17): 1.

⁵⁶³ FIH 1847, 7 (23): 1, “Ópera italiana”.

⁵⁶⁴ FIH 1847, 7 (23): 4, “Gran Teatro de Tacón”.

⁵⁶⁵ FIH 1847, 7 (25): 1.

ensayados”.⁵⁶⁶ No es posible perder *esperienza de ensayo* de una función a otra, se gana experiencia, en todo caso.

Aún sin tener elementos probatorios de que el martes 26 se dio la séptima función del tercer abono, nos parece bastante seguro afirmar que así fue y que en ella se presentó *Linda di Chamounix* por cuarta ocasión. Esta deducción se basa en dos hechos: la constancia existente de dos funciones de *I Lombardi*; y el anuncio de la función de *I due Foscari* del 2 de febrero como la décima del tercer abono. Las funciones de *I Lombardi* fueron los días jueves 28 y el sábado 30, siendo declarada la primera de ellas como una reposición muy esperada que por fin se daba.⁵⁶⁷ La segunda es confirmada en la reseña aparecida de ésta, y que también relata la del jueves anterior.⁵⁶⁸ El hecho de que el anuncio de la inmediata siguiente función la señale como la décima del tercer abono permite saber que existieron tres anteriores a ella y, basados en la cuenta que seguían las funciones de *Linda di Chamounix* y el patrón seguido para los días de función (martes, jueves, sábados y algunos domingos), nos parece seguro afirmar que dicha función tuvo lugar.⁵⁶⁹

De la reseña de la primera función de *I Lombardi* es digno de notar la enmienda que hace Severi de sus relaciones con la claqué y cómo con ello logra revertir la actitud hacia su desempeño en escena:

Diremos que antenoche obtuvo una reparación justísima de la indiferencia, conque algunos le habían oído anterioremente. Apénas se presentó en la escena fué jeneral y espontáneamente saludado con un estrepitoso y prolongado aplauso, que le dió a conocer de manera inequívoca, cuanto aprecia y reconoce sus talentos la filarmónica Habana. Conmovidó el gallardo Oronte cantó su cavatina con toda la expresion y sentimiento que tanto hemos admirado en él, logrando ser interrumpido por el entusiasmo de la concurrencia, que no contenta con estas demostraciones, le llamó al proscenio por dos veces despues de haber concluido para aplaudirle nuevamente; con el mismo gusto y entusiasmo se le oyó en toda la ópera, tanto que ni un solo *ciceo* de esos que se acostumbran en nuestro teatro para sofocar los aplausos, hirió nuestros oídos.⁵⁷⁰

Si bien no hay constancia contundente de que algún arreglo externo se haya dado entre el cantante o la empresa con el grupo de *mafiosos aficionados*, las espontáneas

⁵⁶⁶ FIH 1847, 7 (25): 1.

⁵⁶⁷ FIH 1847, 7 (29): 1.

⁵⁶⁸ FIH 1847, 7 (31): 2.

⁵⁶⁹ FIH 1847, 7 (31): 4.

⁵⁷⁰ FIH 1847, 7 (29): 1.

reacciones relatadas, en ésta y la crónica de la función siguiente, hacen sospechar una relación intrínseca:

[En la función del 30 de enero] Varias veces vimos caer en la escena remilletes [*sic*] y coronas de flores que admitió el jóven tenor [Severi] con marcadas muestras de agradecimiento, y nosotros nos complacíamos en ello, pues veíamos, como hemos dicho otra vez, una reparacion de la indiferencia con que se le oía antes.⁵⁷¹

De la actuación del resto de los participantes en la función del 28 se destaca el solo de violín, por el que ya era famoso Arditi, y la mala actuación de los coristas, banda y algunos integrantes de la orquesta:

Tambien el hábil é inteligente Sr. Arditi arrancò justisimos aplausos por la admirable ejecucion del solo de violin [...] Los coristas y algunos profesores de la orquesta colocados á la izquierda del director anduvieron algo desacordados, y mucho mas cuando la banda militar tocaba, la cual ni una vez sola entró á tiempo; de modo que gracias á ella y al descuido de algunos coristas é instrumentistas no obstante la oportunidad conque el Sr. Arditi los llamaba al órden, fueron echados á perder trozos muy bellos de la ópera.⁵⁷²

La actuación de estos grupos no mejoró en la siguiente función, dada el sábado 30, pero se destacó nuevamente la importancia que tenían las habilidades como violinista de Arditi pues su ausencia llevó a una mutilación en la ejecución de la partitura de *I Lombardi*, ya que nadie lo reemplazó al violín:

Los coristas no ponen cuidado muchas veces [...] La banda siempre mal. La orquesta desempeñó su cometido bastante bien, sin embargo de que el apreciable Sr. Arditi no ocupaba su puesto. El jóven director de orquesta sufría un catarro fuerte, que no le permitió asistir, y por consiguiente no nos dejó aplaudirle en el solo de violin, que fué suprimido aquella noche.⁵⁷³

Desafortunadamente, la crónica no dice quién sustituyó a Arditi en el podio y, si bien no existen elementos para suponer que fue Bottesini, es importante destacar el hecho de que en el mes de abril (menos de tres meses después de este evento), la orquesta de la compañía es codirigida por Bottesini y Arditi en su gira por Estados Unidos. De haber estado Bottesini al frente de la orquesta en la segunda función de *I Lombardi* dada en La Habana el 30 de enero de 1847, estas fecha y ciudad marcarían su debut

⁵⁷¹ FIH 1847, 7 (31): 2.

⁵⁷² FIH 1847, 7 (29): 1.

⁵⁷³ FIH 1847, 7 (31): 2.

como director de orquesta. De otra forma, su debut se habría dado en los Estados Unidos.⁵⁷⁴

Como ya se ha mencionado, para el 2 de febrero se programó la reposición de *I due Foscari* como la décima función del tercer abono y última del mismo, dando del 3 al 5 del mes para renovarlos. En el anuncio de la misma se informa acerca del próximo beneficio que se dará en favor de Fortunata Tedesco a principios del próximo mes “en el cual introducirá novedades de mucho efecto y del agrado del público”.⁵⁷⁵ Esta reposición nos permite contrastar los comentarios hechos por Rio Prado y el periodista decimonónico autor de las crónicas referidas, sobre las preferencias del público habanero en relación con la música de Verdi. Muy probablemente basado en el número de representaciones de cada ópera, Rio Prado afirma: “Di queste tre opere di Verdi, che ebbero la loro prima rappresentazione a L’Avana fra 1846 e 1847, quella favorita dal pubblico fu l’Ernani, che ebbe diciotto repliche, mentre *I Lombardi* e *I due Foscari* ne ebbero dieci ciascuna”.^{576 cxxii} Por su parte, el cronista nos deja este testimonio: “Esta noche se pone en escena *I due Foscari*, también de Verdi. Esta ópera ha alcanzado tanto ó mas favor que *Hernani*, y sin duda que la concurrencia será inmensa”.⁵⁷⁷ La decisión depende de la lectura personal.

El beneficio de la Tedesco, señalado para principios del siguiente mes, se adelantó para el 11 de febrero, según anuncio del periódico.⁵⁷⁸ En dicho comunicado se hace saber que el suceso se llevará a cabo dentro de la segunda función de *Corrado d’Altamura* (ópera estrenada en *La Scala* en 1841) de Federico Ricci. A pesar del mal clima y la fuerte lluvia a causa de la entrada de un norte, el teatro se llenó para el beneficio de la Tedesco.⁵⁷⁹

⁵⁷⁴ La referencia al puesto de director de orquesta compartido entre Bottesini y Ardití proviene de la afirmación de Preston (1993: 131): “A number of the celebrities in this particular Havana troupe had joined the company at the beginning of the 1846-47 season. They included the troupe’s co-directors and instrumental superstars, the doublebass and violin virtuosí Giovanni Bottesini (1821-89) and Luigi Ardití (1822-1903) [Varias de las celebridades de esta particular compañía de La Habana se habían unido a la misma a principios de la temporada 1846-47. Entre ellos se encontraban los codirectores y superestrellas instrumentales de la compañía, los virtuosos del contrabajo y del violín Giovanni Bottesini (1821-89) y Luigi Ardití (1822-1903)].

⁵⁷⁵ FIH 1847, 7 (31): 4.

⁵⁷⁶ Rio Prado 1996: 26.

⁵⁷⁷ FIH 1847, 7 (31): 2.

⁵⁷⁸ FIH 1847, 7 (39): 4.

⁵⁷⁹ FIH 1847, 7 (41): 2, “Doña Fortunata Tedesco”.

Gracias al anuncio aparecido el viernes 12 de febrero, en el que se publicita la tercera función del cuarto y último abono para el sábado 13, podemos esclarecer varios hechos y llenar algunas lagunas.⁵⁸⁰ Considerando que en esta tercera función de abono se puso en escena el *Corrado d'Altamura* nuevamente, y tomando en cuenta la información del día 11, podemos deducir que hubo una primera función de abono presentando la misma obra. Aunque no poseemos elementos para demostrar de manera fehaciente la fecha de dicha función, el esquema de las presentaciones y las fechas establecidas para la readquisición de los abonos (que terminaba el día 5, sacando los no renovados a la venta el día 6) nos permiten suponer que la presentación tuvo lugar alguno de los días siguientes: sábado 6, domingo 7 o martes 9 de febrero. A pesar de haberse ya celebrado el beneficio de la Tedesco, el programa del mismo se repite y, aunque se identifica a la *prima donna* como la beneficiada, suponemos que esta función no fue tomada como un nuevo beneficio, pues no tiene sentido repetir un acontecimiento de esta naturaleza.⁵⁸¹ No podemos dejar pasar por alto el comentario acerca del final de la función, misma que terminará con “una canción de una manola, que ejecutará la interesada y se denomina LA COLASA”, ya que es una delicia:

[...] por complacer me he aventurado á cantar una canción española muy difícil para mi y dudo pueda desempeñarla con el donaire y gracia que los naturales lo ejecutan; pero segura de la indulgencia de un público tan benévolo, no temo en presentarme, pues estoy segura dispensarán con generosidad las faltas de nacionalidad que en ella pueda cometer su S[egura]. S[ervidora]. Q[ue]. B[esa]. S[us]. M[anos].- Fortunata Tedesco.⁵⁸²

Para beneplácito del público, la tercera presentación del *Corrado d'Altamura* el sábado 13 no se dio, pues la Tedesco se reportó enferma. En su lugar se presentó la muy bien recibida *I due Foscari*, aunque la *prima donna* se apersonó para “cantar las tres piezas con que intermedió aquella primera ópera el día de su beneficio”.⁵⁸³

Federico Badioli era tenido en alta estima por haber sido el representante de Marty y Torrens en Europa y haber formado para los teatros de La Habana la que era considerada como una gran compañía de ópera. No obstante ser el director de escena,

⁵⁸⁰ FIH 1847, 7 (39 [bis.]): 4.

⁵⁸¹ FIH 1847, 7 (39 [bis.]): 4. La certificación del beneficio mencionado también se deduce de la crítica que se hace al *Corrado d'Altamura* en su segunda función, calificándola como “la ópera de menos mérito que se ha visto en la Habana” (FIH 1847, 7 (41): 1).

⁵⁸² FIH 1847, 7 (39): 4.

⁵⁸³ FIH 1847, 7 (43): 1.

su circunstancia de cantante menor lo condicionaba a aspirar solamente a un *medio beneficio* pero, seguramente por ser una persona de confianza muy allegada a la empresa, “El actual empresario del teatro italiano, para remunerarle los disgustos y malos ratos que indudablemente habrá pasado para traer una reunion de cantantes del agrado público, ha concedido un beneficio entero”.⁵⁸⁴ La relevancia de este hecho para el presente texto radica en que, para la función prevista para el día 15 de febrero, se anunció como parte del programa de beneficio “una hermosa sinfonía compuesta por el Sr. Botessini [*sic*]”.⁵⁸⁵ La falta de datos que permitan la identificación de dicha pieza, aunada a los problemas de clasificación que presenta el catálogo de la obra de Bottesini en la actualidad, plantean situaciones que merecen ser discutidas más adelante en una sección aparte del presente texto. Por el momento, nos concentraremos en la relación de los hechos. De la reseña del beneficio de Badiali se desprende el siguiente comentario de la obra: “La sinfonía del Sr. Botessini [*sic*] es magnífica, y su apreciable autor, á quien mas de una vez hemos admirado, fue vivamente aplaudido”.⁵⁸⁶ El mismo programa de dicho beneficio se repitió el día 16 de febrero, por lo que la sinfonía tuvo una segunda ejecución, de la cual se hizo la siguiente referencia:

La bellísima sinfonía del Sr. Botesini [*sic*], salió mejor ejecutada que la primera noche, y se aplaudió extraordinariamente, tanto por ello cuanto porque la composicion demuestra que su autor tiene relevantes dotes para hacerle ocupar un puesto distinguido ya como *concertista*, ya como compositor.⁵⁸⁷

Desafortunadamente, no sabemos nada más acerca de la obra. Si la obra fue hecha en Cuba o se trata de alguna de las composiciones anteriores al viaje a América, su extensión, estructura, tonalidad, etc. son interrogantes sin respuesta, por el momento.

El día 18 de febrero, una agotada compañía de ópera presentaba nuevamente *I due Foscari*. El tren de trabajo al que los había sometido Marty y Torrens, en conjunto con las presentaciones de los beneficios, llevaron a representaciones que adolecían de faltas, producto del cansancio del personal de la compañía. Las críticas no se hicieron esperar y la concurrencia, ya sea por las fallas en las representaciones o por la saturación de espectáculos y funciones, comenzó a escasear. No sabemos si ésta

⁵⁸⁴ FIH 1847, 7 (41): 2, “Segundo Beneficio”.

⁵⁸⁵ FIH 1847, 7 (42): 4.

⁵⁸⁶ FIH 1847, 7 (44): 2.

⁵⁸⁷ FIH 1847, 7 (45): 1.

fue la razón de que las funciones comenzaran más temprano pero el cambio de horario no fue bien acogido por el sector femenino del público pues, al concluir temprano la función, “pierde la noche toda después de haber perdido media tarde, para una ó dos horas de teatro”.⁵⁸⁸ La situación en conjunto llegó a la trivialización del espectáculo, mostrando mucho del carácter habanero decimonónico en el siguiente comentario:

[...] aconsejariamos que cuando por ser corta la ópera hubiese de acabarse ántes de las diez, se alargasen un poco los entreactos, en los cuales las visitas de palcos, los sorbetes, los cigarros y los comentarios, suelen proporcionar momentos á veces mas gratos que las armonías de Verdi.⁵⁸⁹

El día 20 de febrero, en un artículo especialmente dedicado a ello, se especulaba acerca del próximo beneficio de Bottesini:

Se nos ha dicho que el exelente artista señor Botessini [*sic*], nos presentará su beneficio en la actual temporada y que este será muy variado y digno de la cultura habanera. Asimismo nos han asegurado que este acreditado jóven, tocará en el *contrabajo* una magnífica composicion orijinal suya. Si esto es así, desde luego pronosticamos al Sr. Botessini una entrada digna de sus talentos músicos[.]⁵⁹⁰

En adición a la ofrecida composición, en el programa de beneficio se contemplaba la ejecución de “algunas danzas cubanas muy lindas” por parte de Bottesini.⁵⁹¹

En apariencia, no hubo función ni el sábado 20 ni el domingo 21 de febrero, quizá por el agotamiento mostrado por la compañía. El martes 23 de febrero, la enfermedad de Luigi Vita obligó a que *Linda di Chamounix* fuera sustituida por *I Lombardi*, en la función de esa noche. Quizá por alguna predilección hacia esta ópera de Verdi o por el descanso tomado por la compañía, la crítica reportó que la representación “fué tan feliz el mártes como nunca, y como tal vez no pueda conseguirse en otras noches”.⁵⁹² Se arreglaron los desperfectos reportados para la banda, orquesta y coros y Arditi fue nuevamente aplaudido, por más de una vez, en la ejecución del solo de violín de *I Lombardi*.⁵⁹³ La pregunta que atormenta al periodista

⁵⁸⁸ FIH 1847, 7 (47): 1, “Opera Italiana”.

⁵⁸⁹ FIH 1847, 7 (47): 1, “Opera Italiana”.

⁵⁹⁰ FIH 1847, 7 (47): 1, “Beneficio del Sr. Botessini”.

⁵⁹¹ FIH 1847, 7 (50): 1, “Beneficio del Sr. Botessini”.

⁵⁹² FIH 1847, 7 (51): 2.

⁵⁹³ FIH 1847, 7 (51): 2.

en este punto es: “¿Al concluirse el *cuarto y último abono* de la temporada, quedaron los beneficios de que se habla, y entre los cuales se cuenta el del director de orquesta, en veremos?”.⁵⁹⁴ Esta pregunta tiene la intención de manifestar (en boca del articulista) el deseo del público de tener un poco más del arte lírico antes de que la compañía parta de sus tierras y de poder demostrar la valoración que hacen del arte de los visitantes, quizá con la intención de que decidan volver, o al menos eso es lo que deja ver el comentario: “El público los espera, tanto porque darán novedades, cuanto porque quiere manifestarse positivamente á favor de los beneficiados”.⁵⁹⁵ Al respecto, el sábado 27 de febrero aparecía en el periódico un comentario que aseguraba que los beneficios de Bottesini y Ardití tendrían lugar dentro de esta temporada y que el de Vita se transfería para el próximo martes 2 de marzo.⁵⁹⁶

El anuncio que marca la función del 28 de febrero como la décima del cuarto abono nos confronta con el hecho de que no hemos encontrado fuentes suficientes que documenten las faltantes.⁵⁹⁷ Si bien es cierto que el sistema para numerar las funciones de abono no es del todo claro, desde cualquier perspectiva que hemos tratado de entenderlo siempre hay funciones no documentadas. No tenemos certeza si los beneficios son tomados como funciones de abono pero nos parece poco probable pues los anuncios de los mismos advierten a los abonados que, de no pasar a recoger sus boletos, éstos serán vendidos a quien los requiera, lo que hace entender que los boletos son cobrados. Lo anterior tiene todo el sentido pues el objetivo del beneficio es la recaudación de fondos a favor del beneficiado. Ahora bien, ¿qué sentido tiene comprar un abono por el que hay que pagar los boletos nuevamente? Es obvio que bajo esas circunstancias el abono funcionaría más como un *derecho de apartado* por lo que no tendría sentido incluir las funciones de beneficio en la cuenta de las funciones de abono. Aún así, hasta este punto llevamos documentadas o deducidas con argumentos (a nuestro entender sólidos) tan sólo 8 funciones del cuarto abono, incluyendo la décima de abono y los beneficios. Ya que *la ausencia de evidencia no es evidencia de ausencia*, no nos queda más que admitir que no ha sido posible encontrar fuentes que documenten la situación.

⁵⁹⁴ FIH 1847, 7 (51): 2.

⁵⁹⁵ FIH 1847, 7 (51): 2.

⁵⁹⁶ FIH 1847, 7 (53): 1.

⁵⁹⁷ FIH 1847, 7 (53): 4.

En la función del día 28 de febrero se puso en escena *Linda di Chamounix*. La crónica de esta función hace una alabanza general a todo y a todos, sin nada que destacar.⁵⁹⁸ El mismo anuncio que publicitaba la función del 28 de febrero presentaba el programa que integraría el beneficio de Luigi Vita y que incluía fragmentos de *Ernani*, *Il barbiere di Siviglia*, *Maria Padilla* e *I due Foscari*, así como la canción española *Si usted lo sabe, dígame usted*, cantada por Fortunata Tedesco.⁵⁹⁹ El dúo de sopranos de *Maria Padilla* fue arreglado por Arditi para esta presentación.⁶⁰⁰ La concurrencia fue regular, a pesar de todo el apoyo periodístico que se le hizo a este beneficio, y la función fue buena a secas.⁶⁰¹

Muy probablemente por la cercanía de la partida de la compañía, y la conciencia de quedarse sin espectáculo operístico por un muy buen tiempo, el público comenzó a demandar un último abono. Obviamente, la respuesta de los espectadores a lo largo de la temporada debe haber sido suficientemente buena para alentar a Marty y Torrens a considerar su apertura. No creemos que el balance de las finanzas, con sus números rojos o negros, constituyera el principal aspecto a aquilatar para que se actuara positiva o negativamente al respecto. Si el perfil que hemos esbozado de el empresario es correcto, su interés al formar y administrar una compañía de ópera no era monetario en absoluto, sino social y de prestigio. De igual manera, los sueldos del personal de la compañía debían seguir pagándose y el teatro era propiedad de Marty y Torrens. Por lo tanto, lo que verdaderamente había que valorar era el éxito de la compañía con la sociedad habanera y el *hambre de espectáculo* que ésta tuviera. Al parecer, ambos aspectos fueron evaluados en positivo pues se empezó a coquetear, no sólo con la idea de hacer algunas funciones más, sino de preparar un nuevo título: *Mosè in Egitto* de Rossini.⁶⁰² Lo que aparentemente complicaba la decisión de abrir una nueva serie de funciones era el hecho de que la empresa ya había planeado llevarse a la compañía de gira a los Estados Unidos y los compromisos de transporte, hospedaje, renta de teatros, etc. ya estaban adquiridos y con un calendario programado y en curso, por lo que no había tiempo suficiente para ello. Sin embargo, el empresario llegó a una *salomónica decisión*:

⁵⁹⁸ FIH 1847, 7 (55): 1, “Ópera italiana”.

⁵⁹⁹ FIH 1847, 7 (54): 4.

⁶⁰⁰ FIH 1847, 7 (55): 1, “El Señor Vita”.

⁶⁰¹ FIH 1847, 7 (57): 1.

⁶⁰² FIH 1847, 7 (54): 1.

Debiendo salir de esta capital la compañía italiana y habiendo muchos señores abonados manifestando grandes deseos por la continuación de otro abono, el Empresario calculando la época en que debe salir al compañía no le ha sido posible complacerlos en un todo, pero deseoso de satisfacerlo en parte, ha resuelto abrir otro de seis funciones[.]⁶⁰³

Esta decisión está hecha más por complacer una demanda que por obtener ganancias, situación que se deduce al ser el anuncio muy claro y especificar que:

[...] bien entendido que pasados dichos dos días [4 y 5 de marzo dados para la renovación] no se admitirán abonos y se dispondrán a favor del primero que las solicite las que no hayan sido tomadas por los actuales abonados en los dos días fijados; tampoco se admiten nuevos abonados para este medio abono, siendo solo para los que actualmente lo tienen.⁶⁰⁴

Seguramente el apretado calendario que generó este medio abono, más el número de beneficios ya otorgados, llevó a la empresa a posponer aquellos que ya antes habían sido anunciados en favor de Bottesini y de Arditì.⁶⁰⁵ Mientras se cumplía el plazo para la renovación de abonos la compañía repitió el programa del beneficio de Vita el jueves 4 de marzo, dentro de la serie de funciones correspondientes al cuarto abono. En esta ocasión se presentó la quinta indisposición de la temporada (de acuerdo con el cronista) y cuyo afectado permaneció anónimo; lo cierto es que dicha situación llevó a la sustitución del primer acto de *Ernani* por el de *I due Foscari*.⁶⁰⁶

La última función del cuarto abono (considerado el último de temporada) se anunció para el domingo 7 de marzo con un programa *sui generis*: *I Lombardi* (segundo, tercero y cuarto actos) y a Fortunata Tedesco cantando la *cavatina* de *Il barbiere di Siviglia* y el rondó de *La Cenerentola*, en el primer y segundo intermedios.⁶⁰⁷ Lo primero que reporta la crónica de la función es la decepción de los abonados y del periodista por no haber presenciado el *Mosè in Egitto*, ya que dicho título fue reservado para la primera función del medio abono extraordinario. La concurrencia es reportada de una manera un tanto críptica pues la función “produjo una buena entrada, si no tan grande como de la otra manera”.⁶⁰⁸

⁶⁰³ FIH 1847, 7 (58): 4.

⁶⁰⁴ FIH 1847, 7 (58): 4.

⁶⁰⁵ FIH 1847, 7 (54): 1.

⁶⁰⁶ FIH 1847, 7 (59): 1.

⁶⁰⁷ FIH 1847, 7 (59): 4.

⁶⁰⁸ FIH 1847, 7 (59 [bis]): 1, “Opera Italiana”.

El inicio del medio abono extraordinario se dio el martes 9 de marzo con el estreno cubano de:

[...] la gran composición lírica-sacra en 4 actos, del maestro caballero Sr. D. Joaquín Rossini, titulada **Moisés en Egipto**[,] nuevamente reformado por el mismo maestro, por lo que se distingue esta gran composición de la antigua, con el título de Nuevo Moisés, teniendo el antiguo dos actos y este último cuatro.⁶⁰⁹

La pompa y parafernalia con la que se anunció dicha función, hacían esperar el mayor espectáculo jamás visto en La Habana, o por lo menos en el *Teatro Tacón*:

A esta función puede dársele el nombre de gran espectáculo por las metamorfosis que suceden rápidamente durante su representación.

Para presentarla con todo el aparato que requiere esta gran composición, ha sido necesario emplear muchas personas inteligentes que llevan trabajando muchas semanas de día y de noche; esta ha sido la razón porque no se ha podido ejecutar antes. [...]

Al golpe de la sagrada vara de Moisés se ven todas las más bien ensayadas transformaciones que jamás se han ejecutado en esta capital.

Por primera vez se vea el gran arco Iris; señal de paz u de alianza, este se observará sin el más pequeño cambio de escena intelones [*sic*], solo por un mecanismo bien entendido aparecerá en la escena cuando se requiera.

La aparición de las tablas de la Ley por medio de una transformación perfectamente estudiada y dirigida.

La destrucción del gran templo de Isides que se ha de ver en pedazos, llenará de admiración.

La lluvia de fuego obra del nuevo maquinista excitará la curiosidad pública.

La maquinaria para efectuar el paso del mar Rojo ha sido combinado por el Pirola [maquinista] y por medio de ella se verán cuando las aguas vuelven á reunirse, ahogarse el ejército enemigo del Faraón.

⁶⁰⁹ FIH 1847, 7 (59 [bis]): 4. Por el comentario vertido en el anuncio se entiende, sin lugar a dudas, que la obra fue *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge* (1827), misma que era el producto de la profunda revisión que Rossini hizo de su *Mosè in Egitto* (1818). Dentro de los cambios más notables que Rossini hizo a su partitura están: el cambio del libreto de Andrea Leone Tottola por el de Luigi Balocchi y Victor-Joseph Étienne de Jouy, basado en el primero; el cambio del idioma italiano al francés; y la reestructuración de tres a cuatro actos (Bertolazzi 1979). El anuncio de la función de estreno en La Habana, permite saber que la ópera constaba de cuatro actos y que los libretos en italiano y español estaban a la venta. Estas dos situaciones presentan un problema para la identificación exacta de la obra pues la nueva versión de cuatro actos es en francés, como se ha dicho ya. La solución más plausible sería una adaptación del texto por parte de la compañía de ópera italiana (probablemente tomando la mayor parte de la primera versión) para facilidad de sus cantantes. Si esto es cierto, y estamos hablando de la segunda versión, este estreno representa la *premier* continental del *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer*, y no sólo la cubana ya que el estreno estadounidense durante la temporada de 1832-33 de la compañía de Montresor, reportado por Preston (1993: 108), se refiere al *Mosè in Egitto*. Por otra parte, esta autora menciona (Preston 1993: 132) que la compañía de ópera italiana de La Habana presentó en abril de 1847 un *Mosè in Egitto* en su gira por Estados Unidos, asumiendo que es la misma obra que la ya estrenada por Montresor. Nos parece más probable que la ópera presentada por la compañía de La Habana fuera la misma que se estrenó en la capital cubana, lo que significaría que el estreno estadounidense de *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge*, tuvo lugar en 1847 por la compañía llegada de Cuba, lo que confirmaría una *premier* más que puede ser agregada a la lista de estrenos operísticos continentales ocurridos en La Habana. Cabe precisar que la primera audición del *Mosè in Egitto* en Estados Unidos se dio en concierto, es decir sin escenificación, en 1832, por la primera compañía de Montresor y Da Ponte y que la versión escenificada fue dada en 1835 por la segunda compañía de los mismos personajes (Brodsky Lawrence 1995: I, p. 5, n. 7).

El suntuoso palacio de Faraon ejecutado por el sr. Leman [pintor] se verá por la primera vez en este gran teatro
Los repetidos ensayos tanto de música como de escena nos hacen esperar que el éxito sea digno de esta culta capital.⁶¹⁰

Esta publicidad creó una verdadera expectación entre los miembros de la sociedad habanera, quienes llenaron el teatro con la curiosidad de presenciar las maravillas anunciadas. El desempeño de la parte lírica en el estreno de esta ópera fue criticado, más por pensar que hubo errores de reparto (asignando erróneamente papeles a voces equivocadas) que por los traspies de la función: “el repartimiento del Moises no fué el mas acertado”.⁶¹¹ Se disculpaba un desempeño dudoso por parte de los cantantes por ser una ópera verdaderamente nueva para la compañía; lo que no se perdonó fueron las desilusiones que infligió “la parte maquinaria” pues había prometido muchas maravillas que no cumplió:

[En la siguiente función] También creemos que [...] sea [rectificado el juicio desfavorable en] el desempeño de la parte de maquinaria, desapareciendo en lo sucesivo algunas imperfecciones de bulto, si no todas, porque hay cosas que, como dice un adagio vulgar, *parecen bolsas, y vueltas al revés bolsas otra vez*; y en su número se halla el gran *arco iris*, que si no se hace de nuevo por otro *mecanismo intelones mejor entendido*, no pasará de ser un arco como los de los portales de la Plaza Vieja ó cosa semejante. Si en lugar de describir en mitad del cielo un medio punto parabólico, (que á no ser así formaría círculo antes de llegar al horizonte), se hubiese trazado un pedazo de arco menos ancho que el que se nos pintó, y se le hubiesen dado colores adecuados y la transparencia de que carecía, [...] entonces se habría procurado imitar á la naturaleza. En la decoracion marítima y el movimiento de las aguas se ha imitado perfectamente el *navallorama* que se exhibe hoy al público en el gabinete del Mr. Pourtailier.⁶¹²

Ahora bien, no todo lo concerniente a la escenografía desencantó a los asistentes: hubo elogios a las decoraciones hechas por Lehman, resaltando “el gran palacio de Faraon”.⁶¹³ Por desgracia para la empresa, el esfuerzo en hacer una producción lo más fiel posible a la época tuvo un efecto contraproducente en el público de La Habana y la inversión en un fastuoso vestuario produjo burla en lugar de asombro, al menos entre un sector del público: “La ópera fue también vestida con lujo y propiedad, siendo de sentir que en lugar de aplausos obtuviesen los soldados egipcios algunas risotadas en las altas localidades”.⁶¹⁴ Los que, como casi siempre, tuvieron la

⁶¹⁰ FIH 1847, 7 (59 [bis]): 4.

⁶¹¹ FIH 1847, 7 (63): 1-2.

⁶¹² FIH 1847, 7 (63): 1-2. El Sr. Pourtailier presentaba en esos días en La Habana un espectáculo llamado *Gabinete de Física*.

⁶¹³ FIH 1847, 7 (63): 1-2.

⁶¹⁴ FIH 1847, 7 (63): 1-2.

aprobación de crítica y público fueron la orquesta y su director.⁶¹⁵

El jueves 11 de marzo se escenificó por segunda vez *Moïse et Pharaon*, nombrada en el *Faro Industrial de la Habana* como: “Mose in Egitto il nuovo”.⁶¹⁶ Esta función tuvo una buena asistencia más no obtuvo la respuesta del estreno, probablemente porque la expectativa creada por la publicidad no había sido satisfecha de la manera esperada. Las críticas a la ejecución persistieron, con algunas dudosas mejoras que nos muestran la influencia que ejercía la crítica y el público sobre los cantantes:

El Sr. Perelli, dócil á las advertencias que se le hacen y animado del mejor deseo, conociendo que eran invencibles las dificultades que le presentaba el papel de Amenofis, le arregló antenoche á sus facultades, y aunque esto era destruir el efecto de algunas armonías, evita al apreciable profesor escollos, en que quedaba muy deslucido.⁶¹⁷

Es evidente que no sólo los cantantes se sentían presionados por los comentarios y reacciones de público y crítica sino también la empresa, la cual no permitiría cambios radicales si no estuviera en su deseo agradar a tan severos jueces. De esta forma, la “parte de maquinaria”, como se nombraba al trabajo de tramoya y escena, hizo algunos cambios para mejorar “la lluvia de fuego” en esta función. Sin embargo, el cambio más radical fue la alteración del vestuario a consecuencia de la reacción del público en la función de estreno:

El Sr. Piamontesi se presentó con vestido diferente, á consecuencia sin duda de las risas que promovió la noche anterior. Nosotros á la par que aplaudimos la condescendencia de un actor, sentimos que sea tanta su docilidad que ceda en perjuicio del acierto y de la propiedad. Su traje al principio era propio; por qué cambiarlo?⁶¹⁸

Es interesante notar cómo se considera la voluntad de complacer (calificada de *docilidad*) como una virtud (en los cambios a la partitura por el cantante) o un defecto (en los cambios de vestuario), dependiendo de qué reacción se atienda y de quién sostiene la pluma que redacta.

Para el día siguiente, domingo 14 de marzo, estaba programada otra vez la ópera de Rossini, como tercera función del abono extraordinario. De acuerdo con el

⁶¹⁵ FIH 1847, 7 (63): 1-2.

⁶¹⁶ FIH 1847, 7 (65): 1, “Mose in Egitto il nuovo”. El calificativo “il nuovo” se usaba con la intención de distinguir ésta versión de la primera.

⁶¹⁷ FIH 1847, 7 (65): 1, “Mose in Egitto il nuovo”.

⁶¹⁸ FIH 1847, 7 (65): 1, “Mose in Egitto il nuovo”.

cronista del *Faro Industrial de la Habana*, una nueva indisposición de Perelli obligó a que se tuviera que reemplazar el *Moïse et Pharaon* por *I due Foscari*. La función fue aderezada con el “duetto de sopranos de “María de Padilla” cantado por las Sras. Carranti y Tedesco”, muy probablemente para hacer atractiva una reposición más de una ópera tan vista últimamente por el público habanero.⁶¹⁹ Por medio de la crónica de esta función, podemos distinguir la manipulación hecha (o pretendida) del espectáculo por dos medios: el claqué y la crítica. De la primera y su relación con Severi nos parecen pruebas las nuevas reacciones a viejos defectos ya que, si en las funciones de principio de año este cantante era *agredido* supuestamente por una ronquera que le impedía cantar adecuadamente, ahora la mala condición de su instrumento no fue impedimento para que fuera vitoreado: “aunque el Sr. Severy, no estuvo muy bien de voz, cantó con un brio y una espresion que arrancaron aplausos estrepitosos, haciéndole salir en seguida de su primer aria”.⁶²⁰ De la segunda, el hecho de que a Vita siempre se le haya tratado bien en todas las reseñas consultadas y de que en esta ocasión el periodista se queje de que el público abandonó el teatro antes de la conclusión de la ópera, tratando con indiferencia la actuación de Vita, nos parece prueba de una tendencia en la promoción de su figura particular. El final de *I due Foscari* es un dúo acompañado de coro, y si bien la actuación de la soprano en ese preciso momento no es preponderante, que no se mencione a Teresa Ranieri (Lucrezia) ni la labor del coro y sólo se lamente el *desaire* inflingido al arte de Vita (Dux), calificando su actuación como “de lo mejor que se ha hecho en el gran teatro durante la actual temporada”, indica alguna preferencia.⁶²¹ Los deseos del público fueron nuevamente incumplidos al continuar Perelli indispuesto y no darse nuevamente el *Moïse et Pharaon*, programada para la cuarta función de abono el martes 16. La nota que reporta este hecho resalta lo curioso de la sustitución pues se programó *Ernani*, ópera en donde también tenía un protagónico Perelli.⁶²²

El jueves 18 la penúltima función del medio abono presentó la tan esperada reposición del *Moïse et Pharaon* o “Moises en Egipto”, como se le nombró en el anuncio, advirtiendo que ésta sería su última escenificación en la temporada.⁶²³ Se

⁶¹⁹ FIH 1847, 7 (61 [bis]): 2, “Ópera italiana”.

⁶²⁰ FIH 1847, 7 (61 [bis]): 2, “Ópera italiana”.

⁶²¹ FIH 1847, 7 (61 [bis]): 2, “Ópera italiana”.

⁶²² FIH 1847, 7 (61 [bis]): 2, “Ópera italiana”.

⁶²³ FIH 1847, 7 (63 [bis]): 4.

aprovechaba el aviso para hacer saber al público que estas últimas funciones significaban la despedida de la compañía italiana, pues debía salir a comienzos de la próxima semana hacia Nueva York.⁶²⁴ Quizá por ser la última puesta en escena del título, o con la intención de resarcirse de los yerros de las anteriores ocasiones, de manera velada se ofrecía un mejor desempeño:

Para el mayor lucimiento de este gran espectáculo se han ensayado y combinado con esmero todas las transformaciones que requiere este místico argumento: también se estrenará en esta última noche una magnífica LLUVIA DE FUEGO, dirigida por un pirotécnico hijo del país y muy aventajado en este arte.⁶²⁵

También se hacía un intento por *educar* el gusto del público al hacerle saber que el vestuario era el correcto: “[se presentará] un numerosísimo vestuario arreglado esprofeso al carácter y época de este oratorio sacro” y se resaltaban las virtudes ya aclamadas en las funciones anteriores: “se han estrenado cuatro famosas decoraciones pintadas por el Sr. Leman”.⁶²⁶ Por desgracia, el desarrollo de la función dejó mucho que desear pues: “la ejecución, tanto en la parte cantante como en la de maquinaria, fué la misma que las otras veces”.⁶²⁷ A pesar de ello, estos defectos no fueron impedimento para que el público respondiese al llamado y asistiera a presenciar tan “suntuosa” escenificación:

Mas por una anomalía inconcebible, á pesar de no gustar *Amenofis*, á pesar de que *Anaide* no llena todas las exigencias, á pesar de que la *lluvia de fuego* no ha mejorado, á pesar de que arranca risas el paso del *mar rojo*, á pesar de todos estos, y algunos mas pesares, la caja del Sr. Empresario ha guardado los sendos pesos que ha producido una ópera tan magnífica, digna por muchos títulos de mejor suerte.⁶²⁸

Al ser “estrepitosamente aplaudida”, Teresa Rainieri “compartió las coronas” con

⁶²⁴ FIH 1847, 7 (63 [bis]): 4.

⁶²⁵ FIH 1847, 7 (63 [bis]): 4.

⁶²⁶ FIH 1847, 7 (63 [bis]): 4. Es importante resaltar aquí el uso despreocupado que hace la prensa de la terminología para la clasificación de los géneros musicales. En este caso *ópera* y *oratorio* parecen ser intercambiables. Esta situación explicará parcialmente la confusión creada posteriormente alrededor del *Colón en Cuba*, escrita por Bottesini en La Habana en 1848 y que su autor calificó de *Oda Sinfónica*. En muchos escritos publicados en la prensa de la época se le llamó: *ópera*. Es probable que por esta razón dicha obra figure en algunas clasificaciones de la obra de Bottesini precisamente como su primera ópera.

⁶²⁷ FIH 1847, 7 (66): 1.

⁶²⁸ FIH 1847, 7 (66): 1. Sería difícil poder dilucidar si esta situación se debió a un problema de avaricia o ambición que hicieran escatimar recursos para la producción o si más bien ésta o el título mismo fueron los que rebasaron las capacidades de la empresa y su personal. Sin embargo, hay que tomar en consideración que, aunque en su presentación en los Estados Unidos la prensa local criticó el desempeño vocal de los cantantes en esta ópera, la producción cubana dejó la impresión de ser espectacular, a pesar de que el efecto del *Mar Rojo* siguió decepcionando (Brodsky Lawrence 1995: I, 445).

Fortunata Tedesco y así ambas fueron las únicas en salvarse de la filosa pluma del crítico periodístico.⁶²⁹

El día siguiente, viernes 19 de marzo, se programó la función final del medio abono, misma que presentaba por última vez en la temporada *I due Foscari*. Para hacer más atractiva la función, se incluían en los intermedios a la Tedesco y la Caranti haciendo el dúo de *María Padilla*, ya presentado en el beneficio de Vita, y la canción española *La Colasa*, cantada por la Tedesco.⁶³⁰ A pesar de estos regalos al público y de ser la última función del abono, la concurrencia no fue muy numerosa, quizá debido a la repetición de un título ya muy oído. El desempeño de la compañía fue bien calificado por la crítica. De una forma casi paternal se disculparon las exageraciones dramáticas de Severi en aras de un “fogoso tenor” que “cantó como siempre con brío, y tan afinado como nunca”.⁶³¹ Sin embargo, lo que el crítico sí lamentó fue la confirmada falta de apreciación del arte de Vita, expresando su disgusto así: “la indiferencia del público, que de los tres aplausos con que obsequió á la *Colasa*, nos habria complacido en extremo, hubiera reservado uno siquiera para el aplicado jòven baritono”.⁶³²

A pesar del aparente fracaso del “Moises en Egipto”, narrado por todas las crónicas consultadas, y que trataron muy mal tanto a “cantantes como maquinaria”, es de notar que la empresa haya decidido hacer una función extraordinaria de despedida presentando dicho título. Más curioso aún es el hecho que de que en el anuncio publicitario se comunicara que la reposición era para satisfacer los deseos del público:

Han sido tantos los pedidos de palcos y lunetas que se han hecho para ver y oír el famoso oratorio sacro, representado el juéves último, que deseoso el Empresario de complacer á todos, ha dispuesto que en la noche del sábado 20 del actual se ejecute por última vez[.]⁶³³

Este hecho pone en tela de juicio las opiniones divulgadas acerca de dicha puesta en escena o, por lo menos, hace pensar en algunas virtudes de la misma que no fueron expresadas. Ahora bien, una aparente estrategia para asegurar el éxito pudo haber sido

⁶²⁹ FIH 1847, 7 (66): 1.

⁶³⁰ FIH 1847, 7 (64): 4.

⁶³¹ FIH 1847, 7 (66): 1.

⁶³² FIH 1847, 7 (66): 1.

⁶³³ FIH 1847, 7 (65 [bis]): 4.

el que se anunciara para esta misma función de despedida la actuación de Bottesini y Arditì a dúo en el segundo intermedio:

¡¡¡Botesini y Arditì!!!

Condescendientes [*sic*] siempre estos artistas se han prestado gustosos en obsequio del público y del Empresario, á tocar en escena por última vez despues del segundo acto la gran fantasia para violin y contrabajo sobre el prólogo de la opera “Lucrecia Borgia,” compuesta y ejecutada por dichos artistas.

Como ya habíamos visto, a finales de diciembre del año de 1846, la empresa echó mano del dúo de Bottesini y Arditì para dar realce a una no muy aplaudida *Saffo*; en esta ocasión, nos parece evidente que hace lo mismo para darle gran brillo y lucimiento a esta última función, la cual fue bautizada por la empresa con el nombre de “¡El último adios!”. No obstante, es imposible afirmar cuales son la razones de la empresa para programar al dúo: podría ser el temor a que la representación de la obra de Rossini no tuviera éxito o simplemente porque era la función de despedida y quería dejar un “gran sabor de boca”. Ciertamente, la noche estaba diseñada para tener un gran lucimiento y la inclusión de un estreno en La Habana por parte de Bottesini y Arditì, así lo señalaba. La obra a ejecutar era uno de sus grandes y probados éxitos, presentado con anterioridad en la serie de conciertos que dieron por ciudades italianas durante la primera mitad de 1846. Seguramente para reforzar la certeza del éxito de la función, el empresario incluyó en otro intermedio de la misma, y sin aviso previo, la actuación de la Tedesco cantando el rondó de la *Saffo*. No podríamos saber si hubo ironía en programar parte de la ópera que tuvo que rescatar el dúo en su debut cubano pero lo cierto es que nuevamente, y de manera extraordinaria, los dos instrumentistas se elevaron por encima de la apreciación que casi siempre tienen garantizada los cantantes:

Aquella noche llamaron la atención y los aplausos, los artistas instrumentistas, habiendo sido dignos de la ovación que alcanzaron: ambos estuvieron inspirados, Arditì y Botesini son grandes profesores. El público, que donde quiera encuentra un mérito verdadero le reconoce, el público en masa, espontáneamente, sin necesidad de escitaciones de ninguna especie, aplaudió por tres veces al violin y al bajo, los hizo salir despues de echado el telon, y volvió á aplaudirlos cuando atravesaban la platea para entrar en la orquesta. Bravo! bravo! bravísimo! Arditì y Botesini son dignos de esos aplausos, de ese entusiasmo, y solamente oyéndolos se puede formar una aproximada idea de su mérito.⁶³⁴

Una vez establecido que la claqué era parte de las prácticas del teatro en Cuba y,

⁶³⁴ FIH 1847, 7 (67): 1.

puesto que esta organización se usa para destruir o para elevar artistas, es muy importante resaltar el mérito que destaca la afirmación hecha acerca de la espontaneidad del aplauso recibido por el dúo.

De esta manera cerraba su primera temporada en Cuba la compañía venida de Italia. Una temporada de altibajos pero que les brindó retribuciones que, probablemente, no contemplaban al inicio de la aventura. Para muchos de ellos, la fama empezó a formar parte de sus vidas y abonaba un futuro brillante. Si bien el testimonio de agradecimiento que publicaron en el periódico no pudo haber sido redactado por todos ellos, seguramente muchos compartían en el fondo de sus personas el sentimiento expresado:

Con esta ópera de gran aparato escénico concluyen sus tareas artísticas la compañía italiana en la presente temporada. El Hernani fué la primera con que se presentó en esta capital y el Moises en Egipto será la última. La compañía entera cree de su deber manifestar antes de su sentida partida lo agradecidos que están por la generosa acogida que se les ha dispensado en cuantas óperas se han presentado, y deseoso de dar un público testimonio de su reconocimiento han querido dedicar esta función al ilustrado público habanero, y en particular a los Sres. abonados que tan gratas pruebas de afecto les han tributado en toda la temporada.⁶³⁵

Para Marty y Torrens, la gira de la compañía a los Estados Unidos tenía por objetivo principal llevarse a su “preciada posesión” fuera de Cuba durante los meses de calor. De esta manera, se les protegía de las enfermedades endémicas que surgían durante esa temporada, además de que la temperatura en la isla hacía prácticamente imposible tener funciones dentro de los teatros.⁶³⁶ Para el empresario, su agrupación era más una compañía residente de su teatro que una *troupe* errante; las giras eran secundarias para sus intereses y se hacían más que nada para proteger su inversión y porque, de esta forma, era más rentable que formar una nueva agrupación para cada temporada.⁶³⁷ Sus mayores intereses estaban en Cuba y, por lo tanto, lo que realmente hacía el empresario era preparar el retorno para la siguiente temporada:

Sensible les es la separación de un público al que con tanto placer consagraban sus tareas; pero les anima la esperanza de volver en pocos meses á renovar sus esfuerzos, para seguir mereciendo los aplausos que con tanta generosidad les ha tributado.⁶³⁸

⁶³⁵ FIH 1847, 7 (65 [bis]): 4.

⁶³⁶ Marezek 1968: I, 155.

⁶³⁷ Preston 1993: 131.

⁶³⁸ FIH 1847, 7 (65 [bis]): 4.

Con ello en mente, inmediatamente después de concluida toda actuación de la compañía italiana de ópera, las puertas del teatro se cerraron “á toda clase de diversiones, porque su dueño ha tenido el acierto de disponerlo así con el fin de reedificarlo”.⁶³⁹ El 18 de abril de 1847, el *Teatro Tacón* es cerrado para ser sometido a un programa de remozamiento a cargo del hombre de todas las confianzas de Marty y Torrens: Antonio Meucci. Este proyecto contemplaba que las nuevas pinturas y decorados del inmueble fueran realizadas por el pintor Lehman, quien tanto éxito había tenido con las decoraciones escenográficas del *Moïse et Pharaon*.⁶⁴⁰ Quién mejor que Meucci, hombre de habilidades renacentistas, para hacerse cargo de la habilitación, restauración, modernización y embellecimiento de este teatro al que vio gestarse y nacer, en el que fue partícipe de su diseño y en dónde desarrollaba toda su labor creativa, tanto en las funciones como en sus proyectos independientes.⁶⁴¹ La remodelación no sólo fue cosmética sino que incluyó la incorporación de una serie de adelantos técnicos de las más alta especialización decimonónica, manteniendo este teatro a la altura de los mejores de la época. De los avances en el área técnica que se hicieron durante estos trabajos, los más importantes fueron: un conjunto de ventiladores diseñado por Antonio Meucci y una “nueva máquina importada de los Estados Unidos por medio de la cual se podía subir o bajar el piso de la platea, en apenas minutos”.⁶⁴² En la parte de estética y funcional encontramos: “[el] cielo raso blanco con adornos en relieve dorado; un reloj en medio del arco del proscenio, sostenido por dos figuras escultóricas, traído de París; [y un] nuevo conjunto de telones, uno de ellos debido a Albi”.⁶⁴³ Sin embargo, la novedad más asombrosa que nos reporta Rey Alfonso no sólo innova los servicios ofrecidos por el *Teatro Tacón* sino los existentes a la fecha en todos los teatros de Cuba: “La gran novedad consistió en la apertura de un tocador para damas, servicio del que siempre habían carecido nuestros teatros”.⁶⁴⁴

⁶³⁹ FIH 1847, 7 (61 [bis]): 2, “Teatro”.

⁶⁴⁰ Rey Alfonso 1988: 10.

⁶⁴¹ Meucci tenía su laboratorio instalado en el edificio del *Teatro Tacón*. En su tiempo libre, se dedicaba a hacer diversos proyectos: algunos científicos y otros de servicio, como galvanizar objetos. En 1848, en una de las interrupciones de las actividades del teatro, comenzó a hacer experimentos con descargas eléctricas sobre personas con fines terapéuticos, lo que lo llevó al descubrimiento del teléfono en 1849, mucho tiempo antes que Alexander Graham Bell. *Vid.* Catania 1994: I, 301-303.

⁶⁴² Rey Alfonso 1988: 10.

⁶⁴³ Rey Alfonso 1988: 10.

⁶⁴⁴ Rey Alfonso 1988: 10.

b. La actividad musical de La Habana

La actividad musical ajena a la de la compañía de ópera estuvo representada en La Habana por los conciertos del pianista Leopold von Meyer (conocido en la prensa cubana como Leopoldo De Meyer), quien había hecho su debut el último mes del año anterior y todavía permanecía en la isla. Es de notar que, a excepción de su concierto inaugural en el *Teatro Tacón*, toda la actividad de De Meyer fue promovida por los aficionados cubanos a través de las sociedades filarmónicas y no por empresa teatral alguna. Así, el *Liceo* y la *Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia* se alternaron para dar promoción y cabida en sus instalaciones a los conciertos ofrecidos por el eminente pianista.

El lunes 11 de enero De Meyer se presentó en los salones del *Liceo*, acompañado del violinista José Burke. La intención del anuncio que publicitó el concierto era la de crear consciencia en el público habanero de que la reputación del artista en Europa era tal que nadie debía desperdiciar la oportunidad de presenciar su actuación en La Habana. Este argumento es muy interesante pues, si lo encontráramos asociado al concierto del *Teatro Tacón*, entenderíamos el interés comercial de vender la mayor cantidad de localidades en el mismo pero, presentándose en una institución de promoción, difusión y educación artística, el comentario nos muestra un genuino interés de divulgación que proyecta una labor social importante.⁶⁴⁵ Según la crónica periodística, el evento de la presentación del pianista, con un programa que incluía la actuación del violinista Burke, constituyó “la única novedad lírica de la semana”. La afirmación anterior se hacía para contrastar lo que se consideraba una monótona programación en la *Compañía de ópera italiana*, que repetía el mismo título (*Ernani*) durante la semana.⁶⁴⁶ A pesar de la promoción hecha a la calidad de De Meyer (a quien se calificaba de “este portento músico”), el concierto no tuvo la respuesta esperada y la asistencia fue poca, situación ya experimentada en su debut cubano acaecido dentro de la función de la compañía dramática el anterior mes de diciembre.⁶⁴⁷ El programa presentado por De Meyer y Burke en el *Liceo* fue

⁶⁴⁵ FIH 1847, 7 (8): 2, “Leopoldo De Meyer”.

⁶⁴⁶ FIH 1847, 7 (17): 1.

⁶⁴⁷ FIH 1847, 7 (17): 1.

complementado con intervenciones de canto a cargo de aficionados (presumiblemente asociados a dicha institución) y se conformó de la siguiente manera:

- Primera parte.- 1.º Los aires rusos, gran fantasía de bravura, compuesta y ejecutado por D. Leopoldo de Meyer, á petición de varios señores.
2.º Fantasía brillante sobre un tema de la Norma de Artot, ejecutada por don José Burke.
3.º Duo de la ópera Marino Faliero, por los señores don J. M. Y don R. F.
4.º El carnaval de Venecia, de Paganini, escrito por Ernst, arreglado para piano y ejecutado por D. Leopoldo de Meyer.
Segunda parte.- 1.º Capricho sobre un tema del tûmulo de Beethoven, ejecutado por D. José Burke.
2.º Romanza de la ópera Il Furioso, por el Sr. D. J. M.
3.º Gran duo de Guillermo Tell, de Osborn y de Berriot, ejecutado por D. José Burke y D. Leopoldo de Meyer.⁶⁴⁸

Es interesante notar que, de los nombres de los aficionados participantes, sólo aparecen sus iniciales, muy probablemente por un gesto de humildad ante la importancia musical de sus invitados, aunque también es posible que sus nombres fueran tan bien conocidos dentro la sociedad filarmónica que no fuera necesario hacerlos explícitos. A excepción hecha del dúo escrito por el pianista escocés Arthur Osborn, en colaboración con el violinista belga Charles Berriot, todas las piezas interpretadas por De Meyer son de su autoría. De ellas, nos parece importante resaltar el error que resulta al encadenar los nombres de Paganini, Ernst y De Meyer en la autoría de la pieza que usa el tema del *Carnaval de Venecia*. La melodía utilizada para el *Carnaval de Venecia* proviene de la canción popular *Oh, mamma, mamma cara*, y las variaciones hechas para violín por Niccolò Paganini son unas de las muchas elaboradas sobre tal tonada. De hecho, las compuestas para el mismo instrumento por Heinrich Wilhelm Ernst fueron tan populares en su momento que compitieron con las de Paganini en fama y predilección por parte del público, por lo que es incorrecto establecer la cadena de adaptaciones hecha en el programa.⁶⁴⁹

⁶⁴⁸ FIH 1847, 7 (17): 1.

⁶⁴⁹ “Ad oggi il numero di composizioni sul tema de *Il Carnevale di Venezia* è incalcolabile: si va da quello tratto dal metodo per cornetta di *Jean-Baptiste Arban* a quello del contrabbassista *Giovanni Bottesini*, da *Chopin* (come si vedrà) e dai flautisti *Giulio Briccialdi* e *Cesare Ciardi* all’arpista *Vincenzo Maria Graziani*, e la lista sarebbe infinita. Il tema è stato utilizzato anche in opere liriche, come ne *La Reine Topaze* di *Victor Massé*, ne *Le Carneval de Venise* di *Ambroise Thomas* e, a ben guardare, anche ne *Il Carnevale di Venezia ovvero Le Precauzioni* di *Errico Petrella*, operista palermitano morto a Genova. Paganini compose le *Variazioni sulla canzone veneziana “Oh, mamma, mamma cara”*, nota come *Il Carnevale di Venezia*, nel 1829. Data la popolarità del tema, non si può affermare con sicurezza da dove il musicista lo desunse, se ascoltandolo per strada, magari a Venezia, od anche a Napoli, dove era conosciuto, o dal balletto di *Rodolphe Kreutzer*, scritto in collaborazione con altri ed intitolato *Le Carnaval de Venise ou La Constance à l’épreuve*, composto nel 1816. Sta di fatto che, in un concerto londinese del 1833, la composizione veniva annunciata come «le ammirate variazioni sulla canzonetta popolare napoletana, il Carnevale di Venezia, che descrive le burle e le

Aunque la primera pieza ejecutada por Burke es fácilmente identificable (*Fantaisie sur la Norma de Bellini Op. 13* del compositor y violinista belga Alexandre Joseph Artôt, publicada por primera vez en 1842), el “Capricho sobre un tema del tmulo de Beethoven” presenta dificultades para trazar su filiación, por los pocos elementos proporcionados en la reseña del concierto. Un dato a resaltar es la colaboración en este concierto de un pianista identificado en la crónica como el “apreciable Sr. Mir”. Dicho músico se hizo cargo del acompañamiento de las piezas tocadas por el violinista Burke y las cantadas por los jóvenes del *Liceo*, en deferencia a Leopoldo De Meyer.⁶⁵⁰ La crónica resalta el hecho por la singularidad que presenta el gesto humilde de un pianista de tal importancia que se presta a pasar a un segundo plano en aras de lucimiento del artista invitado y el buen desempeño de su concierto. El comentario no es exagerado pues, seguramente, se trató del pianista español José Mir y Anoria quien, aparte de una carrera importante como pianista de nivel internacional y destacado pedagogo, era el director musical del *Liceo* en ese momento.⁶⁵¹

facezie di un Carnevale veneziano». Comunque, il celebre motivo era in realtà opera di un tale Cifollelli che lo introdusse in Francia in forma di contradanza che recava il suo nome, «la Cifollella», appunto. Rodolphe Kreutzer lo inseri nel balletto-pantomima intitolato «Le Carnaval de Venise» (1816)” [Hasta la fecha, el número de composiciones sobre el tema de *El Carnaval de Venecia* es incalculable: van desde la tomada del método de la corneta de Jean-Baptiste Arban hasta la del contrabajista Giovanni Bottesini, de Chopin (como se verá) y de los flautistas Giulio Briccialdi y Cesare Ciardi a la del arpista Vincenzo Maria Graziani, y la lista sería interminable. El tema también se ha utilizado en óperas, como en *La Reine Topaze* de Victor Mass, en *Le Carnaval de Venise* de Ambroise Thomas y, en una mirada más cercana, también en *El Carnaval de Venecia o Le Precauzioni* de Errico Petrella, un músico de ópera de Palermo que murió en Génova. Paganini compuso las *Variaciones sobre la canción veneciana "Oh, mamma, mamma cara"*, conocida como *El Carnaval de Venecia*, en 1829. Dada la popularidad del tema, no es posible decir con certeza de dónde lo derivó el músico, si lo escuch en la calle, tal vez en Venecia, o incluso en Nápoles, donde era conocido, o del ballet de Rodolphe Kreutzer, escrito en colaboración con otros y titulado *Le Carnaval de Venise o La Constance à l'épreuve*, compuesto en 1816. El hecho es que, en un concierto en Londres en 1833, la composición fue anunciada como "las admiradas variaciones de la canción popular napolitana, el Carnaval de Venecia, que describe las bromas y chistes de un Carnaval veneciano". Sin embargo, el famoso motivo fue en realidad obra de un tal Cifollelli quien lo introdujo en Francia en forma de contradanza y que llevaba su nombre, "la Cifollella". Rodolphe Kreutzer lo incluyó en el ballet de pantomima titulado "Le Carnaval de Venise" (1816)] (La Lanterna 2013).

⁶⁵⁰ FIH 1847, 7 (17): 1.

⁶⁵¹ “José Mir y Anoria. Pianista y pedagogo reconocido en los más importantes escenarios del mundo. Nace en Cádiz, España, el 25 de julio de 1815. Se traslad de Cádiz a Sevilla, donde recibí clases de piano y contrapunto de Eugenio Gómez, organista de la catedral. En 1929 [*sic*] march a París, Francia; estudi con Friedrich Kalkbrenner y Sigismund Thalberg, y además se relacion con Johann Hummel, Henri Bertini, Henri Herz y Federico Chopin. Ofreció conciertos en París, Bélgica e Inglaterra. En 1842 regres a España y dio a conocer en Madrid la escuela de Thalberg. Después de haber recorrido las principales ciudades de su país, Mir realizó una gira a Lisboa, Portugal donde di cuatro conciertos en el teatro San Carlos. En 1843 se traslad a los Estados Unidos, para actuar en Nueva York, Filadelfia y Boston; de all march hacia La Habana, donde en un mes di diez conciertos con gran acogida de público. En 1844 fue nombrado director de la Sección de Música del Liceo Artístico y Literario de La Habana, cargo que desempeño a la vez que se dedicaba a la enseñanza del

El día 23 de enero se anunciaba el último concierto de De Meyer y Burke, a celebrarse el lunes 25 del mismo en los salones de la *Sociedad Filarmónica*. Este evento se promovía como la presentación final de los eminentes músicos, quienes estarían “acompañados de dos distinguidos aficionados filarmónicos y de los dos hábiles profesores Sr. D. H. Edelman y D. H. Billet y de una banda militar”.⁶⁵² La identificación del primero de estos dos músicos es relativamente fácil, si damos por hecho que la misma lógica usada en el *Liceo* para facilitar el lucimiento de De Meyer fue aplicada en este concierto mediante la presentación de otro pianista que acompañara a Burke y a los cantantes aficionados. Si el mismo esquema se repite, estaríamos refiriéndonos a Jean Frederic Edelmann (Juan Federico Edelmann), pianista francés, quien era el director musical de la *Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia*.⁶⁵³ De esta manera, podemos también precisar en cuál de las sociedades filarmónicas de La Habana tuvo lugar el concierto referido por la crónica. De acuerdo con el programa publicado para el concierto del 16 de marzo de 1847 en la *Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia*, el violonchelista Enrique Billet hizo acto de presencia en los salones de dicha sociedad en tal fecha; por esta razón, es posible asumir que el segundo “hábil profesor” al que se refiere el anuncio del día 23 de enero con el nombre D. H. Billet es el compositor y violonchelista francés Henry Billet.⁶⁵⁴ Las

piano, hasta 1850. Fue maestro de Nicolás Ruiz Espadero. En 1850 Miró viajó a París, después estuvo en Cuba y visitó a Jamaica hasta 1852. En 1854 volvió a España donde trabajó como profesor del Conservatorio Real de Música y Declamación de Madrid” (Ecured: “José Miró y Anoria”).

⁶⁵² FIH 1847, 7 (23): 4, “Con superior permiso”.

⁶⁵³ El nombre de Edelmann y su carrera se ven opacados por los de su ilustre padre: homónimo, importante músico y víctima de la revolución francesa (para una visión amplia de la vida y obra de Edelmann padre consultar Bento 1964). El estudio de la vida y obra del más joven de los Edelmann es prácticamente nulo, a pesar de la importancia que tuvo para el desarrollo de la música en Cuba, especialmente para la enseñanza del piano. Carpentier (1987: 352-353) lo menciona brevemente, destacando su labor pedagógica, misma que inició muy poco tiempo después de haberse establecido en La Habana en 1832. De esa época, Carpentier resalta como uno de sus alumnos más importantes de piano a Manuel Saumell (1817-1870), quien se ganaba la vida haciendo prácticamente cualquier cosa relacionada con la música. Según Carpentier (1987: 354), dentro de las actividades de Saumell en su época de estudiante estaba la de organizar “reuniones musicales en que se aplaudía al fenomenal contrabajista Bottesini, entonces huésped de La Habana”. A todas luces, esto es imposible por la cronología ya expuesta en este trabajo y demuestra, una vez más, cómo las referencias hechas al contrabajista de Crema son reiteradamente carentes de un adecuado aparato crítico. Edelmann fundó en 1836 el almacén de pianos, instrumentos musicales, métodos de enseñanza musical y partituras impresas y manuales conocido como Edelmann y C^a, sello que pronto se convirtió en casa editora también (Lapique Becali 1979: 17). Dicho establecimiento se ubicó primeramente en la calle de la Amargura N° 36 (asociado con el constructor y afinador de pianos, de origen italiano, Luigi Fissore) para después trasladarse a la calle de Obrapia N° 12 (Guerra 2016).

⁶⁵⁴ La biografía de Henry Billet no ha sido escrita y, por lo mismo, no existe referencia a él ni al catálogo de sus composiciones en las obras especializadas de consulta. El nombre de “BILLET, Henry” aparece en el archivo electrónico “Directorio de Violoncellistas Históricos Famosos” pero la única

siglas D. H. no parecen pertenecer a ninguno de los dos nombres citados sino más bien representar algún título o convención social. Se puede especular su uso en el segundo nombre como las siglas de algo como "D(on) H(enry)" o "D(on) H(enrique)", sin embargo, no encajan en el caso del primer nombre. El desconocimiento de su uso o significado, impidieron utilizarlas para trazar la filiación.

Aparentemente, la asistencia a este último concierto fue numerosa, a diferencia de los anteriores. La crónica periodística decidió no encargarse más del mérito de De Meyer como pianista por considerar que ya había sido suficientemente avalado en las capitales europeas y estadounidenses. Interesantemente, de lo que decidió ocuparse el crítico fue de lo que llamó "su estilo", refiriéndose con ello a la manera en que el pianista entendía y comunicaba la música, así como de su técnica instrumental. De alguna manera, esta es una crítica muy avanzada para el siglo XIX, sobre todo si la contextualizamos geográficamente. Si bien dicha crítica recurre a imágenes alegóricas, sus metáforas transmiten las ideas sobre la música y la estética presentadas esa noche de una manera muy precisa. El autor de la misma parte del apodo puesto a De Meyer en su primera presentación para expresar, de una manera ligera, una crítica aguda:

Alguien ha comparado al Sr. Meyer con el huracan, y á nuestro modo de ver sin exactitud. Mas bien es una tempestad que rompe en truenos, rayos, relámpagos y ráfagas furiosas, dejando al espectador que le oye ántes admirado que conmovido, ántes aturdido que estasiado. El Sr. Meyer, en una palabra, es pianista, como Salvator Rosa era pintor, queremos decir, de grandes y sorprendentes efectos. Asi que, sus bellezas, que las tiene y de nuevo jénero enteramente para nosotros, necesitan estudiarse, y en una sola noche, y en momentos que pasan, como sus dedos sobre las teclas del piano, mal pueden comprenderse y aproximarse. Esto quiere decir, que ya que la Habana conoce lo que vale el Sr. Meyer como pianista, preciso es que vuelva á presentarse en otro concierto para comprenderlo como artista.⁶⁵⁵

información asociada al personaje es la especulación de que pudo haber muerto entre 1840 y 1874 y que sus fechas están incompletas (Directorio de Violoncellistas Históricos Famosos 2014). La presente investigación arrojó datos importantes para la construcción de una biografía de dicho personaje pero, al correr el peligro de desviarse del tema principal en el afán de tratar dicha información a detalle en el cuerpo principal del texto, se decidió ubicarla en un apartado especial en la sección "Apéndices".

⁶⁵⁵ FIH 1847, 7 (26): 1. Salvator Rosa fue un extravagante y heterodoxo artista napolitano que ejerció su talento como pintor, poeta, escritor de sátiras, compositor musical y actor. Un hombre de un talento brillante, pero en constante rebeldía, fue inclemente en sus críticas sociales y obsesivo en su egoísta concepción prerromántica del genio (Wittkower 1973: 325-327). La figura de Salvator Rosa ha resultado muy seductora para muchos artistas y ha inspirado, por lo menos, una novela y una ópera. Ésta última, inspirada en la primera, es una obra en cuatro actos de Antônio Carlos Gomes con libreto en italiano de Antonio Ghislanzoni, basado en Masaniello de Eugène de Mirecourt, y lleva por título *Salvator Rosa*. Fue estrenada en el Teatro Carlo Felice de Génova el 21 de marzo de 1874 (Wikipedia: "Salvator Rosa (ópera)").

Es importante resaltar la perspicacia en la percepción y la sensibilidad musicales de quien escribe la crónica para demostrar que la alta apreciación manifestada en las notas periodísticas en otros momentos a diferentes artistas (incluido Bottesini) no es producto de la ingenuidad, la ignorancia o la chabacanería y que existían críticos con importantes fundamentos para ejercer su labor, si bien no todos. El hecho de que no haya controversias respecto a las críticas ejercidas en favor de Bottesini, habla de que la apreciación de sus talentos era unánime.

El programa presentado en la última noche de De Meyer y Burke fue diferente al presentado en el anterior concierto, casi en su totalidad. De acuerdo a la crónica: “las piezas en que mas sobresalió [De Meyer] fueron el *Carnaval de Venecia*, y la *Marocaina*”. La primera de ellas fue la única repetida del programa anterior y de la que ya se ha hablado. La segunda se trata de la *Marche marocaine Op. 22* en Mib mayor de la autoría de De Meyer, esta pieza es también conocida como *Machmudier: Air guerrier des Turques*. De la actuación de Burke se dice que “ejecutó con bastante limpieza y afinación en el violín el *Rondó ruso*, y en los *Arpeggios*, capricho del inolvidable Vieux Temps”. El rondó es difícil identificarlo, lo más probable es que sea el perteneciente al tercer movimiento del *Concierto No. 2 Op. 57* en Mi menor de Saverio Mercadante, el cual fue muy popular y ha sido transcrito a diversos instrumentos. El capricho de Henri Vieuxtemps es el denominado *Les Arpeges Op. 15* en Re mayor.

c. La actividad de las sociedades filarmónicas

Entre los beneficios sociales y culturales que las sociedades filarmónicas y los liceos habaneros trajeron a los habitantes de la capital cubana están la difusión y el cultivo de las artes. Es gracias al contacto directo e inmediato con las expresiones artísticas que el habitante común se interesa en ellas. Las sociedades le permiten al lego acercarse y conocer; le permiten al aficionado no sólo admirar sino tener un contacto directo con la *materia prima* de la expresión artística. Si bien, en la mayoría de los casos los resultados no podrían ser calificados de *arte*, no por ello son fracasos. La función principal de sensibilización ya está hecha y, aunque probablemente no había conciencia de que este fuera el fin perseguido, la labor da grandes frutos. En el

año de 1847 en La Habana se confirma un aumento muy grande en el número de asistentes a las funciones de ópera que no sólo disipa los temores esparcidos en cuanto al perjuicio que las sociedades filarmónicas y los liceos inflingirían a las empresas teatrales sino que confirma un incremento general de la cantidad de personas interesadas en las expresiones artísticas:

Muchos años hace que no vemos á nuestro público tan decidido favorecedor de la ópera, ó quizá, quizá, nunca le hemos visto tanto como ahora; y vaya la razón: en los buenos tiempos del Teatro Principal, que aunque de sólida mampostería no ha podido sobrevivir á la memoria de los artistas que nos familiarizaron con el drama lírico, llenábanse casi siempre las localidades, que es precisamente lo que sucede hoy en Tacon; pero cuéntense las de aquel y las de este; téngase presente que entonces no había liceos ni las sociedades filarmónicas que hoy absorben no poca parte de la atención y el dinero de los aficionados; y, prescindiendo de otras cosas que no mencionamos, pero que entran intrínsecamente en la balanza del buen gusto y la decisión respecto á cualquiera espectáculo; se convendrá en que al *quizá* de duda que hemos escrito arriba, podremos sin escrúpulo sustituir el adverbio de afirmación que con mas exactitud espese la convicción mas íntima; y se convendrá también, y vaya de paso esta indicación que no á todos parecerá oportuna; se convendrá también, repetimos, en que esos entes asustadizos que veían en los liceos y sociedades un elemento de muerte para las empresas teatrales, iban muy descaminados en sus temores. Los hechos, que en toda materia hablan mas alto que los calculistas de todo jénero, acaban de decir con persuasiva elocuencia á cuantos tienen entendederas, que los liceos y demas sociedades que tengan por objeto el progreso y mejoramiento de las artes, influyen poderosamente a favor de estas, de los que á ellas se dedican, y de los que á expensas de ellas y de ellos viven.⁶⁵⁶

La afirmación hecha por el articulista J. G. de A. acerca de la relación entre la labor de difusión y sensibilización hecha por las sociedades filarmónicas y su efecto en la creación de públicos da testimonio de una concientización muy avanzada de la importancia de la promoción y desarrollo de las artes en beneficio del avance social. De hecho, hay que resaltar el conocimiento que la sociedad habanera tenía de partituras de ópera que jamás habían sido presentadas en los teatros de Cuba; muy probablemente, ello se debía a la difusión y promoción que hacían las sociedades filarmónicas.⁶⁵⁷

El *Liceo Artístico y Literario* inicia sus labores del año 1847 el 9 de enero con la puesta en escena de dos comedias (*Estela* y *El Gastrónomo sin dinero*) y anuncia el comienzo de “las tareas útiles” para el 11 de mismo mes. Es de notar el crecido interés de los habaneros por iniciarse en el cultivo de alguna de las artes promovidas

⁶⁵⁶ FIH 1847, 7 (4): 1.

⁶⁵⁷ Es de destacar que en la crónica del que creemos es el estreno continental de *Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer*, de Rossini, el periodista, para sustentar sus opiniones, afirma: “[esta ópera] si bien nueva en nuestro teatro, era conocida casi toda por los *dilletanti*” (FIH 1847, 7 (63): 1-2). Si esto es verdad, en ello debe haber mucho de labor por parte de las sociedades filarmónicas.

por ésta institución, lo que llevó a los profesores que impartían las “lecciones elementales” al ofrecimiento de un reinicio de los ciclos de año anterior, en virtud de estar muy adelantados los cursos previos.⁶⁵⁸ Dentro de los planes para el nuevo año, el *Liceo* programó una serie de funciones de ópera con la composición de Vincenzo Bellini: *La Sonnambula*. Este título se representó en el mes de marzo cuatro veces, aparentemente con mucho éxito y grandes elogios para los aficionados participantes y para el director del *Liceo*, maestro José Miró y Anoria.⁶⁵⁹ El triunfo de las tres primeras funciones llevó a pensar en una cuarta abierta al público con la intención de recabar fondos para la institución, a la espera de una gran concurrencia. Desafortunadamente, la respuesta del público no fue la imaginada y la magra asistencia sólo sirvió para indignar al columnista del periódico y para hacer notar que sólo un profesional de la compañía de ópera italiana se interesó en el talento local:

Nos hemos equivocado dolorosamente. La función pública dada antenoche por nuestro Liceo á beneficio de sus fondos, la Sonámbula cantada en escena por aficionados de una manera que honraría á artistas de reputación y nombradía, solo llevó al precioso salon del instituto un reducido número de espectadores. En verdad que son inconcebibles las anomalías que ofrece nuestra población. Todos convienen en la perfección con que la sección música del Liceo pone en escena esta bellísima ópera; á todos agrada esa magnífica obra del sin par Bellini; todos están acostumbrados á gastar casi diariamente tanto ó mas en las funciones líricas de Tacon que lo que valia la entrada en el Liceo; todos están ya acostumbrados á despreciar el frío de noches como la del miércoles para asistir al Gran Teatro; ¿no es, pues, inconcebible que cuando este local tan vasto se llena, quede medio vacío el de nuestro instituto predilecto, siendo comparativamente tan reducido? Sí, incomprensible, inesplicable es esta anomalía que tan á menudo ofrece nuestra sociedad. Ni aun el natural deseo de comparar le estimula, y quien no sepa que sostiene la Habana cuatro sociedades filarmónicas, creará que hay aquí una aversion decidida á los salones. [...] Alguna notabilidad música que asistió á la función de antenoche, único individuo de la compañía de ópera italiana que vimos entre los espectadores, llevará al mundo filarmónico que le hará recorrer su fama, la de mas de un aficionado de la Habana, que sin escuela ni esperiencia, sin mas que las dotes naturales y el instinto de lo bello, de lo sublime, han sabido conquistar coronas inmarcesibles.⁶⁶⁰

De la nota anterior se desprende una cantidad importante de información que nos ubica en la realidad de la vida artística de la población de La Habana. Por ella, sabemos que la declarada afición de los cubanos a la música los llevaba a abarrotar casi a diario las funciones de la ópera en el *Teatro Tacón* (destinando una buena inversión monetaria a la compra de entradas para el teatro), a abandonar la comodidad de su hogar en días de mal clima y a fincar con su interés cuatro sociedades filarmónicas. Todo lo anterior hace que la sociedad cubana construya un clima

⁶⁵⁸ FIH 1847, 7 (9): 1, “Liceo”.

⁶⁵⁹ FIH 1847, 7 (59 [bis]): 1, “Liceo”.

⁶⁶⁰ FIH 1847, 7 (64): 1.

cultural de excepción que se distingue de cualquier ciudad americana en el siglo XIX.

El interés de los profesionales de la música en la actividades de las sociedades filarmónicas habaneras no se reducía a las sucedidas en el *Liceo* y, aunque no podemos establecer la identidad de la “notabilidad música que asistió á la función de antenoche, único individuo de la compañía de ópera italiana”, a la que se refiere la cita anterior, sí tenemos evidencia de que Giovanni Bottesini tuvo relación con las labores de la *Academia de Santa Cecilia*. El día 15 de marzo se dio, en los salones de la sociedad ya citada, un concierto a beneficio de la misma. El programa anunciaba, aparte de un nutrido número de aficionados, la participación de “los artistas de la ópera Sres. Perelli, Bottesini y Billet”.⁶⁶¹ La intervención de Perelli no está clara pues su nombre no aparece en la reseña del concierto pero en la misma se reporta que “a pesar del anuncio puesto a última hora, tuvimos el gusto de escuchar al célebre Bottesini acompañar al piano los aires rusos ejecutados en el violoncello por D. Enrique Billet”.⁶⁶² Una vez más, las dotes de multiinstrumentista de Bottesini hacen su aparición, al parecer con mucho éxito. Esta actividad deja testimonio de la relación que desarrolló el músico cremasco con la sociedad cubana, la cual no se limitó a su trabajo dentro de la ópera sino que se extendió a una participación activa dentro de la vida cotidiana habanera, compartiendo los gozos, ocios y rituales de los cubanos. Por otro lado, a pesar del éxito artístico reportado para el concierto de la *Academia de Santa Cecilia*, la respuesta del público no fue la esperada y, de la misma forma en que sucedió en el concierto de recaudación de fondos del *Liceo*, la venta de entradas no cumplió con las expectativas. Si bien no fue tan mala, la asistencia dejó mucho que desear, por lo que el cronista le hace un amargo reclamo a la población habanera y sus costumbres:

La concurrencia era bastante numerosa para función pública, pues como es sabido y aplicable á todas nuestras sociedades, por una especialidad de nuestras costumbres, la *publicidad* retrae a la concurrencia. Mentira parece que cuando se franquean al público por un peso ó cuatro reales los salones de una sociedad donde van á oírse aficionados de mérito, artistas como quien dice de casa, con quienes nos unen simpatías de amistad ó paisanaje, escatimemos el dinero, de que tan

⁶⁶¹ FIH 1847, 7 (65): 1, “Academia de Santa Cecilia”. Llama la atención que el cronista incluya a Billet dentro del grupo de los artistas de la ópera. No tenemos evidencia de que él perteneciera a la orquesta del *Teatro Tacón* pero nos parece que esa sería la única razón por la que el violonchelista francés podría estar vinculado con la compañía italiana.

⁶⁶² FIH 1847, 7 (62): 2.

pródigos somos para el teatro ó para los bailes de mascarar. Pero así es la verdad, y verdad ya rancia, como que todos la palpan desde que hay sociedades filarmónicas filo guagüeras.⁶⁶³

Esta actitud parece plantear una contradicción en las lealtades e intereses de la población de La Habana pues por un lado hay una alta demanda de las funciones, clases, bailes y beneficios en general que proveen las sociedades filarmónicas a la población y por el otro no se refleja la apreciación de la labor ejercida por dichas instituciones con el apoyo económico solicitado mediante la compra de una entrada. Como se puede ver por lo dicho en la nota periodística, no es un problema de poder adquisitivo sino de valoración.⁶⁶⁴

Mientras que el mes de marzo el *Liceo* presentaba ópera y la *Academia de Santa Cecilia* daba conciertos, la *Sociedad Habanera* escenificaba comedias en sus salones.⁶⁶⁵ Sin embargo, este no era su primer evento del año pues las actividades de esta última institución dieron inicio tempranamente cuando el día 21 de enero organizó un baile de disfraces en sus salones. Desgraciadamente para esta sociedad filarmónica, el evento no tuvo la asistencia esperada, situación de lo más extraña pues si a algo eran proclives los habaneros decimonónicos era al baile y, contrariamente a lo que sucedía con las funciones de beneficencia, para tales sucesos no tenían empacho en desembolsar lo necesario.⁶⁶⁶ Muy probablemente, la magra asistencia reflejaba la percepción social que se tenía del estatus de la *Sociedad Habanera*, reflejado en la afirmación de Salas y Quiroga, antes asentada en este texto (sección

⁶⁶³ FIH 1847, 7 (62): 2. Como referencia se puede tomar la tabla publicada para el precio de los abonos y hacer la división del precio de un abono de temporada entre las 12 funciones de ópera que comprendía y el resultado dividirlo entre el número de asientos a los que daba acceso, lo que arroja un costo de entrada individual por función que oscilaba entre los 75 centavos y un poco más de 2 pesos (FIH 1846, 6 (257): 2). De acuerdo al Museo Numismático del Banco Nacional de Cuba, en la época colonial cubana, las subdivisiones de la moneda que nos ocupan eran: “La pieza de 8 reales, además de peso fue llamada duro; la de 4, “tostón”, y la de 2, “peseta” nombre que ha perdurado hasta nuestros días” (Museo Numismático 1982: 11). Para tener una idea del valor de la moneda en la Cuba decimonónica con respecto al comercio local y a aquel practicado con la península ibérica, así como la diferencia entre el valor nominal y el real de las acuñaciones llegadas de España, se puede tomar como referencia el siguiente texto: “[...] Primero: nosotros vendemos una arroba de cera, que supongo vale cinco pesos fuertes; en lugar de recibir cinco pesetas sevillanas, cogemos las cuatro que nos dan por un peso, y perdemos realmente diez reales en cada arroba de cera y en veinte arrobas que deberían producirnos cien pesos sólo recibimos valor en plata de setenticinco pesos. Segundo: nosotros vamos a buscar un barril de harina, que también supongo vale cinco pesos; *allá* no nos reciben las pesetas sevillanas por cuatro al peso, sino por lo que realmente valen, que es cuatro reales de vellón cada peseta o cinco pesetas al peso.[...]” (Betancourt Cisneros 1985: 44).

⁶⁶⁴ Para tener una idea del poder adquisitivo de un peso cubano en el siglo XIX consultar la nota anterior.

⁶⁶⁵ FIH 1847, 7 (65): 1, “Sociedad Habanera”.

⁶⁶⁶ Este rasgo del carácter habanero ya fue tratado con anterioridad en el presente trabajo (Ver: 1846; d. La llegada a la Habana; iv. La vida cultural de la Habana; 4. *Los Bailes*).

d.iv.1): “á la *habanera* y de *Santa Cecilia* no van mas que señoras de la segunda y tercera clase”.⁶⁶⁷ Al respecto, la crónica del baile es de lo más elocuente:

En la noche del juéves tuvo lugar el baile de disfraces anunciado por esta sociedad filarmónica; la concurrencia de señoras no era mucha, pero la de caballeros era en cambio bastante regular. La sala estaba decorada con gusto, perfectamente alumbrada, y la música nos pareció buena. [...] a las señoras se les sirvieron helados; hemos dicho que la concurrencia no era tanta como debía esperarse, pero muy animada; en efecto, en el baile reinó la mayor cordialidad: todo era complacencia, alegría, y todo muy digno de la Sociedad Habanera, que insensiblemente la vemos alzarse como para llegar al grado mas alto de esplendor.⁶⁶⁸

d. Los bailes

La discriminación social en La Habana respondía a una serie de códigos y valores muy rebuscados, de difícil comprensión para el extranjero. De la misma manera en que se desairaban selectivamente las actividades de asociaciones culturales o filantrópicas con cierto prestigio y que pertenecían a una vida urbana ya aceptada y en activo, se asistía sin ningún problema a un baile público presentado en una casa particular. Probablemente, el “afán blanqueador” al que hace alusión Lapique Becali influye no sólo en la integración de un conjunto de baile exclusivamente con jóvenes blancos sino que promueve y apoya su actividad.⁶⁶⁹ Esta podría ser la razón para que la sociedad habanera apoyara con su asistencia los bailes amenizados por la agrupación llamada *El Progreso Habanero*, mismos que generalmente sucedían en casas particulares. De esta manera, se aseguraba el éxito y supervivencia del conjunto emanado de y promovido por la “sacarocracia criolla” y que, de alguna forma, representaba sus valores.⁶⁷⁰ Por tal motivo, la representación de raza que hacía esta orquesta tenía que ser detentada necesariamente y destacada por todos los medios posibles para que cumpliera su objetivo, originando declaraciones tan peculiares como la aparecida en la prensa de manera aclaratoria: “se prescinde de que estos músicos del Progreso son todos blancos, la mayor parte de familias decentes, bien educadas, que posponiendo añejas preocupaciones, se han lanzado a ejercer una

⁶⁶⁷ Salas y Quiroga 1840: 134-135.

⁶⁶⁸ FIH 1847, 7 (23): 1, “Sociedad Habanera”.

⁶⁶⁹ Lapique Becali 2007: 144.

⁶⁷⁰ “El director de esta orquesta era Antonio Morejón, hijo de una notabilísima familia habanera, poderosa representante de la sacarocracia criolla de finales de los setecientos”. Lapique Becali 2007: 145.

profesión, aunque lucrativa, mirada hasta ahora con desdén e indiferencia”.⁶⁷¹ Esta justificación, así como la creación y sustento mismos de esta agrupación representan otra más de las contradicciones o de las laxitudes de los códigos sociales de la clase pudiente habanera. De acuerdo con Lapique Becali, la profesión de músico sólo era respetada cuando se trataba de extranjeros o de integrantes de banda de algún regimiento militar español pero en todos los demás casos, especialmente el de los músicos de orquestas populares para bailes, ésta era considerada como una ocupación inferior, destinada a los integrantes de las clases bajas o, más precisamente, a los de raza diferente a la blanca. Sin embargo, la afición por la música y, especialmente, por el baile era más fuerte que los prejuicios de los habaneros blancos por lo que, después de los acontecimientos de 1844 con la *Conspiración de la Escalera* que dejó a La Habana sin músicos negros en activo, la falta de actividad de las orquestas de baile obligó a integrar una orquesta de blancos que brindara una de sus diversiones favoritas a la oligarquía.⁶⁷² Ahora bien, no nos parece que existan elementos suficientes para sostener la afirmación hecha por la Lapique Becali con respecto a la calidad de esta orquesta del *Progreso Habanero*, y de su aceptación por parte de la sociedad habanera, cuando afirma que, después de su debut en 1845:

Es significativo que no volvamos a saber de ella hasta años más tarde, en 1848, bien porque no gustaron sus actuaciones en los bailes de la popularísima casa de Farruco –prueba de fuego para

⁶⁷¹ Lapique Becali 2007: 145.

⁶⁷² Lapique Becali 2007: 145. Se conoce como la “Conspiración de la Escalera” a los sucesos acontecidos entre los años de 1843 y 1844 en donde, tanto esclavos negros de los ingenios azucareros de Trinidad y Matanzas como negros libertos, se sublevaron en busca de la libertad e igualdad de condiciones. Lo anterior fue el pretexto ideal para que el Gobernador O’Donnell estableciera en Matanzas una comisión militar que “se subdividió y extendió por los campos en las jurisdicciones de la Habana y Matanzas [e] invadió las poblaciones y las fincas de casi toda la provincia occidental de la Isla, llenando de presos las cárceles y los pueblos y manteniendo viva la inquietud general en el país” (Morales y Morales 1901: 157). Los sucesos culminaron con la brutal represión que le da el nombre al hecho histórico. Algunos cubanos blancos y varios negros con prestigio social fueron involucrados de manera forzada a través de declaraciones obtenidas mediante tortura. Prácticamente desde el inicio, la narración de los acontecimientos ha hecho pensar a muchos en una exageración en la reacción del gobierno y las clases sociales altas y, por lo tanto, en una fabricación en cuanto a la magnitud de dicha “conspiración” (Ver Morales y Morales 1901: 155-163). Para La Rosa, este cuestionamiento se extiende al nombre mismo dado al suceso: “Dado que el método empleado por los comisionados consistió en amarrar a los sospechosos a una escalera y azotarlos hasta que confesaran o perecieran, el complot de los esclavos fue identificado como ‘Conspiración de la escalera’. En realidad la conspiración, si existió, no tuvo nombre. En cambio, la sangrienta represión sí tuvo como potro de tortura la escalera” (La Rosa Corzo SD: 41). “Por esto sería más apropiado hablar de las rebeliones esclavas del 44 y de ‘la represión de la escalera’.” (La Rosa Corzo SD: 41n4). Algunos otros historiadores han relacionado el hecho con implicaciones que van más allá de un problema de esclavitud y lo vinculan a un conflicto más amplio disparado por la reacción a la otredad pues en el acontecimiento hubo varias minorías perjudicadas, entre ellas la de los maquinistas de tren provenientes de las Islas Británicas (Curry-Machado 2011: 175-193).

cualquier orquesta-, o bien porque eran músicos con escasa preparación para lanzarse a tal empresa.⁶⁷³

En sí, la sola ausencia de menciones periodísticas no constituiría un elemento sólido para juzgar el desempeño de la agrupación pero, aún si se considerara como fundamental, la evidencia argumentada no es correcta pues se ha ya establecido la actividad de dicha orquesta en el capítulo dedicado en el presente texto al año 1846 (sección 3. d. iv. 4); por otra parte, en el año que nos ocupa también existen pruebas de su actividad.

El domingo 17 de enero en la calle de Cienfuegos N° 48, en el barrio intramuros de Jesús María, se daba un “Gran Baile” con duración de toda la noche, el cual era “dirigido por los jóvenes de la Academia filarmónica del Progreso habanero”.⁶⁷⁴ Por lo visto, el que la dirección estuviera a cargo de esta agrupación significaba sólo que la misma era la que organizaba y tenía el control del evento pero no necesariamente que la orquesta homónima fuera la que amenizara el baile. Esta afirmación se desprende de la aclaración: “la orquesta será la de dicha academia del Progreso”, disipando la posible duda al respecto. Esa noche, el conjunto musical estrenó la danza titulada “El juguete de Artemisa” de Onofre Morejón.⁶⁷⁵ También, en la misma velada, se estrenó la danza “El retorno” de la autoría de uno de los jóvenes integrantes

⁶⁷³ Lapique Becali 2007: 144.

⁶⁷⁴ FIH 1847, 7 (11): 4, “Gran baile”.

⁶⁷⁵ Existe muy poca información acerca del compositor Onofre Morejón y Arango. Se sabe que nació en La Habana en 1811 de Antonio Rodríguez-Morejón Hidalgo-Gato y Bárbara Arango Cepero (Ancestry 2016). Tuvo 12 hermanos (MyHeritage). Fue secretario del *Liceo Artístico y Literario* y en 1847 publicó su obra más conocida: la contradanza *El colibrí* (Prat Ferrer 2015: 62). Dicha obra consta de una página que fue publicada en la revista homónima (*El Colibrí*) y se encuentra dentro del catálogo de la Biblioteca Nacional de Cuba con la clasificación Dewey: PARTITURA/c786.1 (Biblioteca Nacional de Cuba 2014). Onofre Morejón fue un miembro importante de la élite cultural cubana y utilizó el espacio del *Liceo* para la vitalización de la vida artística habanera, desarrollando importantes vínculos de amistad con algunos artistas extranjeros que visitaban La Habana, entre los cuales se encontró Louis Moreau Gottschalk (Starr 2000: 177). En 1854 el compositor y violonchelista Onofre Morejón hospedó en su casa a su amigo Louis Moreau Gottschalk con motivo de su visita a La Habana y organizó una “descarga” en su residencia, hecho que está documentado en *La Gaceta de La Habana* del 6 de abril de ese año (Delannoy 2012: III. Descargas en La Habana). Las tertulias musicales organizadas en la casa de Morejón (en la calle de San Miguel), junto a las del Conde de Peñalver (en la Alameda de Paula) y de Manuel Saumell (en la calle de Reina) fueron los tres emplazamientos más importantes del salón habanero decimonónico, mismos que impulsaron la música de cámara en la capital cubana (Hernández 1959: 9). La mención del estreno de *El juguete de Artemisa* por la orquesta del *Progreso Habanero* añade un título al catálogo de este olvidado compositor. El 12 de marzo del año que nos ocupa, y antes de su partida hacia los Estados Unidos, dos de los integrantes de la compañía de ópera italiana, el bajo Luigi Vita y la prima donna Luisa Caranti, contrajeron nupcias en La Habana, siendo su padrino el empresario Francisco Marty y Torrens (FIH 1847, 7 (65): 1, “El día de ayer”). Al parecer, ambos desarrollaron una entrañable amistad con Onofre Morejón pues, en uno de sus retornos a Cuba, Vita contrajo la fiebre amarilla y murió en la casa de su amigo en 1854 (Vespoli).

de la orquesta. La entrada al baile siguió las reglas tradicionales de aceptar a las señoritas “por papeletas” y que los hombres pagaran la entrada de costumbre que, como ya se ha comentado en este texto (sección 3. d. iv. 4), generalmente era de un peso fuerte.⁶⁷⁶ Este baile constituye una prueba de que la orquesta del *Progreso Habanero* mantuvo una constancia en sus actividades durante los años siguientes a su debut. Si bien no es posible juzgar la calidad de sus interpretaciones con las evidencias hasta ahora obtenidas, es importante no emitir una opinión al respecto con base en el solo hecho del color de la piel de sus integrantes. Que la agrupación estuviera integrada exclusivamente por blancos no permite suponer que su calidad musical fuera inferior a la de otras orquestas ni que la aceptación del público se viera afectada por dicha situación, al menos desde lo musical. El afirmar lo contrario sería caer en el mismo prejuicio que llevó a discriminar a las agrupaciones de músicos de color, aunque los parámetros fueran distintos.

Podemos afirmar que la actividad dancística como pasatiempo y medio de sociabilización continuó con una frecuencia pujante durante el año 1847, a lo que contribuyeron los bailes organizados en el *Teatro Tacón*. Dichos eventos, aparte del importante valor que tenían para una parte de la sociedad habanera, significaban una buena oportunidad comercial para otros sectores de la misma:

Todos los que quieran poner mesas, cafes ó fondas ambulantes en el interior de este local en las noches que en él se den bailes de máscaras, ocurrirán al escritorio del caballero D. Francisco Martí y Torrens para ponerse de acuerdo y señalarles el puesto que deben ocupar en el gran patio, salones ó cantinas.⁶⁷⁷

⁶⁷⁶ FIH 1847, 7 (11): 4, “Gran baile”. Para conocer la práctica “por papeletas” consultar la sección 3. d. iv. 4, n. 341 de este mismo texto.

⁶⁷⁷ FIH 1847, 7 (72): 4.

5. El catálogo de Bottesini

a. Los problemas de identificación y datación.

La identificación y datación de las obras escritas por Bottesini, y con ello su procesamiento dentro de una clasificación rigurosa, presentan grandes dificultades que, si bien son comunes a muchos de los compositores del siglo XIX, en el caso de Bottesini son exacerbadas por las particularidades de su estilo de vida. Las ediciones no fechadas, la escasez de repertorio, la insuficiente disponibilidad de fuentes y la literatura anecdótica y de poca utilidad científica son todos problemas que han sido ya señalados por Sirch como comunes al estudio del corpus compositivo de los autores decimonónicos.⁶⁷⁸ De acuerdo con Carniti, el desorden de los archivos de Bottesini, impuesto por una vida nómada cuyo único reposo lo significaban los hoteles y pensiones y en donde nunca existió una residencia fija, dio como resultado la dispersión y abandono de su música, casi siempre en el fondo de una valija, con la consecuente pérdida de muchas de sus obras.⁶⁷⁹ Al no tener un editor único, no existió la consignación, conservación y catalogación de los originales remitidos para su publicación la cual se realizó casi siempre con las casas editoriales de la ciudad en donde el compositor se encontraba residiendo en el momento.⁶⁸⁰ Lo anterior es cierto para la música publicada durante la vida de Bottesini mas no para las piezas escritas en honor a alguien, cuyos manuscritos, casi siempre, eran obsequiados a la persona a quien estaban dedicados. Por estas dos razones los originales de las composiciones de Bottesini se encuentran dispersos en las bibliotecas de los conservatorios y sociedades orquestales, en los archivos privados de algún individuo o en los de algunas casas editoriales.⁶⁸¹ Los intentos por hacer un catálogo completo de la obra de Bottesini han producido importantes documentos que, desgraciadamente, presentan múltiples lagunas pues muchas de sus entradas contienen sólo los nombres de piezas reportadas en diferentes fuentes pero cuyas partituras no han sido localizadas. En otros casos aún

⁶⁷⁸ Sirch 1989: 27.

⁶⁷⁹ Carniti 1996: 45.

⁶⁸⁰ Carniti 1996: 45.

⁶⁸¹ Carniti 1996: 45. Si bien Carniti no menciona los archivos de las casa editoriales, la simple consulta del catálogo elaborado por Vetro (1989b) nos permite ver que éstas son un repositorio importante de la obra de Bottesini.

más graves, a pesar de que algunas investigaciones hayan hecho el reporte puntual de una obra específica escrita por el músico de Crema y su partitura es susceptible de ser localizada y consultada, la misma no está enlistada y, por lo tanto, no forma parte de los catálogos elaborados. Tal es el caso del *Himno Nacional Mejicano* escrito en 1854 por Bottesini (bajo el seudónimo *Ars Dulcis Scientiaque*) para el concurso de selección de la pieza musical representativa de nuestro país y que se encuentra localizado en la “Colección Antigua de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia bajo el título de “Himno Nacional” y con la clasificación 76 ant/251/C.A.”.⁶⁸² A pesar de que el facsímil de esta partitura se encuentra publicado íntegramente, esto no le ha dado un pase de entrada a ninguno de los catálogos elaborados.⁶⁸³ Si bien el esfuerzo hecho por parte de los autores de los catálogos no ha sido menor, pues ha llevado a la consulta de documentos en al menos 60 bibliotecas alrededor del mundo, muy probablemente la actitud de excepción hacia los acontecimientos sucedidos en Latinoamérica y su investigación, tratada ya en la introducción, sea parte de las razones por las cuales los documentos indagados en esta zona del orbe no son integrados a dichas recopilaciones.⁶⁸⁴ En apariencia, la falta de trabajo colectivo, de organización metódica y de rigor musicológico en la recopilación, clasificación y publicación del catálogo bottesiniano ha llevado a un relativo desorden al mismo tiempo que no ha facilitado el intercambio de conocimientos que podría haber fácilmente evitado las omisiones más evidentes. Un ejemplo simple de ello es representado por la obra *Fantasia funebre alla memoria del colonnello Nullo*, composición de gran importancia dentro de la creación bottesiniana pues es quizá la única partitura que se asocia con una postura política por parte de su autor.⁶⁸⁵ Dicha obra es enlistada por Vetro, haciendo notar que sólo se conoce la reducción para piano

⁶⁸² Molina Álvares 2004: 187, n16.

⁶⁸³ El facsímil forma parte de la obra de Molina Álvares (2004: 205-213).

⁶⁸⁴ Si bien es cierto que la Biblioteca Nacional José Martí de Cuba forma parte del grupo de instituciones consultadas para el catálogo que aparece en la obra de Inzaghi (1989: 168-185), ésta es la única institución latinoamericana que forma parte de la lista reportada de 60 organismos y de cuya proveniencia sólo se menciona el libreto del *Colón en Cuba*, la oda sinfónica compuesta por Bottesini en La Habana en 1848 y que, por cierto, está mal clasificada como “drama lírico” (Inzaghi 1989: 169). De los otros 59 repositorios, 4 son estadounidenses y el resto europeos. Suiza, Austria, España, Inglaterra y Suecia participan en la lista con una institución cada una, Francia con 4 e Italia con 45.

⁶⁸⁵ Si bien es cierto que Bottesini escribió otra obra relacionada con el héroe nacional Camilo Benso (conde de Cavour), la iniciativa de su creación partió del interés impulsado por un tercero al ser ésta una obra participante en un concurso. El 9 de noviembre de 1873 se estrenó en el *Teatro Vittorio Emanuele* de Turín el himno escrito por Bottesini sobre el texto de Desiderato Chiaves: *Inaugurazione del monumento a Cavour*, obra ganadora del concurso convocado por la *Società dei Concerti Popolari* de Turín. Vetro 1989b: 183. Inzaghi 1989: 181.

a 4 manos y que la partitura orquestal no ha sido encontrada.⁶⁸⁶ A pesar de que el año de publicación del texto a cargo de Inzaghi es el mismo que el de la obra editada por Vetro, la pieza ni siquiera es mencionada en el catálogo del primero.⁶⁸⁷ La partitura orquestal autógrafa de la obra se encuentra en la *Biblioteca del Conservatorio di musica San Pietro a Majella* en Nápoles en la colocación 9.8.6(1) y, a pesar de que en ambos catálogos se reportan obras depositadas en dicha institución, la omisión de la partitura o, peor aún de la mención de la obra, hace pensar en errores de método en la elaboración de los listados.⁶⁸⁸

El hecho de que Bottesini no fechara sus obras de juventud, período establecido por Sirch desde el inicio de su actividad compositiva y hasta finales de 1846, añade una complicación más a la posibilidad de ordenar, estudiar y comprender los productos del ingenio creativo del músico de Crema.⁶⁸⁹ Precisamente, el final de esta etapa tan desordenada en la datación de la obra compositiva de Bottesini corresponde al espacio temporal contemplado en esta tesis. Por esta razón, las obras producidas o relacionadas con la primera visita a Cuba revisten un interés particular para el presente texto ya que su importancia para la elaboración del catálogo bottesiniano es fundamental, pero su ubicación física y temporal es muy complicada. Para poder tener conocimiento de ellas, confirmar su existencia y, más importante aún, encontrar las partituras que nos permitieran el acceso a las ideas musicales de Bottesini, hasta ahora perdidas, era necesario obtener las referencias que corroboraran la presentación en concierto o la publicación de dichas obras en el período de interés para el presente estudio. Las referencias evidentes son las dos obras presentadas en coautoría por Arditi y Bottesini en el *Teatro Tacón* durante sus actuaciones como solistas: *La fiesta de los gitanos* y *Gran fantasia sul prologo della Lucrezia Borgia*, así como la *Sinfonía* de la autoría de Bottesini, presentada en el beneficio de Federico Badiali, todas ellas obras citadas por Lapique Becali y corroboradas por la presente

⁶⁸⁶ Vetro 1989b: 168.

⁶⁸⁷ Cfr. Inzaghi 1989.

⁶⁸⁸ Si bien es cierto que en 1989 no era posible consultar los catálogos bibliográficos en línea, hoy se puede encontrar la referencia a esta obra y obtener la digitalización del facsímil en la página del *Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale* de Italia (Vid. OPAC SBN 2010).

⁶⁸⁹ Sirch 1989: 27. Esta autora menciona (1989: 27, n. 3) como única excepción en este período de obras no fechadas el manuscrito autógrafa de la *Melodia* dedicada a la señora Tizzoni, fechado en 1844. Sin embargo, no queda claro qué evento marca el final de dicho período y la presente investigación no evidenció motivos para dicha acotación pero, al no tener elementos para establecerlo más claramente, lo tomaremos como marco referencial.

investigación.⁶⁹⁰ *La fiesta de los gitanos (La festa degli Zingari)* fue una de las piezas favoritas del dúo Bottesini-Arditi y, como ya se ha mencionado, fue escrita en Italia y presentada en innumerables ocasiones previas a la visita a Cuba.⁶⁹¹ Existe una gran confusión acerca de la *Gran fantasia sul prologo della Lucrezia Borgia*. La obra presentada en La Habana fue anunciada como un dúo para violín y contrabajo, sin embargo, la única referencia hecha a ella dentro de un catálogo la menciona como una pieza escrita para contrabajo y piano y cuya partitura está perdida.⁶⁹² Por otra parte, en la lista completa que Arditi hace de sus composiciones, en la que integra tres obras hechas para violín y contrabajo en coautoría con Bottesini, no menciona ningún dúo para la dotación compuesto sobre los temas de la obra de Donizetti y, en cambio, sí incluye la *Lucrezia Borgia: Fantasia for violin and pianoforte*, de su autoría.⁶⁹³ A primera vista, se podría pensar en un error de publicación o en una improvisación de una obra no escrita y ejecutada en la función de despedida de la compañía italiana en La Habana, sin embargo, la noche del 17 de abril del mismo año (a cuatro días de haber arribado procedentes de Cuba), Bottesini y Arditi se presentaron en un concierto vocal e instrumental, acompañados por toda la *Compañía de ópera de La Habana*, en el *Tabernacle* de Nueva York y en cuyo programa ejecutaron: “Duo-Violin and Double Bass- upon the Prologue of Lucrezia Borgia-composed and executed by Botesini and Arditi”.⁶⁹⁴ Esta presentación corrobora la existencia de la pieza y nos deja con la decepción de la aparente pérdida de su partitura pues, hasta el momento, no se han encontrado indicios que lleven a ella. Por esta falta de información, no sabemos si la composición fue hecha en Cuba o si existió antes de su presentación en La Habana. La tercera y última pieza presentada en el *Teatro Tacón* durante la temporada analizada es la *Sinfonía* escrita por Bottesini. Desgraciadamente, en las notas periodísticas no existe ni un solo indicio que pudiera conducir a su identificación: no hay mención de la tonalidad, estructura, extensión, dotación, etc. En

⁶⁹⁰ Lapique Becali 1989: 42. La referencia a la primera fue tratada en el apartado “3.e” y a la segunda y tercera en el apartado “4.a” del presente texto.

⁶⁹¹ *Vid.* sección 3.b.i.

⁶⁹² Inzaghi 1989: 176. Es importante notar que la fuente en la que basa Inzaghi la existencia de esta pieza es el texto de Carniti (1921: 44) el cual menciona vagamente su existencia dentro de las composiciones hechas para dicha dotación y sin ninguna base de apoyo. Carniti afirma que las partituras por él listadas dentro de la categoría mencionada se encuentran en la biblioteca del *Conservatorio di Milano* o en la del *Regio Conservatorio di Parma*; Inzaghi ubica el nombre de esta partitura en la biblioteca del *Conservatorio di Milano* con el número de catálogo B. VII. d. 123 pero afirma que la fuente está perdida.

⁶⁹³ Arditi 1896: 290.

⁶⁹⁴ NYH 1847, XIII (106): 3.

los dos catálogos ya mencionados se enlistan hasta 7 sinfonías, ninguna de las cuales está fechada y de las que se han localizado sólo las partes orquestales de 2.⁶⁹⁵ Los únicos registros de la existencia de sinfonías compuestas por Bottesini con antelación a su viaje a La Habana son los hechos por Vetro y Sirch para una *Sinfonia en re* (1836) y una *Sinfonia* (probablemente de 1839), respectivamente.⁶⁹⁶ Por lo anterior, existe la posibilidad de que la sinfonía presentada en La Habana fuera alguna de estas dos obras de juventud pero afirmarlo sería altamente especulativo pues, por el momento, no hay ninguna otra información que pudiera conducir a su identificación.

El panorama descrito anteriormente era muy poco prometedor en cuanto a las posibilidades de localizar música que pudiera engrosar el catálogo bottesiniano, por lo que se recurrió a una estrategia diferente.

b. *Un día nebuloso en Inglaterra: Nocturno para piano y canto*

i. Hallazgo

1. Antecedentes

En su importante artículo “In Search of Bottesini”, Thomas Martin menciona un grupo de piezas compuestas por el cremasco en el año de 1845 y que está integrado por: “*Día Nebuloso, a Birthday Ode to Isabel II, and Nocturne (for vln. and piano)*”.⁶⁹⁷ Aunque, a primera vista, la lista parece ser ecléctica, un análisis detallado expone dos hechos importantes que conectan la primera y segunda piezas: el título de la primera está en español; e Isabel II es la reina de España en ese momento y, por lo tanto, de Cuba. Como ya se ha visto en la sección de antecedentes (2.), anteriormente al viaje a Cuba Bottesini no había abandonado la región norte de Italia, y ninguna relación suya con asuntos españoles se había evidenciado previamente a dicho viaje. A la luz de lo anterior llama la atención el año sugerido para la creación del grupo de composiciones y surge la idea de un error en el fechado, antojándose como el más

⁶⁹⁵ Inzaghi 1989: 174 y 185. El catálogo de Inzaghi es el más completo al respecto e incluye 6 sinfonías para gran orquesta (*Sinfonia caratteristica* (Bot. 63); *Sinfonia in Re* (Bot. 64); *Sinfonia del M^o Giovanni Bottesini* (Bot. 65); *Sinfonia per orchestra in Si minore* (Bot. 66); *Sinfonia sbagliata* (Bot. 67); *Sinfonia* (Bot. 68)) y una para un grupo instrumental más pequeño (*Sinfonia cameristica* Bot. 256). Desgraciadamente, la inclusión de algunas obras en el catálogo responde a la mención que de ellas hacen otros autores y no existe evidencia física de su existencia.

⁶⁹⁶ Vetro 1989a: 1 y Sirch 1989: 33-34.

⁶⁹⁷ Martin, T. 1985: 30.

probable para el año de su creación el de la primera visita que Bottesini hiciera a Cuba (1846). El cotejo con otros textos o catálogos, que pudieran hacer alusión a alguno de los títulos mencionados por Martin, no muestra ninguna coincidencia, salvo por una mínima mención hecha por Lapique Becali de las dos composiciones ya destacadas:

En nuestro país, como compositor, [Bottesini] dejó las siguientes obras: [...] en noviembre de 1848 se cantó en el Tacón un *Himno* compuesto *en honor de la Reina Da. Isabel Segunda con motivo de su cumpleaños*: este himno fue puesto en música por Bottesini sobre un texto de José Agustín Millán (se publicó íntegro en la *Gaceta de la Habana*). También puso música a la poesía de Mendive *Día nebuloso*.⁶⁹⁸

Parece obvio pensar que la obra citada por Martin como “*Birthday Ode to Isabel II*” es la misma que la referida en la cita anterior como “*Himno compuesto en honor de la Reina Da. Isabel Segunda con motivo de su cumpleaños*”, pero con el título transcrito al inglés. La razones para ello son desconocidas y carecen de lógica pues, en el mismo grupo citado por Martin, se incluye una pieza con título en español. Ahora bien, las fechas dadas por cada uno de los textos, tanto para la composición como para la presentación de la obra en honor de la reina de España, no coinciden y presentan una diferencia de tres años. Si bien es cierto que la obra pudo haber sido escrita en un momento y estrenada en otro, la práctica musical decimonónica deja muy poco margen para que esto sucediera así pues la composición de este tipo de piezas era meramente utilitaria, usada para la ocasión. Por otro lado, la presente investigación no encontró ninguna referencia en el año de 1848 con respecto a la presentación del citado himno en el *Teatro Tacón*, ni en ningún otro escenario; sin embargo, evidenció la presentación en dicho teatro de un himno, presumiblemente dedicado a Isabel II, pero con un año de diferencia con respecto a la fecha dada por Lapique Becali:

Anoche [20 de noviembre de 1849] con el objeto de celebrar los días de S. M. Se cantó un *himno* y la ópera *Norma*; el teatro además estaba iluminado y los retratos de las Reales Personas, se veían colocados bajo un dosel. La concurrencia fue muy regular, y tanto el *himno* como la *ópera* gustaron bastante.⁶⁹⁹

El testimonio aportado por ésta última cita no identifica ni a Bottesini como compositor de la música del himno ni a Millán como el autor de su letra, sin embargo, es la única referencia que se encontró a través de esta investigación de la presentación

⁶⁹⁸ Lapique Becali 1979: 204, n2.

⁶⁹⁹ FIH 1849, IX (282): 1.

en la escena habanera de la década del 1840 de un himno ejecutado en una celebración en honor de Isabel II. La coincidencia de mes con la fecha publicada por Lapique Becali plantea una razonable duda acerca de la precisión del año pues, aparentemente, en ningún otro año inmediato, anterior o posterior, se presentó un himno a honras de la soberana española. Las razones para hacer, ya sea del 1848 o del 1849, un año especial para la celebración real, o inclusive del mes de noviembre el foco de la misma, no están del todo claras ya que Isabel II nació el 10 de octubre del año 1830, por lo que en 1848 cumpliría 18 años. Aunque en tiempos modernos esta situación marca un hito en la vida de una persona, en el siglo XIX no tenía ningún significado especial y mucho menos para una reina, pues la mayoría de edad era declarada a los 14 años, y en el caso de Isabel fue adelantada a los 13 por razones políticas.⁷⁰⁰ A la luz de lo anterior, se puede afirmar que: existió un himno muy probablemente compuesto en honor del cumpleaños de Isabel II; que también es muy probable que la música sea de la autoría de Bottesini; que es improbable que la pieza haya sido compuesta en 1845; y que se desconocen la ubicación de la partitura y los detalles de la composición y su estreno.

Por otra parte, la mención del título *Día Nebuloso* es coincidente, de manera literal, en los textos de Martin y Lapique Becali. En el caso de ésta última, hay una aportación extra: se menciona que la pieza musicaliza una poesía y, por lo tanto, es posible deducir que la obra fue escrita para voz o voces.

2. Procedencia

La búsqueda en la *Biblioteca Nacional de Cuba* arrojó una ficha con la siguiente descripción: “Revista Musical N° 1, La Habana, febrero 1856, “Un día nebuloso en Inglaterra””. Desgraciadamente, ningún documento corresponde a esta ficha y la misma no apunta hacia clasificación alguna. La conclusión de los bibliotecarios es que la revista objeto de la ficha no existe en el acervo de la biblioteca. Sin embargo, la ficha en sí misma brinda información muy valiosa que no había sido considerada antes: primero, completa el título agregando una ubicación geográfica; y, segundo, sugiere que la pieza *Un día nebuloso en Inglaterra* estaba vinculada al primer número de la *Revista Musical*, publicada en La Habana en 1856.

⁷⁰⁰ Gutiérrez Lloret, “Biografía de Isabel II de Borbón (1843-1868)”, acceso: junio 28, 2021.

Ambas informaciones serán relevantes para la identificación y contextualización de la obra.

La *Revista Musical* fue uno de los múltiples intentos en la capital cubana de tener una publicación periódica especializada en música. Su director, Pablo Desvernine Legrás, era un renombrado pianista cubano que conformó una publicación que, si bien tenía como objeto principal la música (en concordancia con su nombre), su contenido no se restringía a esa materia, destinando una parte del magazín a la literatura. Las razones para que la temática de la publicación no fuera exclusivamente musical son argumentadas por Lapique Becali de la manera siguiente:

La revista no se limitó sólo a la música. Esto quizás se debió a las dificultades que Desvernine sabía iba a encontrar si se dedicaba por entero a una materia tan especializada en un país donde los músicos profesionales tenían escasa preparación técnica, y los que estudiaban eran llamados aficionados si pertenecían a clases acomodadas. Eran, pues, pocos los músicos que podían interesarse profesionalmente por la revista.⁷⁰¹

La preocupación por el interés que pudiera despertar la revista y el consecuente volumen de sus ventas, del cual dependería su existencia, llevó al diseño de una “revista musical, artístico-literaria” dirigida especialmente a las mujeres que, como ya se ha visto, eran las principales consumidoras y promotoras del arte musical en La Habana. Esta focalización es puesta de manifiesto en el prospecto publicado en la *Gaceta de la Habana*, mismo que es citado por Lapique Becali: “*Revista Musical*. Prospecto. – Tenemos a la vista el prospecto de una nueva publicación que, por su naturaleza creemos encontrará desde luego la más favorable acogida especialmente entre el bello sexo”.⁷⁰² La organización interna de la publicación, así como su contenido, pretendían satisfacer los intereses, principalmente musicales, de los lectores, abordando mensualmente una gran cantidad de aspectos relacionados con la música y su difusión:

En nuestras 8 páginas de texto, en folio, impresas en buen papel marquilla, daremos una revista local de los conciertos y de todas las funciones musicales, si las hay, artículos científicos, biografías de músicos y otros artistas célebres, anécdotas, noticias de todos los teatros de Europa y América &c. (...) en nuestras seis de música, impresas con el mayor esmero, variaremos el género de ellas lo más que sea posible a fin de complacer los diferentes gustos: música de canto, de piano, clásica ó brillante, piezas de ópera la más en voga, y otras orijinales para el piano &c. nuestra litografía será un buen retrato de artista, una escena de ópera &c.⁷⁰³

⁷⁰¹ Lapique Becali 1979: 199.

⁷⁰² Lapique Becali 1979: 199.

⁷⁰³ Lapique Becali 1979: 199.

Siguiendo la estructura antes descrita, Pablo Desvernine decidió que en el primer número de la *Revista Musical* la pieza que se incluiría sería una escrita por su amigo, colega y compañero de innumerables aventuras artísticas: Giovanni Bottesini.⁷⁰⁴ Este hecho ha sido casi olvidado y, en la historiografía analizada para la presente investigación, sólo existen dos registros del mismo: uno muy breve por parte de Vetro que a la letra dice: “l’amico Pablo Desvernine, che ha collaborato con lui al pianoforte nelle stagioni dell’Avana a Cuba, inizia la pubblicazione della *Rivista musical*. Sul n. 1 del febbraio 1856, Bottesini pubblica *Nocturno para canto y piano*”;⁷⁰⁵ ^{cxiii} y otro, un poco más detallado, hecho por Lapique Becali donde cita el anuncio aparecido en la *Gaceta de la Habana* del día 24 de febrero de 1856 y que es transcrito a continuación:

Revista Musical. Este periódico musical artístico y literario a cuyo frente se halla el distinguido D. Pablo Desvernine ha efectuado ya su aparición llenando por las materias que constituyen la primera entrega que tenemos a la vista (...). Bajo una elegante cubierta contiene las materias siguientes muy bien impresas en buen papel: Nocturno para piano y canto, por J. Botisini [*sic*]. La buena elección de las materias que acreditan el gusto del director del periódico, aseguran a este una prolongada existencia, pues es imposible que deje de obtener el favor del público especialmente el de la parte más delicada y bella de él que tanta predilección ha manifestado siempre por el divino arte”.⁷⁰⁶

Es a partir de este anuncio que Lapique Becali deduce la existencia del *Nocturno para piano y canto* y usa la información para la integración de su registro del contenido musical de la revista: enlistando dieciséis piezas pertenecientes a un grupo más amplio aparecido en los 9 números que constituyeron la efímera existencia de la publicación.⁷⁰⁷ En la ficha correspondiente al contenido del primer número deja muy claro que nunca ha visto la obra y que su mención es una conclusión extraída a partir de la fuente mencionada:

Bottesini, Giovanni Battista
Nocturno para canto y piano por J.B. Botesini [*sic*].
V. I, núm. 1, febrero de 1856.

⁷⁰⁴ Las colaboraciones artísticas entre Bottesini y Desvernine fueron muchas y variadas. Ya desde noviembre de 1847, se promovió en los periódicos de La Habana la interacción en concierto de Desvernine con las dos estrellas de la ópera italiana: Bottesini y Arditì (FIH 1847, 7 (286): 1). Para marzo de 1848, se anunciaba en el periódico *La Aurora* que Desvernine, “el amigo de Matanzas”, presentaría al “famoso contrabajo Bottesini” en dicha ciudad (FIH 1848, VIII (52): 2) e inclusive se daba a conocer la partida de ambos artistas hacia México para una gira de conciertos (FIH 1848, VIII (54): 2).

⁷⁰⁵ Vetro 1989a: 6.

⁷⁰⁶ Lapique Becali 1979: 204, n.3.

⁷⁰⁷ *Vid.* Lapique Becali 1979: 200-203.

No hemos visto esta pieza. Registramos su publicación por el anuncio de la primera separata de la *Revista Musical* de Pablo Desvernine, aparecido en la *Gaceta de la Habana* de 24 de febrero de 1856.⁷⁰⁸

Si bien en un principio la información anterior fue desorientadora, la honestidad académica de Lapique Becali fue fundamental para la localización de la obra y para el trazado de sus antecedentes.

Hasta este punto, la única certeza aparente, soportada en la evidencia analizada, era que la pieza de Bottesini que publicó la *Revista Musical* en su número inaugural fue el *Nocturno para piano y canto* y no *Un día nebuloso*, como lo sugería la ficha encontrada en la Biblioteca Nacional de Cuba. Esta conclusión fue reforzada por el hecho adicional de que Lapique Becali, en la ficha referente al primer número de la *Revista Musical*, contraponía dos informaciones: por un lado admitía la falta de evidencia física que proporcionara detalles del *Nocturno para piano y canto*; y, al mismo tiempo, insertaba una nota que hacía referencia a la producción compositiva de Bottesini en Cuba y cuya lista incluía la pieza *Un día nebuloso*. Con base en lo anterior, es fácil pensar en dos piezas independientes de génesis y destino distintos. Sin embargo, había dos puntos que conectaban ambos títulos: el *Nocturno* especificaba claramente que era una pieza cantada mientras la misma naturaleza se intuía para *Un día nebuloso*, al haber sido compuesta con base en una poesía; y los títulos de ambas obras estaban en español, inclusive en el texto en italiano de Vetro, ya antes citado.⁷⁰⁹

3. Ubicación

Sin la posibilidad de consultar el número 1 de la *Revista Musical*, y con los antecedentes planteados por la investigación de Lapique Becali (cuya meticulosidad en el trabajo es reconocida), las probabilidades de encontrar la separata incluida en dicha publicación que contenía el *Nocturno para piano y canto* eran muy pocas. La estrategia se enfocó entonces a la búsqueda de la partitura de manera independiente y

⁷⁰⁸ Lapique Becali 1979: 200.

⁷⁰⁹ En este punto, no resulta difícil ver la posible asociación de la tercera pieza mencionada por Thomas Martín en su lista de composiciones de Bottesini del año 1845 (“*Nocturne* (for vln. and piano)”) con el *Nocturno para piano y canto* registrado por Lapique Becali. Obviamente, existe una variación en la dotación, sustituyendo el canto por un violín, pero, al no tener evidencia física de la partitura, la confusión es posible. La traducción del título al inglés puede responder a la mismas razones por las que se tradujo en dicha lista el título del himno en honor de Isabel II, del cual ya se ha comentado.

ya no vinculada a la revista, con la esperanza de tener éxito. Desgraciadamente, el fichero de partituras de la *Biblioteca Nacional de Cuba* no reportó ningún resultado al respecto.

La insistencia y la suerte llevó al hallazgo de un fichero abandonado en la parte antigua de la sala y que resultó ser el fichero que estuvo previamente en funciones hasta una cierta renovación. Si bien el contenido del mismo hubo de ser sistemáticamente vaciado en su totalidad al nuevo fichero, las circunstancias que siempre condicionan el manejo de documentos hicieron que los registros de ambos archivos no coincidieran de manera integral. Así, la consulta del fichero en desuso arrojó el registro siguiente:

784.3 Bottesini, J.
Bot. Un día nebuloso en Inglaterra. Nocturno para piano y canto. Poesía
D traducida del italiano por el Sr. Don Rafael Mendive
[s. i. s. a]
4 p. 36 cm.

El solo hallazgo de la ficha ya proporcionaba información valiosa que daba un nuevo sentido a la búsqueda pues asociaba los títulos *Un día nebuloso en Inglaterra* y *Nocturno para piano y canto*, haciendo pensar en dos posibilidades: dos piezas publicadas en el primer número de la *Revista Musical*; o una pieza con un título y un subtítulo. Afortunadamente, esta ficha sí condujo al objeto físico de la búsqueda y reveló la partitura publicada por Desvernine en el número inaugural de su revista. La posibilidad de la consulta física del objeto aclaró el hecho de que se trataba de una sola pieza cuya portada anunciaba el título y subtítulo antes referido y permitió un examen minucioso que llevó a plantear nuevas interrogantes, mismas que serán exploradas más adelante.

ii. Descripción

1. Física

La partitura está impresa en papel muy grueso, cuyo calibre asemeja al cartón. De acuerdo con la descripción de la ficha asociada, tendría un largo de 36 cm. de cuya medida se puede deducir un ancho proporcional de 28 cm., sin embargo, a simple vista parece mucho más pequeña. Consta de 4 páginas no numeradas, de las cuales la

primera funge como portada, al mismo tiempo que contiene el inicio de la pieza. Dicha portada contiene la siguiente información:

Un día nebuloso en Inglaterra
NOCTURNO P^a PIANO Y CANTO
compuesto por el Maestro
J. BOTTESINI
POESIA TRADUCIDA DEL ITALIANO
POR
El Sr. Dn. Rafael Mendive

La partitura no tiene ningún sello ni identificación editorial ni número de plancha de impresión. En el frente, en la esquina superior izquierda tiene un sello de papel adherido, mismo que contiene su ubicación, con el número de catálogo:

784.3
Bot.
D

en perfecta concordancia con la ficha que llevó a su hallazgo. En la última hoja ostenta un sello en tinta, correspondiente al formulario que contiene la información de las donaciones. Dicha estampa contiene en un recuadro la leyenda: “BIBLIOTECA NACIONAL JOSE MARTI Habana Cuba” y los espacios para ser llenados: “Donativo” y “Fecha”. Con escritura hecha a mano, a tinta y con letra cursiva se indica que fue donado por “LEQP” con fecha “Agosto/62”. De la misma forma, fuera del recuadro, en la parte superior del mismo, está escrita lo que aparenta ser una serie de seis números y de los cuales los primeros cuatro son legibles: “62-17[15]” y los dos últimos se prestan a interpretación. Finalmente, la última página presenta en la esquina inferior derecha dos sellos superpuestos. Ambos son circulares y uno está encima del otro. El primero contiene las iniciales “S.R.” y no se puede apreciar si es parte de la impresión de la partitura o puesto después de impresa. El segundo es a tinta, claramente no pertenece a la impresión de la partitura, es ilegible y contiene una leyenda circundante y una figura en el centro.

2. Texto

Existe una aceptación generalizada acerca de que el texto del *Nocturno para piano y canto* compuesto por Bottesini proviene de un escrito original del poeta cubano Rafael María de Mendive y Daumy (1821-1886). Afirmaciones tales como la

hecha por Lapique Becali: “[Bottesini] también puso música a la poesía de Mendive *Día nebuloso*”; o la encontrada en la biografía escrita por Vidal Morales y Morales, incluida en la tercera edición de la obra poética de Mendive: “Su poesía *Día nebuloso* fué puesta en música por el gran artista Bottesini”, no dejan duda acerca de la autoría del texto.⁷¹⁰ Sin embargo, llaman la atención dos hechos alrededor del poema: el primero tiene que ver con la información presentada por la portada de la partitura de *Un día nebuloso en Inglaterra* que literalmente dice: “poesía traducida del italiano por el Sr. Dn. Rafael Mendive”; el segundo es la ausencia de dicha poesía en la colección publicada de sus textos líricos, misma que, presumiblemente, los contenía en su totalidad.⁷¹¹ Si bien ninguna de estas dos circunstancias constituye en sí misma una prueba contundente de confirmación o negación de autoría, la duda que plantean obliga a su exploración. La traducción anunciada (supuestamente hecha por el poeta mismo) podría perfectamente ser de alguno de los borradores elaborados por Mendive durante los cuatro años que vivió en Europa y en donde, entre otros países, visitó Italia. Mendive fue conocido por escribir en el estilo de otros autores, como lo puede atestiguar la clasificación que él mismo hizo de su obra en el momento de su publicación en donde, junto a dos secciones de “Poesías originales” y una llamada “Cuento de Amores”, incluyó dos más nombradas “Imitaciones de Víctor Hugo” e “Imitaciones de Tomás Moore”.⁷¹² Por otra parte, el ejercicio de escribir poesía en otro idioma podría perfectamente haber sido posible para Mendive pues el autor era conocido por sus capacidades como traductor de poemas e hizo versiones cuya

⁷¹⁰ Lapique Becali 1979: 204, n. 2 y Vidal Morales y Morales, “[Biografía de] Rafael María de Mendive”, en Mendive 1883: XVII-XXXIV, (pp. XXVII-XXVIII).

⁷¹¹ *Cfr.* Mendive 1883. La presunción parte de la afirmación hecha por Manuel Cañete en el prólogo escrito en 1860 para la primera edición del libro y en donde declara: “Hasta ahora, sin embargo, no se habían recogido en un volumen las composiciones líricas de nuestro autor” (Mendive 1883: VIII) y de la declaración de su biógrafo (Morales y Morales), quien asegura que “la primera colección completa de las poesías de Mendive apareció en 1860 en Madrid en la imprenta de Rivadeneyra”, en referencia a la primera edición del libro *Poesías* (Mendive 1883: XXVI). Durante el período de la guerra de independencia cubana conocida como “Guerra Grande” (1868-1878), Mendive se exilió de Cuba; su biógrafo Morales y Morales destaca que “durante los diez años que estuvo ausente de su patria escribió muchas de las poesías que hoy se insertan en esta colección” (Mendive 1883: XXXIII), por lo que puede pensarse que la tercera edición de su colección poética contiene la totalidad de sus textos. La bibliografía activa de Mendive está compuesta por tan solo tres publicaciones: *Pasionarias*, Tipografía V. de Torres, La Habana, 1847; *Gulnara*, Juguete lírico en un acto, Imp. de Torres, La Habana, 1848; y *Poesías*, publicación de la que existen tres ediciones: Pról. de Manuel Cañete, Madrid, Imp. y Estereotipia de M. Rivadeneyra, 1860; París, Librería Extranjera, 1860; 3a. Ed. Pról. de Manuel Cañete, Biografía por el Dr. Vidal Morales, La Habana, Miguel de Villa, 1883 (Cubaliteraria: “Rafael María de Mendive”, acceso: octubre 23, 2016). Cabe destacar que *Gulnara* fue inspirada por el poema de Lord Byron *The Corsair* y sirvió de libreto para la ópera homónima escrita por Luigi Arditi y que fue estrenada en el *Teatro Tacón* el 4 de febrero de 1848 (González 1986: 68-72).

⁷¹² Mendive 1883: 273-275.

publicación tuvo mucho éxito, como fue el caso de la aparecida en Nueva York en 1863 con el nombre de “*Melodías Irlandesas, de Tomás Moore*, traducidas por Rafael M^a Mendive, que dedicó á su amigo el ilustre pianista cubano don Pablo Desvernine”.⁷¹³ Por cierto que esta dedicatoria también nos habla de la relación del poeta con el director de la *Revista Musical*. Aparte de la solvencia del poeta en el idioma inglés, atestiguada por el libro antes mencionado, existe testimonio de la educación de Mendive en el francés e italiano, por lo que su capacidad poética políglota queda acreditada con estos hechos.⁷¹⁴ No obstante, si bien su obra presentó momentos líricos de emociones patrióticas que identificaban su plena empatía con Italia, no se ha encontrado evidencia de la existencia de poemas de su autoría en la lengua de ese país y el testimonio de su solidaridad con el mismo se conoce plasmado sólo en español:

En esta *Revista [La Revista Habanera]* imprimióse por primera vez su magnífica oda á Italia, con motivo de la muerte de Cavour, en la cual se identificó de tal manera con el dolor de aquel oprimido pueblo, que nuestro inolvidable sabio D. José de la Luz Caballero, al leerla, dijo “que más parecía escrita por un italiano, que por un hijo de Cuba.”⁷¹⁵

Ya que la investigación de la obra íntegra del poeta cubano escapa los objetivos y alcances de esta tesis, era muy importante no perder de vista que el enfoque y la utilidad que podría brindar el conocimiento de la génesis del texto estaban en función directa de la información que aportaran para la comprensión de la partitura y su historia. Desde esa perspectiva, se decidió partir en sentido inverso: analizando el texto plasmado en la obra musical, que es el siguiente:

Oscura noche importuna
sin Estrella y sin luna
tal parece que un lamento
lanza el viento y gime el mar
Cual si al aura en la ribera
se le oyera suspirar
cual si al aura en la ribera
se le oyera suspirar
en el Cielo Ytalia bella
almo sol su luz destella
y te da la estrella Ytalia
Bella Ytalia su fulgor
mientras todo lo que encierra
Cielo y tierra inspira amor
Cielo y tierra inspira amor
amor inspira

⁷¹³ Mendive 1883: XXVII.

⁷¹⁴ Mendive 1883: XVIII.

⁷¹⁵ Mendive 1883: XVII.

Tras el estudio del texto contenido en la partitura, tres elementos saltan a la vista: el uso de la letra “Y” en lugar de “I” en el nombre propio “Italia”; la aplicación de una división silábica ajena a la del español en las líneas 10, 13 y 15: y la centralización de la temática en Italia, sin mención alguna de Inglaterra, a pesar del título de la composición. El primero de estos elementos es fácilmente explicable pues en la ortografía preacadémica se utilizaba la *Y* libremente como sustituto de *I*. Ya desde el siglo XVI los eruditos debatían sobre el uso de la *Y* como consonante o vocal y la discusión subsistió hasta el siglo XIX a pesar de la manifestaciones expresas de la Real Academia Española.⁷¹⁷ El segundo aspecto resaltado levanta sospechas respecto a la utilización por parte de Bottesini del texto de Mendive como guía rítmica y fuente de inspiración de la composición. La razón fundamental para tal línea de pensamiento radica en la división silábica que se hace de algunas palabras que aparecen en el texto y cuya escritura utiliza dígrafos: “destella” (c. 26), cuya división silábica en español es “des-te-lla”, en la partitura está escrita como “des-tel-la”; “encierra” (c. 32-33), que en español se divide “en-cie-rra”, en el texto de la canción se utiliza como “en-cier-ra”; “tierra” (c. 36), dividida en español como “tie-rra”, es escrita en el nocturno “tier-ra”. Es obvio que la división silábica que se aplicó al texto en español pertenece a la división que se hace de los dígrafos en italiano, lo que nos indica que la mente de un italooparlante nativo fue la que ajustó la letra a la música, esto viene a ser confirmado por la división de la palabra “inspira” (cc. 37-38) que en español se separa silábicamente “ins-pi-ra” y en el texto aparece dividida como “in-spi-ra” y que, aunque no contiene ningún dígrafo, nos indica una división muy similar a la que se hace a su equivalente italiana “ispira” que, según las reglas de dicho idioma, se divide “i-spi-ra”. Al ser Bottesini italiano, estas consideraciones no

⁷¹⁶ Texto de *Un día nebuloso en Inglaterra*, música de Giovanni Bottesini, poesía traducida del italiano por Rafael Mendive.

⁷¹⁷ De acuerdo con Maquieira (2012: 532) “López de Velasco (1582: 163-5) parte del planteamiento de Flórez y menciona tres figuras para la letra *i*; pero, al abordar la *y griega* o *grande*, le reconoce valores vocálicos y consonánticos —cuando hiere a otra vocal con la que forma sílaba—. En el segundo caso, la pronunciación es próxima, pero no idéntica, a la de *g* y *j*; en el primero, sin embargo, la coincidencia es plena, de ahí la necesidad de fijar el uso de ambas con reglas: (a) siempre *i* cuando es vocal y hiere una consonante en ella: *di*, (b) siempre *y* cuando es el único elemento en la sílaba (*yda*) y cuando es conjunción, (c) además, para evitar la confusión con *j*, se escribirá también *y* a principio de palabra ante consonante (*yr*) y cuando va precedida de otra vocal (*quereys*)”. Para profundizar en la evolución del uso y la regulación ortográfica de la letra *Y* consultar: Maquieira, Marina: “La letra *y** en las reflexiones ortográficas sobre el español posteriores a Nebrija”, Universidad de Santiago de Compostela, 2012, pp. 529-542.

descartarían que fuera él quien, al haber trabajado el texto para su composición en español, hubiera cometido dichos errores. De ser así, estas observaciones nos muestran una falta de seriedad, capacidad o compromiso artístico por parte del compositor al desvincular la rítmica y, quizá también el significado, de un texto literario utilizado en una composición musical al no entender ni respetar sus reglas, su ritmo y su sentido expresivo. La anterior es una posibilidad pero no la única: es también posible que el texto no hubiera sido la base de la composición y que este se hubiera insertado después de hecha la música. Si esto fuera cierto, la pregunta obligada sería: ¿está la composición *Un día nebuloso en Inglaterra* basada en algún texto? Si la respuesta a dicha cuestión es sí, sería necesario saber en qué texto se basó originalmente la obra. Para poder responder estas interrogantes es importante tomar en cuenta la tercera y última característica resaltada en el análisis del texto: la ausencia de referencia a Inglaterra, a pesar del título del nocturno. En el texto se deja ver exclusivamente un sentimiento patriótico italiano, que no sería extraño en Mendive como ya se ha visto, mismo que exalta la belleza y virtudes de ese país y que en ningún momento se relaciona de manera alguna con Inglaterra. Siendo el título tan específico, es lógico pensar una de dos cosas: que el título proviene de otro texto; o que el texto está incompleto. Conjuntando todos los elementos analizados anteriormente se puede llegar a plantear algunas dudas razonables acerca de: la autoría de Mendive en cuanto al texto; el trabajo sobre el texto de Bottesini; y la integridad del poema. Aparentemente, la solución más plausible a todas ellas sería que el texto usado fuera un fragmento proveniente de alguna poesía escrita originalmente en italiano, de autor distinto a Mendive y sobre la cual hubiera trabajado Bottesini.

Con esta última idea en mente, la investigación se dirigió a encontrar una pieza poética con las características descritas y que hubiera sido accesible a Bottesini para sus fines compositivos. La solución llegó con la oda *Un giorno nebbioso in Inghilterra* de G. Rossetti, misma que se transcribe a continuación:

Un giorno nebbioso in Inghilterra.
O che notte bruna, bruna,
Senza stelle e senza luna!
Par che in tuono di lamento
Gema il vento – e gema il mar;
Quasi stesser l'aure e l'onde
Gemebonde – a ragionar.

Salve o ciel d'Italia bella;
Ride a te l'idalia stella;
Ed a te la stella idalia,
Suol d'Italia, ride ancor:
Al poter de' raggi suoi
Tutto in voi – respira amor.

Ma non basta a farmi invito
Ciel sereno e suol fiorito;
Ahi ti opprime, Italia mia,
Tirannia – la più crudel:
A che val, se vivi in duolo,
Verde suolo, – azzurro ciel?

O Britannia avventurosa,
Di Nettun possente sposa,
Trista nebbia è ver t'ingombra,
Ma quest'ombra – orror non ha:
Sii di luce ancor più priva,
Pur ch'io viva – in libertà.

Fra quest'ombra il mio pensiero
Scorge il lume di quel vero
Che lo sguardo del profano
Cerca invano – di scoprir:
D'un tal vero io son sì vago
Ch'è già pago – il mio desir.

Libertà, del ver nutrice,
Che il mortal puoi far felice
Tra quest'ombre si risplendi
Che m'accendi – e mente e cor;
E qui fermo il passo errante,
Tuo costante – adorator.⁷¹⁸

Indiscutiblemente, este es el texto en el que se basó Bottesini para su composición pues cumple con los requisitos necesarios, además de los particularmente ineludibles, para ser asociado con el *Nocturno para piano y canto*: el título, que es especialmente identificativo, es idéntico en ambos textos; el carácter de las dos primeras estrofas es muy parecido al de la traducción de Mendive y las palabras son casi las mismas; y la alusión a Inglaterra (bajo la designación “Britania” en este caso) en la cuarta estrofa le da sentido al título y al poema.

El poema aparece incluido en una recopilación de poesía italiana publicada en 1841 y posteriormente en una de 1843, ambas editadas por A. Ronna. En la antología de 1843, el escrito aparece bajo la clasificación de “*Canti civici*” y, en ambas ediciones, el nombre del autor aparece como G. Rossetti, sólo con la inicial de su nombre de pila.⁷¹⁹ Esta situación no permite una identificación plena del autor

⁷¹⁸ Michaëlis 1871: 363-364.

⁷¹⁹ Ronna 1841: 394 y Ronna 1843: 1102.

aunque, por la temática tratada por la poesía, por las fechas de publicación y por estar escrito en italiano fue lógico pensar en la pluma de Gabrielle Rossetti (1783-1854), autor italiano de glosa improvisatoria que inflamaba con sus discursos los corazones patrióticos en los cafés de Nápoles y que tuvo que exiliarse por razones políticas a Londres, ciudad en la que murió lamentándose de la situación de su amada Italia.⁷²⁰ Tan ligado estuvo el poema *Un giorno nebbioso in Inghilterra* a la idiosincrasia y el destino de Rossetti que Macdonell utiliza fragmentos de dicho texto para ilustrar la situación de exilio del autor nacido en Vasto:

But '48 passed away; and, tied to England, he grew old and ailing and blind. For the sake of his gifted children he had borne with foggy London – “O che notte bruna, bruna, Senza stelle e senza lume [*sic*]” – while longing for his own keen air at home, and crying, “Salve, O ciel d’Italia bella”.^{721 cxxiv}

Por su exaltado nacionalismo, la selección de este poema por parte de Bottesini representa un acto verdaderamente insólito pues, con excepción de las cualidades patrióticas atribuidas por Bissoli a su ópera *L’Assedio di Firenze*, no se ha documentado un importante interés, participación ni manifestación políticas de parte del compositor cremasco, ya fuera en relación con la turbulenta situación social de su patria o a la de ningún otro lugar, a pesar de que le tocó vivir el momento más álgido de la reconfiguración de Italia y un período de grandes cambios a nivel mundial.⁷²²

El poema de Rossetti es una oda escrita en seis estrofas de seis versos cada una con una estructura de rima consonante: *abcdc*. Los versos son todos octosílabos aunque los versos cuarto y sexto dan la impresión de ser forzados a evitar el cambio métrico a heptasílabos, al menos en las primeras dos estrofas que son las que usa Bottesini, y por lo tanto Mendive, para el nocturno. En la primera estrofa, esto es muy evidente pues Rossetti hace uso de guiones para separar en dos el verso y así evitar la sinalefa y aumentar una sílaba:

Gema il vento – e gema il mar;
Quasi stesser l’aure e l’onde
Gembonde – a ragionar.

Curiosamente, en la segunda estrofa este recurso no es usado y, aunque aparece un

⁷²⁰ Macdonell 1908: 131-135.

⁷²¹ Macdonell 1908: 134-135.

⁷²² Para una profundización acerca del patriotismo asignado a la ópera *L’Assedio di Firenze* de Giovanni Bottesini, y al texto de Francesco Domenico Guerrazzi del que parte el libreto, consultar: Bissoli 2015.

guión dividiendo en dos el sexto verso, su uso no es para evitar la sinalefa:

Suol d'Italia, ride ancor:
Al poter de' raggi suoi
Tutto in voi – respira amor.

Esta es la única estrofa que abiertamente presenta el esquema: *8a-8a-8b-7c-7d-7c*. Este esquema (tres octosílabos y tres heptasílabos), abierto en la segunda estrofa y escondido en la primera (tres octosílabos, heptasílabo, octosílabo, heptasílabo), le da un ritmo particular al texto usado por Bottesini. El resto del poema está hecho con octosílabos.

La traducción de Mendive al español intenta imitar los octosílabos del poema en italiano, aunque con ciertas licencias que, en apariencia, alteraron la música. Las dos afectaciones a la música más evidentes, causadas por la métrica del texto traducido, se encuentran en el compás 5 y en el 23 y pueden ser observadas en el siguiente ejemplo que incluye la traducción de Mendive (tal y como aparece en la partitura) y el original de Rossetti, con dos posibles versiones que se discutirán más adelante:

Andante Sostenuto

Os-cu-ra no-che im-por-tu-na sin Es-
O che not-te bru-na, bru-na Sen za

7
tre-lla y sin lu-na tal pa-re-ce que un la-men-to lan-za el vien-to y gi-me el
stel-le sen za lu-na! Par che in tuo no di la-men-to- Ge-ma il ven-to ge-ma il

12
mar Cual si al au-ra en la ri-be-ra se-la o-ye-ra sus-pi-rar cual si al
mar; Qua-si stesser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar- Qua-si

17
Qua-si ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar- Qua-si

23
au-ra en la ri-be-ra se la o-ye-ra sus-pi-rar en tu Cie-
ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar Sal-ve o ciel-
ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar s

28
- lo Y-ta-lia be-lla al-mo sol su luz des-te-lla y te da la es-tre-lla Y
- d'Y-ta-lia bel-la; Ri-de a te l'i-da lia stel-la; Ed a te la stel-la i-

33
ta-lia Be-lla Y-ta-lia su ful-gor mien-tras to-do lo que en-cie-rra Cie-lo y
da-lia Suol d'Y-ta-lia, ri-de an-cor: Al po-ter de'rag-gi sou-i Tut-to in

37
tie-rra ins-pi-ra a-mor Cie-lo y tie-rra ins-pi-ra a-mor a-mor ins
vo-i re-spi-ra a mor Tut to in voi re-spi-ra a-mor a-mor re-

pi-ra a-mor
spi-ra a-mor.

La versión de Mendive respeta la estructura de la rima pero no así la métrica e introduce un primer verso eneasílabo en la primera estrofa que, aparentemente, es la razón del inicio tan forzado de la melodía con una figura agregada de ♩. Con el texto en italiano no existe posibilidad alguna de división que agregue una sílaba, por lo que la distribución del texto requiere la eliminación del primer ♩ ya que es muy poco probable que Bottesini hubiese escrito dicha nota de manera melismática. La misma situación se presenta en la segunda estrofa pues Mendive también la inicia con un verso eneasílabo, lo que lleva a tener que agregar una nota de ♩ en el compás 23. En los dos casos descritos, la nota que se agregó fue de la misma altura que la inmediata

posterior (c. 5-Sol) o anterior (c. 23-Re), seguramente con la intención de intervenir lo menos posible la melodía. Sin embargo, en el compás 23 se decidió octavar la nota agregada.

Por otra parte, el verso quinto de la primera estrofa es también un eneasílabo pero esto no parece ser decisión de Mendive sino más bien de Bottesini pues, por las características de la melodía (número de notas, alturas y acentos de compás) y del texto (acentos), resulta antimusical la distribución del texto del quinto verso en una división de ocho sílabas, como lo prueba la primera colocación del texto en italiano que aparece en el ejemplo anterior y su repartición alternativa en la línea inferior (cc. 12-14). Para lograr esta última (con una división de nueve sílabas) hay que evitar la natural sinalefa marcada a continuación:

Quasi stesser l'aure e l'onde

La idea de intervención general del texto por parte de Bottesini es factible si observamos como, a pesar de lo expresado en el texto por Rossetti, el compositor cremasco se deja seducir por el ritmo del heptasílabo en el cuarto y sexto versos y hace caso omiso del guión puesto ex profeso por Rossetti para evitar la sinalefa, generándola a conveniencia:

Texto	División Rossetti	División Bottesini
(4°) Gema il vento – e gema il mar;	(4°) Ge-ma_il ven to – e ge ma_il mar;	(4°) Ge-ma_il ven-to_e ge-ma_il mar;
(5°) Quasi stesser l'aure e l'onde	(5°) Qua-si stes-ser l'au-re_e l'on-de	(5°) Qua-si stes-ser l'au-re e l'on-de
(6°) Gemebonde – a ragonar.	(6°) Ge-me-bon-de – a ra-gio-nar.	(6°) Ge-me-bon-de_a ra-gio-nar.
	Octosílabo Octosílabo Octosílabo	Heptasílabo Eneasílabo Heptasílabo

La posible distribución hecha por Bottesini es deducida, nuevamente, a partir de las características de la melodía (cc. 14-16) que requieren la división del texto en siete sílabas para que sus acentos coincidan con los del compás. La comprobación de dicha repartición se encuentra en la versión en español en la cual Mendive incluye, coincidentemente, heptasílabos en el cuarto y sexto versos, seguramente basado en la forma en que Bottesini hiciera uso del texto en italiano, por las razones ya expuestas. De esta manera, la primera estrofa presenta la siguiente estructura en las tres diferentes versiones comentadas:

Rossetti		Mendive		Bottesini	
O che notte bruna, bruna,	8	Os-cu-ra no-che im-por-tu-na	9	O che-not-te bru-na, bru-na	8
Senza stelle e senza luna!	8	Sin Es-tre-lla y sin lu-na	8	Sen-za stel-le sen-za lu-na!	8
Par che in tuono di lamento	8	tal pa-re-ce que_un la-men-to	8	Par che_in tuo-no di la-men-to	8
Gema il vento – e gema il mar;	8	lan-za_el vien-to_y gi-me_el mar	7	Ge-ma_il-ven-to_e ge-ma_il mar;	7
Quasi stesser l'aure e l'onde	8	Cual si_al au-ra en la ri-be-ra	9	Qua-si ste-sser-l'au-re e l'on-de	9
Gemebonde – a ragionar.	8	Se la_o-ye-ra sus-pi-rar	7	Ge-me-bon-de_a ra-gio-nar	7

Los versos quinto y sexto de la primera estrofa son repetidos por Bottesini (cc. 16-20) confirmando la distribución silábica antes vislumbrada (9 y 7 respectivamente).

La segunda estrofa, como ya se ha comentado, es iniciada por Mendive nuevamente con un eneasílabo, por él decidido y con la añadidura de una nota. Esta situación se repite en el tercer verso aunque, por la calidad melismática del pasaje (escrito en figuras de ♪), no es posible saber si hay notas añadidas o no (c. 26). Por esta misma razón, el acomodo sugerido para el tercer verso del texto en italiano sigue la división silábica apuntada por el poema original de Rossetti, conservando el octosílabo. El segundo verso no presenta alteración en ninguna de las versiones por lo que se conserva octosílabo.

Como ya se ha mencionado, en la segunda parte de la segunda estrofa (versos cuarto, quinto y sexto) se encuentra la única combinación de versos que presenta una estructura con tres heptasílabos en todo el poema. Curiosamente, la aparición del heptasílabo en el sexto verso, forzada por Bottesini en la primera estrofa, es evitada por él mismo en la segunda (al menos la primera vez que aparece). Por consiguiente, el sexto verso es compelido a ser cantado en ocho sílabas la primera vez que se presenta y en siete la segunda ocasión. La versión de Mendive refleja esta situación y el autor cubano introduce un verso heptasílabo que es obligado a dividirse en ocho para posteriormente ser presentado en siete unidades. De esa forma, la segunda estrofa presenta la siguiente estructura en sus tres versiones:

Rossetti		Mendive		Bottesini	
Sal-ve_o ciel d'I-ta-lia bel-la;	8	en tu Cie-lo Y-ta-lia-be-lla	9	Sal-ve_o ciel d'I-ta-lia bel-la;	8
Ri-de_a te l'i-da-lia stel-la;	8	al-mo sol su luz des-te-lla	8	Ri-de_a te l'i-da-lia stel-la;	8
Ed a te la stel-la_i da-lia,	8	y te da la es-tre-lla_Y-ta-lia	9	Ed a te la stel-la_i da-lia	8
Suol d'I-ta-lia, ri-de_an-cor:	7	Be-lla_Y-ta-lia su ful-gor	7	Suol d'I-ta-lia, ri-de_an-cor:	7
Al po-ter de' rag-gi suoi	7	mien-tras to-do lo que_en-cie-rra	8	Al po-ter de rag-gi suo-i	8
Tut-to_in voi – re-spi-ra_a-mor.	7	Cie-lo_y tie-rra ins-pi-ra_a-mor	8-7	Tut-to_in vo_i re-spi-ra_a-mor	8-7

Como se puede apreciar, ni la versión de Bottesini respeta el ritmo de la de Rossetti ni

la de Mendive el de la de Bottesini.

Conjuntando todos los elementos analizados acerca del texto es posible especular que, cuando Desvernine le solicitó a Bottesini una pieza para ser publicada en el primer número de su *Revista Musical*, uno de los requisitos impuestos es que ésta tuviera un texto en español. Probablemente Bottesini le dijo que tenía una pieza inédita escrita sobre una poesía en italiano que podía adaptar si alguien hacía la traducción. Desvernine le solicitó el trabajo a Mendive, respaldado por el éxito de la traducción de la obra de Tomas Moore, cuya publicación fue dedicada a Desvernine. La traducción de Mendive fue enviada a Bottesini para su adaptación, lo cual hizo a su mejor entender y la pieza fue remitida para su publicación en La Habana sin más revisión. La historia nunca fue conocida y el poema fue atribuido a Mendive, quien no se ocupó nunca de desmentir dicha situación.

Si todo lo anterior es correcto, debió existir una versión original en italiano de *Un giorno nebbioso in Inghilterra*, con música de Giovanni Bottesini sobre una poesía de Gabrielle Rossetti y que, probablemente, esté en algún lugar esperando a ser descubierta.

3. Música

La pieza está escrita en Sol Mayor con un insistente coqueteo con el homónimo menor, sobre todo en el acorde de tónica el cual oscila continuamente entre uno y otro modo. Los 43 compases que integran la obra están escritos en $\frac{3}{4}$ con la indicación agógica de *Andante Sostenuto*. El piano tiene a su cargo la estructuración de la pieza: inicia con una introducción de cuatro compases (cc. 1-4); presenta dos secciones internas de carácter textural distinto entre sí (cc. 5-20 y cc. 22-39), mismas que contienen la línea del canto; separa dichos segmentos con un puente de dos compases (cc. 20-21); y termina la obra con una conclusión de seis compases (cc. 39-43). La estructura resultante es la siguiente:

Introducción (cc. 1-4) Piano	1ª sección (cc. 5-20) Piano y Canto	Puente (cc. 20-21) Piano	2ª sección (cc. 22-39) Piano y Canto	Conclusión cc. (39-43) Piano
------------------------------------	---	--------------------------------	--	------------------------------------

Cada uno de los segmentos del canto corresponde al uso de una estrofa del poema de Rossetti ya mencionado y, a su vez, la melodía contenida en cada uno de ellos está dividida en dos ideas completas. En consecuencia, la línea de canto está constituida

por cuatro secciones claramente establecidas, tanto por la escritura melódica como por el acompañamiento del piano. Este análisis deriva fundamentalmente del estudio de los parámetros: armónico y rítmico para el piano; melódico y textual para la voz. El principal recurso expresivo utilizado en esta pieza por Bottesini está cimentado en las características interválicas de la melodía cantada, la cual viaja paulatinamente de un canto conjunto hacia uno disjunto en búsqueda de una mayor tensión dramática. Así, el compositor establece una primera sección de canto conjunto, desarrollándolo por notas contiguas con líneas ascendentes:

5
 Os-cu-ra no che im-por-tu-na sin Es-tre-lla y sin lu-na tal pa-
O che not-te bru-na, bru-na Sen za stel-le sen-za lu-na! Par che in
 9
 re-ce que un la-men-to lan-za el vien-to y gi-me el mar
tuo-no di la-men to Ge-ma il ven-to e ge-ma i mar;

En la segunda sección, Bottesini introduce un par de arpeggios que cambian sutilmente el carácter conjunto de la melodía:

13
 Cual si al au-ra en la ri-be-ra se la o-ye-ra sus-pi-rar cual si al
Qua-si ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar. Qua-si
 Qua-si ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar. Qua-si
 17
 au-ra en la ri-be-ra se la o-ye-ra sus-pi-rar
ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar
 ste-sser l'au-re e l'on-de Ge-me-bon-de a ra-gio-nar

Al llegar a la tercera sección, aparte del cambio de textura introducido por el piano, el canto se convierte abiertamente en disjunto con la introducción de varios arpeggios ascendentes y descendentes. Ambos recursos provocan un momento intensamente expresivo y teatral, característico de la composición vocal bottesiniana, cuya

intención, seguramente, es la de exaltar el sentido patriótico del texto:⁷²³

22
en tu Cie - lo Y - ta - lia be - lla al - mo sol su luz des - te - lla y te -
27 *Sal - ve o ciel - d'Y - ta - lia bel - la; Ri - de a te l'i - da lia stel - la; Ed -*
da la es - tre - lla Y - ta - lia Be - lla Y - ta - lia su ful - gor
a te la stel - la i - da - lia Suol d'Y - ta - lia, ri - de an - cor:

Finalmente, en la cuarta sección la línea melódica regresa a un canto conjunto pero esta vez con líneas marcadamente descendentes:

32
mien - tras to - do lo que en - cie - rra Cie - lo y tie - rra ins - pi - ra a - mor Cie - lo y
36 *Al po - ter de 'rag - gi sou - i Tut - to in vo - i re - spi - ra a mor Tut to in*
tie - rra ins - pi - ra a - mor a - mor ins - pi - ra a - mor
voi re - spi - ra a mor a - mor re - spi - ra a - mor.

La cuatro secciones compuestas por Bottesini corresponden al mismo número de períodos y éstos son de aproximadamente ocho compases cada uno. Esta distribución uniforme y simétrica es bastante común en la composición musical y su uso en este caso, probablemente, busca equilibrio y regularidad. Sin embargo, es de llamar la atención que tal proporción parta de un texto que estructuralmente presenta otra distinta. Como ya se vio antes, el poema en el que se inspira esta composición presenta estrofas de seis versos, cada una con una estructura de rima consonante: *aabdc*. Bottesini utiliza las dos primeras estrofas para una correspondiente sección melódica y cada una de ellas está dividida en dos periodos de aproximadamente ocho compases. En el primer período de cada sección melódica, Bottesini hace una distribución inesperada del texto, si tomamos en cuenta la simetría pretendida, y le asigna los cuatro primeros versos, rompiendo el equilibrio de la rima consonante

⁷²³ El análisis dramático del texto y su utilización de manera teatral son dos de las principales características resaltadas por Borghetti (2002: 614) en referencia a la composición botesiniana de romanzas. Sin embargo, de acuerdo con Borghetti, la teatralidad referida es ajena a los lugares comunes y a los recursos fáciles y se aleja tanto del esnobismo como del academicismo, características que otorgan una elegancia a la creación vocal del músico de Crema que lo distingue de sus colegas italianos contemporáneos que, como él, dedicaban sus esfuerzos paralelamente a dirigir y componer (Borghetti 2002: 613).

original. Al ser el segundo episodio de proporciones musicales casi idénticas que el primero, la solución que encuentra el compositor para equilibrar el texto es la repetición inmediata de los últimos versos. Lo anterior da como resultado la duplicación consecutiva de los versos quinto y sexto de la primera estrofa y la triplicación del sexto verso de la segunda estrofa.⁷²⁴ Con ello, la estructura, la rima y el ritmo originales del poema cambian a: *aabcdcdc* (primera estrofa) y *aabcdccc* (segunda estrofa):

Rossetti		Bottesini	
O che notte bruna, bruna, Senza stelle e senza luna! Par che in tuono di lamento Gema il vento – e gema il mar; Quasi stesser l'aure e l'onde Gemebonde – a ragionar.	<i>a</i> <i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>c</i>	O che notte bruna, bruna, Senza stelle e senza luna! Par che in tuono di lamento Gema il vento – e gema il mar; Quasi stesser l'aure e l'onde Gemebonde – a ragionar Quasi stesser l'aure e l'onde Gemebonde – a ragionar.	<i>a</i> <i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>c</i>
Salve o ciel d'Italia bella; Ride a te l'idalia stella; Ed a te la stella idalia, Suol d'Italia, ride ancor: Al poter de' raggi suoi Tutto in voi – respira amor	<i>a</i> <i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>c</i>	Salve o ciel d'Italia bella; Ride a te l'idalia stella; Ed a te la stella idalia, Suol d'Italia, ride ancor: Al poter de' raggi suoi Tutto in voi – respira amor Tutto in voi – respira amor respira amor	<i>a</i> <i>a</i> <i>b</i> <i>c</i> <i>d</i> <i>c</i> <i>c</i> <i>c</i>

Si bien estas ediciones del texto no son extrañas en la composición vocal, su descripción y entendimiento resultan útiles para analizar las discrepancias con el texto original y así estimar el grado de comprensión y de los recursos empleados por el compositor para respetar el ritmo, consonancia y contenido expresivo del trabajo poético. La búsqueda de simetría y equilibrio en los períodos es quizá el motor que lleva a Bottesini a intervenir el texto en sus divisiones silábicas, sinalefas, estructura, rimas y ritmo, como ya ha sido descrito anteriormente (ver 2. Texto).

El rango vocal usado en la melodía va del Re⁵ al Sol⁶ y la tesitura está comprendida entre el Sol⁵ y el Fa⁶.⁷²⁵ No existe indicación alguna del tipo de voz al cual está destinada la pieza pero, tomando en cuenta tanto el rango como la tesitura así como la dificultad de los giros melódicos, podemos asumir que está pensada para soprano o tenor e, inclusive, podría ser cantada por una mezzosoprano. Es decir, la pieza puede ser abordada por casi cualquier cantante con un poco de entrenamiento

⁷²⁴ Si bien el tercer verso de la segunda estrofa no está completo en su tercera aparición, la idea es ilustrar el mecanismo de equilibrio estructural utilizado por Bottesini.

⁷²⁵ El rango es la extensión de un instrumento o voz, considerada desde la nota más baja hasta la más alta, mientras que la tesitura es definida dentro de una pieza por la parte del rango que es usada de una manera prominente. *Ver* (Rushton 2001:822) y (Jander 2001: 315-316).

pues no es muy demandante; lo que justifica plenamente su aparición en el primer número de una revista dirigida a los aficionados decimonónicos.

La parte del piano tampoco es muy complicada técnicamente, pudiendo ser perfectamente ejecutada por un amateur, aunque tiene una carga interpretativa interesante al tener a su cargo las diferentes atmósferas que estructuran la pieza. Así, en la primera sección del canto, el primer período (cc. 5-12) está acompañado con figuras de ♩ y ♪ mientras que para el segundo (cc. 12-20) el ritmo se incrementa paulatinamente con figuras de ♪ hasta llegar a saturarse con ♪♪♪. El puente que une las dos grandes secciones que contienen cada una de las estrofas (cc. 20 y 21) anuncia la nueva atmósfera conservando el abarrotamiento de ♪♪♪ pero esta vez ejecutados con arpeggios o saltos interválicos grandes, en contraste de las notas repetidas en la sección anterior. Este ambiente se conserva durante el primer período del canto en esta segunda sección (cc. 22-30) para regresar de a poco al escenario anterior (con notas repetidas en los ♪♪♪) en el segundo período (cc. 30-39). La conclusión (cc. 39-43) resume de manera muy breve los recursos utilizados: arpeggios en ♪♪♪ y una minúscula reminiscencia de lo que podríamos identificar como un motivo proveniente de la introducción (c. 43). No obstante lo hasta aquí dicho, la pieza está compuesta de forma continua, sin repetición ni elaboración del material compositivo (todas las reutilizaciones mencionadas se refieren a la parte rítmica), como es característico en la creación de canciones de arte asociadas con el término *through-composed*.⁷²⁶ A pesar de ello, Bottesini se las ingenia para introducir pequeños guiños que nos recuerdan algún momento pasado, sin por ello traicionar la idea del discurso continuo sin repeticiones. Tal es el caso del motivo melódico aparecido en la introducción del piano (cc. 1-4) en donde la figura rítmica ♪♪ asociada a un Do# y un Re aparece insistentemente para después surgir esporádicamente a lo largo de la pieza en los momentos protagónicos-estructurales del piano con las figuras ♪♪♪ o ♪♪: puente transitorio (cc. 20-22) y conclusión (c. 43), en el mismo registro o una octava abajo. En conclusión, esta pequeña pieza nos aporta una gran cantidad de información acerca de Bottesini como compositor. Nos permite ver la posesión del oficio al mismo

⁷²⁶ El término *through-composed* carece de un equivalente conceptual en español. Por tal razón, se incluye aquí una descripción del término en inglés: "In general usage, a 'through-composed' work is one based on run-on movements without internal repetitions. (The distinction is especially characteristic of the literature on the art-song, where such works are contrasted with strophic settings.)" [En el uso general, una obra 'through-composed' es aquella que se basa en movimientos continuos sin repeticiones internas. (La distinción es especialmente característica del repertorio de las canciones de arte, en oposición a las composiciones estróficas)] Webster 2004:7.

tiempo que nos muestra una cierta distancia con el gran arte, probablemente inducida por el utilitarismo al que se enfrentaba el consumo de la creación musical en el siglo XIX. Quizá el valor más importante de esta pieza dentro del corpus creativo del compositor radica en el testimonio de una postura patriótica raras veces vista en la obra bottesiniana.

6. Conclusiones

La elaboración en los detalles para la manufactura del presente texto consumió una gran cantidad de tiempo, justo precio a pagar por el atrevimiento de asomarse a la intimidad de los sucesos. Los personajes y sus relaciones, las intenciones y las circunstancias, los lugares y sus pobladores, las sociedades y su cultura bien valen esa inversión si se ha de recibir a cambio la ganancia de la equidad, como una justicia natural en la valoración de las situaciones y contextos en concordancia con sus particularidades. La indagación escrupulosa no ofrece frutos particularmente valiosos cuando sus hallazgos no son desmenuzados, contextualizados y, sobre todo, vinculados a otros elementos de manera general y particular, diacrónica y sincrónica, en un humilde intento de observación caleidoscópica que nos desplace de nuestra zona de confort en aras de comprender, en todas sus acepciones, escenarios más amplios. Si bien es cierto que la narración de las ideas derivadas de toda esa alquimia está fatalmente condenada al ineludible sesgo de la perspectiva individual, inherente a la naturaleza humana, también es innegable que la honestidad, la inclusión de la mayor cantidad posible de puntos de vista, el sistema, la disciplina, la apertura y el respeto, tanto por los objetos de estudio como por el trabajo de otros, aglutina por necesidad un mayor número de miradas cuya conjunción contribuye a subsanar la maca gestacional. En coherencia con lo declarado, el presente trabajo expone sus materiales alternativamente en dos estadios: los productos de la pesquisa y la elaboración de los mismos. La primera fase manifiesta los *datos duros* que están a la disposición de quien se interese en ellos y, por lo tanto, su enunciación responde, a nuestro entender, al más cuidado rigor científico que permita su localización, consulta, confrontación y reelaboración. La segunda expone las líneas de pensamiento que llevaron a ciertas asociaciones, partiendo de los hallazgos de la investigación, y la manera en que las mismas se exploraron. Si bien en esta última no existe la contundencia material de los objetos, se hizo todo el esfuerzo posible por pavimentar los caminos lógicos con evidencias sólidas que les proveyeran de validez. La aceptación de las conclusiones está sujeta siempre al debate y, por ello mismo, se intentó la mayor claridad en el trazado de las rutas y las formas que llevaron a ellas para facilitar el encuentro de las ideas, afines o contrarias. En ese afán, se percibió la necesidad de darle a la relación un marco que incluyera aspectos históricos, sociales,

científicos, económicos, culturales y, obviamente, musicales desde los cuales tender las líneas de tensión que sostuvieran las proposiciones. La negligencia de este último aspecto es una constante en casi toda la historiografía previa que involucra al personaje principal de este trabajo y, por lo tanto, la ausencia de vínculos y del entendimiento de su proceder le restan sustancia a gran parte de los escritos en los que su nombre aparece en el papel principal o de comprimario y despoja de la valiosísima oportunidad de derivar información relevante para la historia de la música en general. Desde una perspectiva idealmente integral se podría aspirar a una visión holística de los fenómenos históricos y, aunque ello por necesidad sea una utopía, ésta sugiere la posibilidad de una postura integradora, como algo más humanamente alcanzable, que brinde una perspectiva múltiple, no sólo desde la interdisciplina sino también desde el interrogatorio mismo, de los objetos de estudio y las conclusiones que de ellos se extraen.

Así, el conocimiento y comprensión del contexto social y político en conjunto con la ubicación geográfica del joven Bottesini en sus primeros años de vida y desarrollo arroja alguna luz sobre su aparente apoliticidad y desapego patriótico. Por ello, es posible constatar que aunque fue contemporáneo de Johann Strauss padre (1804-1849), quien triunfaba estrepitosamente en la corte de los Habsburgo, y de Giuseppe Verdi (1813-1901), que con su trabajo creativo se constituyó en el artífice de uno de los pocos elementos cohesivos de la italianidad, la influencia de sus respectivas obras no repercutió de la misma manera en el espíritu creador del contrabajista de Crema y que las características armónicas, melódicas, de estilo y forma, reflejadas en su música, no dejan lugar a duda de la pertenencia de sus lealtades e identificaciones. No es una postura xenofóbica la que impulsa a Bottesini hacia sus elecciones, pues la influencia de Felix Mendelssohn (1809-1847) en su obra es declarada así como lo es el tutelaje de Hector Berlioz (1803-1869) en su carrera como director, sino más bien un llamado genético arraigado en la tradición e idiosincrasia que lo amamantaron y que inevitablemente lo impulsa a tomar decisiones particulares artísticas y de vida. Identificar este sentido de pertenencia habilitó un sendero, hasta ahora inexplorado en el estudio de su obra, mismo que facilitó el análisis, la contextualización y la comprensión de la composición aportada a su catálogo por esta investigación: *Un día nebuloso en Inglaterra*. De la misma forma, la revisión de los antecedentes de juventud y el cuestionamiento de lo establecido en los aspectos ya investigados por otros estudiosos del tema, motivada

por un celo en el rigor académico, produjo la evidencia suficiente y condujo a una elaboración lógica que conjuntamente justifican la corrección de una serie de errores o asunciones tomados como válidos en relación a las fechas, lugares, personas y eventos relacionados con el personaje y su carrera musical en su etapa temprana, en un intento inicial de ruptura de la cadena de repetición de afirmaciones sin sustento tan establecida en gran parte de la historiografía previa. De esta forma, se pudo nutrir la lista de las presentaciones de Bottesini en Italia así como dar con la fecha y lugar exactos de su debut como solista, mismo que hasta ahora no había sido documentado.

La ubicación temporal de los avances tecnológicos al alcance de Bottesini hizo más fácil entender las minucias y particularidades de sus travesías y así poder validar o descartar, corregir o agregar visitas o comunicaciones. Ello dio como resultado una ubicación geográfica y temporal más precisa del personaje permitiendo un juicio más certero acerca de su participación o ausencia en el acontecimiento de determinados eventos. Al mismo tiempo, las particularidades sociales y económicas expuestas, tanto para Europa como para América, posibilitan la exploración de diferentes hipótesis que justifiquen su migración, elección de la aventura americana, cambio de planes, largas estadias y frecuentes retornos a las tierras de este lado del Atlántico, dándole sentido a muchos de los hechos con los que se involucra. Esta misma situación económica, aunada a las características de la fortuna y personalidad del empresario Francisco Marty y Torrens, evidencian la manipulación, y algunas de sus repercusiones a nivel internacional, del mundo y negocio de la ópera en el siglo XIX desde un centro cultural y económico que no sólo es ignorado si no también desdeñado en ese particular momento histórico, y quizá posteriormente también, por las narrativas europeas y americanas por igual. La sofisticación cultural de la ciudad de La Habana es puesta de manifiesto proporcionando la comprensión del marco facilitador para la concepción y posterior existencia del complejo y avanzado Teatro Tacón, maravilla de su tiempo a nivel mundial; y despierta interrogantes acerca de la efervescente vida artística, académica, social y de entretenimiento en la capital cubana y la divulgación de la misma entre sus contemporáneos allende sus fronteras. Caminando las calles de La Habana se da el encuentro con los paseos y las volantas, las plazas y sus retretas, los cafés y sus exóticas delicias, los bailes y sus danzas; de estas últimas, una vez distinguidas las más familiares, salen al encuentro el Chin-chin, el Congo, el Cariaco, el Tumba-Antonio, el Papalote, la Guabina, la Caringa, el Juan Grande, el Toro, el Dengue, la Culebra y dejan papeletas para ser revisitadas con el empeño de

conocerlas en un agarre más estrecho. El baile y sus deleites seducen a una sociedad habanera que en la realización de su ritual hace gala de una riqueza y un lujo deslumbrantes, que son cotidianos para la clase alta y aspiracionales para el resto de la sociedad libre, y que aturde las mentes de los forasteros mientras sacude sus prejuicios. Generalmente, la ostentación del poder económico es asociada con lo banal y, aunque esto es cierto para la sociedad habanera en ciertos aspectos, es este boato el que lleva a su sector femenino principalmente a impulsar y cuajar el titánico proyecto de la formación inicial y contratación en Italia de una compañía de ópera para su posterior traslado a La Habana, su presentación y manutención por varios meses. En este caso en particular, la frivolidad queda de lado pues el resultado satisfizo la inminente necesidad de distracción de toda la sociedad al mismo tiempo que afianzó en la cultura habanera un gusto añejo y lo arraigó en la tradición gracias al establecimiento de una infraestructura teatral de vanguardia, misma que garantizó la permanencia de la ópera en Cuba por varias generaciones y cuyas bondades se dejaron sentir en los escenarios de los Estados Unidos. Si bien la dificultad de la labor no sólo se reducía a la colecta de una gran cantidad de dinero, es poco probable que todos los posibles obstáculos hubiesen sido contemplados desde un principio por la *Junta Protectora* para la realización de la tarea. Por ello, la figura de Francisco Marty y Torrens se antoja coyuntural para que el curso de los acontecimientos sucediera de la forma relatada pues se requirió arrojo, visión, organización y un fuerte carácter para la toma de decisiones, además de la voluntad y la posibilidad de invertir un gran complemento financiero, elementos cuya conjunción en un solo individuo se antoja muy poco probable y que el empresario catalán puso en la palestra junto con su habilidad para los negocios, lo que le dio viabilidad a la compañía aún en los peores tiempos. Las acciones necesarias fueron implementadas en su momento sin importar la naturaleza de la vicisitud, desde la habilitación de un teatro alerno tras la destrucción del original hasta el ofrecimiento de asientos gratuitos a las primeras personas en ocuparlos. El nombre de Francisco Marty y Torrens se adiciona a la lista integrada por: Giovanni Arpesani, Julio Litta, José Comellas y Henry Billet; personajes que revelaron su importancia para el engranaje que descifra parte de la narración aquí expuesta y de los cuales, en apariencia, no existe una biografía trabajada y detallada.

El seguimiento minucioso de cada una de las presentaciones de la compañía italiana permitió la precisión cronológica de los estrenos de varias óperas tanto en La

Habana como a nivel americano y la corrección de sus detalles en los casos necesarios; eso fue particularmente importante para el estreno absoluto a nivel continental de la música de Verdi. También, por caminos lógicos se llegó a la exacta identificación de la ópera *Moïse et Pharaon ou Le passage de la Mer Rouge* de Rossini como parte del repertorio de la compañía italiana y, por consecuencia, la corrección de la fecha y lugar de su estreno americano. Es evidente que la propuesta de los estrenos americanos plantea un problema de postura y de nomenclatura y que, muy probablemente, esa sea la razón por la que la actividad musical de Cuba no sea tomada en cuenta con todo el peso que tiene para el relato general de la historia de la música en el continente pues, para poder hablar de estrenos americanos, necesariamente hay que definir qué se entiende por América. Las divisiones políticas y económicas que artificialmente afectan a las geográficas no eran en el siglo XIX las mismas que se impulsan actualmente; sin embargo, el desprecio mostrado por Europa hacia lo sucedido de este lado del Atlántico, particularmente en materia cultural, ignora toda actividad artística sucedida en estas tierras a excepción de la acaecida en los Estados Unidos. Muy probablemente parte de la responsabilidad de dicha situación resida en la actitud legada por España a los habitantes de las tierras bajo su dominio, quienes tenían a la nación ibérica en particular y a Europa en general como el modelo de perfección inamovible a imitar. Esto se ve reflejado en las veladas manifestaciones de disgusto por parte de la audiencia aparecidas en las crónicas de los periódicos habaneros en reacción a algún estreno musical y que son desacreditadas en la misma columna con el argumento validatorio de una reacción europea contraria, descalificando la importancia de la percepción local y siendo condescendiente con la inmadurez de su propio público al mismo tiempo que se traicionaban la solidez de conocimientos, buen gusto y experiencia en el área que demostraban varios de los autores de dichas reseñas. El gusto del público habanero era definido y fundado en su propia experiencia y parece descabellado desacreditar, mediante un paternalismo que se antoja bastardo, a una audiencia que tiene la actitud y capacidad de recibir en total silencio, castigando sin aplausos, una función fuera de su agrado. Si los ojos habaneros estaban vueltos hacia Europa, y los europeos y estadounidenses sólo se observaban mutua y exclusivamente: ¿de qué América estamos hablando? Quizá sería más simple hablar de estrenos continentales. Muy posiblemente, es este coctel factual el mismo que condujo a Basilio Catania a emprender su cruzada de varios años, y que culminó en el año 2002 con la resolución 269 del Congreso de los Estados Unidos en

la que se reconoce al inventor y jefe de foro del Teatro Tacón: Antonio Meucci, y no a Alexander Graham Bell, como el padre del teléfono. ¿Coincidencia? Es poco probable. Así como es poco probable que las maravillas tecnológicas del Teatro Tacón, como el sistema mecánico que elevaba las lunetas hasta la altura del escenario, el foso acuático para mejorar la acústica, o la iluminación a gas, no tuvieran una importancia capital como para distinguir al Tacón de entre otros teatros del mundo y ponerlo en las crónicas como uno de los más significativos de la vanguardia del momento, el coliseo poseía los méritos pero no el reconocimiento.

Lo cierto es que el Teatro Tacón vio el estreno continental absoluto de la música de Bottesini, incluyendo una sinfonía de su autoría que, aunque no ha sido identificada, engrosa la lista de obras suyas presentadas en La Habana. De la misma manera, la búsqueda hemerográfica permitió tener conocimiento de los nombres de una serie de trabajos que nutren el catálogo del músico lombardo, pues no habían sido enlistados todavía, aunque sus partituras no han aparecido aún. Este es un punto que debe ser tratado con sumo cuidado pues, como títulos de obras, tres de las cuatro composiciones referidas aparecen en las dos listas más importantes que hasta ahora se han publicado, tal es el caso de: *Fantasia su motivi della «Lucrezia Borgia»*, *La festa degli Zingari e Introduzione e Variazioni sul Carnevale di Venezia*.⁷²⁷ Sin embargo, ninguna de las dotaciones reportadas, todas ellas para contrabajo con acompañamiento, coincide con la de las crónicas habaneras pues en estas últimas las piezas están instrumentadas para contrabajo y violín con acompañamiento de orquesta. Es importante señalar que en el listado completo de su obra, hecho por el mismo Arditi, solamente se reportan: *Scherzo on Cuban Melodies* y *The Carnival Of Venice*, ambas para violín y contrabajo.⁷²⁸ Es evidente que la instrumentación a dúo existió, como lo comprueban las crónicas de los conciertos efectuados y la confirmación hecha por uno de los dos autores en sus memorias. Por lo anterior, es importante añadirlas al catálogo de obras de Bottesini y, probablemente, al de Arditi. De todas las obras hasta aquí discutidas, solamente se han localizado las partituras de la versión para contrabajo acompañado con piano y aquella para contrabajo y orquesta de la *Introduzione e Variazioni sul Carnevale di Venezia*, todas las demás piezas e

⁷²⁷ *Fantasia su motivi della «Lucrezia Borgia»* (cb., pn.) (Inzaghi 1989: 176), *La festa degli Zingari* (cb., pn.) (Inzaghi 1989: 185) e *Introduzione e Variazioni sul Carnevale di Venezia* (cb., orq.) y (cb., pn.) (Inzaghi 1989: 173, 176) (Vetro 1989b: 171).

⁷²⁸ Arditi 1896: 290.

instrumentaciones mencionadas están por ser descubiertas.⁷²⁹ Resulta particularmente extraño que en el listado de obras compuestas por Arditi no aparezca mención alguna a *La festa degli Zingari* pues esta obra constituyó el caballo de batalla del dúo Bottesini-Arditi y fue su carta de presentación en prácticamente todos los escenarios en donde actuaron. Tampoco aparece en el catálogo hecho por Vetro (1989b) aunque sí en el de Inzaghi (1989: 185) quien obtiene el nombre del trabajo de Brodsky Lawrence (1995: 442 n. 25 y 1995: 540) en relación con dos presentaciones hechas por el dúo en Nueva York, siendo esta la razón de que sus fechas de referencia sean 1847 y 1848 respectivamente. Sin embargo, es importante puntualizar que el estreno de dicha obra de este lado del Atlántico fue en el Teatro Tacón de La Habana en 1846, pero ya había sido presentada en la serie de conciertos italianos reportada en el presente trabajo y de la cual el primero tuvo lugar el 17 de abril de 1846 en el Teatro Carignano de Turín; la misma puede ser consultada en el capítulo “b. Antecedentes del viaje a La Habana/i. Precisiones cronológicas”. Es importante mencionar que la presente investigación localizó la partitura de la contradanza habanera *La Estrella del Faro* (incluida en la sección: 8. Apéndices/b.) de la autoría de Arditi y que no formaba parte de ningún listado de su obra, incluyendo el realizado por él mismo en el libro de sus memorias, al cual ahora se puede integrar. Del mismo modo, el catálogo de Onofre Morejón Arango se puede nutrir con la adición del nombre “El juguete de Artemisa”.⁷³⁰

A través de la narración que hacen las crónicas periodísticas se puede aquilatar el valor de la tarea ejercida por las sociedades filarmónicas en La Habana y cuyos esfuerzos en: educación, sensibilización, promoción, difusión, organización y adquisición de materiales, fueron fundamentales para la creación de públicos y el desarrollo de la afición al arte en general y a la música en particular en la capital cubana. Sin esta labor, las obras de muchos de los compositores presentados por la compañía italiana de ópera hubieran tenido un camino más difícil hacia el oído, gusto y entendimiento del público, pues, con sus actividades, las sociedades filarmónicas allanaron los senderos. Su positivo quehacer es corroborado por los relatos de la prensa que dan cuenta de un aumento en el público que llenó noche tras noche el Teatro Tacón, en comparación con la suerte del antiguo y más pequeño Teatro Principal, *a pesar* de que la existencia de dichas sociedades absorbiera parte del

⁷²⁹ Para conocer su localización física *vid.* Inzaghi 1989: 173, 176 y Vetro 1989b: 171.

⁷³⁰ *Vid.* 4. 1847/d. Bailes/n. 675.

tiempo y del dinero de los aficionados. Las diligencias emprendidas por dichas instituciones fueron asimismo facilitadoras de la actividad en Cuba de músicos tan importantes como el pianista Leopoldo von Meyer y su compañero el violinista Henry Burke aunque también, al ser exclusivas para las élites, es probable que contribuyeran al deseo de *blanqueamiento* de la música de baile que se dio en la primera mitad del siglo XIX y del que ya se habló.⁷³¹ Por estas razones, parece legítimo señalar que este tipo de asociaciones merecen un estudio a fondo en cada uno de los aspectos bosquejados.

Muchas más de las ideas planteadas por el presente trabajo permitirían elaboraciones en la búsqueda de conclusiones de una u otra índole y, aunque su importancia puede ser observada como menor por el momento, en el proceso de encadenamiento lógico podrían llevar a desenlaces interesantes, entre ellas se encuentran: las costumbres en la venta de boletos y abonos, la propaganda utilizada para los espectáculos, el establecimiento de los precios de los mismos, las monedas en curso y sus equivalentes actuales, etc. Desde el punto de vista del estudio del personaje principal de esta tesis, existen reflexiones tan triviales y especulativas como: si su conocida ludopatía se originó en La Habana debido a ser una persona muy joven rodeada de la laxitud social, el espíritu hedonista, la desmesurada riqueza y el lujo en el que se regodeaba la élite social que envolvía su círculo de actividades; o cavilaciones mucho más importantes sobre la exaltación unánime de la musicalidad como principal virtud artística de Bottesini. Esta afirmación, aunque aparentemente obvia, viene a retar el concepto de virtuoso que generalmente se tiene en el presente y, de manera particular, lo que se espera de un contrabajista digno de tal mote.

La esencia del virtuosismo yace en el dominio extraordinario que tiene un músico de la técnica de su instrumento y su exhibición radica en la realización de proezas fuera del alcance de la mayor parte de los seres humanos.⁷³² Ahora bien, la apreciación de dicho fenómeno necesita parámetros en principio cuantificables que permitan poder llegar a un mediano consenso que evalúe la calidad de virtuoso. Si lo anterior es correcto, se puede hacer una cadena con los conceptos: técnica, proeza, cuantificación y consenso y así llegar a la enunciación de que virtuoso es aquel que es capaz de la realización de proezas técnicas que puedan ser valoradas

⁷³¹ La referencia a la exclusividad social de las sociedades filarmónicas puede ser consultada en Barcia Zequeira 1999: 132.

⁷³² La definición de la palabra *virtuoso* hecha por la RAE en su cuarta acepción es: “4. adj. Dicho de un artista: Que domina de modo extraordinario la técnica de su instrumento. U. t. c. s.”

cuantitativamente por la mayoría. Al ser necesario un acuerdo mayoritario, la justipreciación debe referirse a elementos evidentes y simples y, por lo tanto, medianamente objetivos. Esta cualidad de los elementos a juzgar es contraria por naturaleza a todo aquello que pueda referirse a una percepción de tipo emocional, más vinculada al sujeto.⁷³³ Con ello no debe entenderse que la audiencia como conjunto no sea capaz de experimentar emociones, solamente es más difícil llegar a un consenso de ellas. En consecuencia, parece seguro asumir que la expectativa principal de la audiencia común que escucha a un virtuoso es la de presenciar hazañas técnicas de carácter aparentemente imposible. Por otro lado, está la consideración atávica del contrabajo como un instrumento de cualidades musicales limitadas, cuyo tamaño y registro le condenan a una torpeza inherente que, si le impiden hacer despliegue de un discurso musical medianamente fluido, con mayor razón lo condenan a estar fuera de las aspiraciones artísticas reservadas para el gran arte. Por ello, la primera consideración ante la presencia de un contrabajista virtuoso es que este hará lo imposible por romper las limitaciones consustanciales a su instrumento dentro de un rango limitado de complicaciones técnicas cuya audacia estará restringida por la fiñez del artefacto. El análisis de las composiciones para contrabajo solo de Bottesini evidencia una gran cantidad de exigencias técnicas que rivalizan con las demandas hechas a cualquier otro instrumentista de cuerda en prácticamente cualquier repertorio. Esta circunstancia reta la concepción general que se tiene del instrumento y su ejecutante y, por sí sola, es digna de admiración y asombro. Al rebasar con creces en su catálogo creativo, y en la ejecución del mismo, los límites técnicos impuestos a un contrabajista por el imaginario popular, parece lógico asumir que Bottesini entra por derecho propio en el concepto general del virtuoso, es decir, que su mérito principal parte de su excelsitud técnica. Esta truncada apreciación demerita en gran medida el genio del contrabajista cremasco y le hace un gran perjuicio a la interpretación de su obra y a la ejecución del contrabajo en general en tiempos modernos. La ejecución de la obra de Bottesini con el solo fin de una exhibición deslumbrante de los recursos técnicos en ella contenidos traiciona radicalmente el arte y el genio del gran músico lombardo y la despoja de lo que evidentemente era más importante para él: la expresividad. Desgraciadamente, la aproximación habitual a

⁷³³ “Tanto las teorías cognitivas como las perceptivas comparten un presupuesto teórico que conforma el marco de estudio y determina sus análisis: las emociones se gestan exclusivamente *dentro de la piel* del sujeto” (Palma Muñoz 2017: 5).

dicho corpus es generalmente hecha con la finalidad de probar la valía técnica del contrabajista dejando a un lado toda consideración expresiva de importancia pues se le considera el rasero que tasa la competencia de los ejecutantes en la medida de sus espectaculares avances mecánicos en el instrumento, perdiendo de vista los contenidos artísticos que impulsaron su creación.

Probablemente, el mayor reto al que se enfrenta el intérprete sea el de la expresión del contenido emocional de la música, por ende ello debería representar la última frontera que separara al *verdadero virtuoso* del resto de los instrumentistas.⁷³⁴ Muy probablemente esto aleja a la práctica instrumental del tránsito técnico y mecánico como el principal camino que se ha de recorrer en pos del gran objetivo y la encausa hacia experiencias de exploración interna y de expresión. Esto no quiere decir que el estudio de la técnica sea secundario o que haya que negligirlo, simplemente hay que ponerlo en una justa evaluación como un medio para eliminar los obstáculos instrumentales que vedan el trayecto hacia el fin último que es el arte. Quizá esta idea aleja el concepto de la definición originalmente establecida o, más bien, la expande. Ferraguto argumenta que ya a principios del siglo XIX las concepciones contemporáneas del virtuosismo privilegiaban la expresividad sobre la competencia técnica y que ello fue lo que llevó a Beethoven a invertir la fórmula estándar del concierto, dándole primordial importancia al lirismo y a la introspección en lugar de a la bravura y a la brillantez. Con ello, el compositor alemán establece un discurso de interioridad y una nueva relación entre el virtuoso y su público, centrada en el *Innigkeit* (el espectáculo del yo), lo que le imprime un sello de verdad a la expresión artística.⁷³⁵ Si bien las composiciones de Bottesini no pueden ser llevadas a un nivel de comparación que les permita competir con la obra del genio de Bonn, la calidad de las interpretaciones del virtuoso cremasco sí parece haber estado en la misma línea expresiva que definió al *nuevo virtuoso* decimonónico. Ello invita a un

⁷³⁴ Los términos *der wahre Virtuose* (el verdadero virtuoso) en contraste a *der glückselige Musicus* (el afortunado músico) aparecen definidos por Johann Kuhnau (1900: 242-258) en su novela satírica *Der musikalische Quack-salber (El charlatan musical)* publicada por vez primera en 1700. Para él, el *verdadero virtuoso* posee una serie de cualidades morales y éticas que se unen al dominio técnico de su instrumento y sólidos conocimientos de teoría musical, composición y canto. De acuerdo con Martínez Reinoso (2018: 72), el teólogo alemán Johann Karl Friedrich Triest en su ensayo titulado “Ueber reisende Virtuosen” (“Sobre virtuosos viajeros”) de 1802 define al virtuoso como un “músico práctico, que en su arte (en el canto o en el instrumento) es soberano, es decir, que consigue la culminación del propósito del arte, entendida como la representación más perfecta del producto artístico, y con la seguridad como regla”.

⁷³⁵ Los comentarios son en relación al cuarto concierto para piano y en el concierto para violín de Beethoven (Ferraguto 2019: 47-69).

replanteamiento de la figura de Giovanni Bottesini como un artista integral y no como un mago o malabarista cuya actuación podría suceder en alguna de las tres pistas de un circo. Su obra y su legado exigen respeto y su figura musical, cultural e histórica, junto con su contexto, imponen un estudio hecho con la mayor seriedad y el más puro rigor para entender toda la importancia de su labor. Se lo merece, se lo debemos.

7. Referencias

a. Bibliografía

Aceves, Octavio

1995 *La pasión de María Malibrán*, Madrid: Huerga y Fierro.

Adkins Chiti, Patricia

1994 *Italian Art Songs of the Romantic Era: Medium High Voice*, Estados Unidos: Alfred Publishing Co., Inc.

Alvarado Planas, Javier

2017 *La Administración De Cuba En Los Siglos XVIII y XIX*, Madrid: Centro De Estudios Políticos y Constitucionales.

Amigo Requejo, Ana

2014 “El Teatro Principal: Ingenieros Militares y Especulación en La Habana del Siglo XIX”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 5, Granada: Universidad de Granada, pp. 12-27.

Anduena, José María de

1841 *Isla de Cuba, pintoresca, histórica política, literaria, mercantil é industrial. Recuerdos, apuntes, impresiones de dos épocas*, Madrid: Boix.

Arditi, Luigi

1896 *My reminiscences*, editado por la Baronesa Von Zedlitz, Nueva York: Dodd, Mead and Company.

Baguer, Néstor

1998 “Don Francisco Marty (1798-1864), un catalán emprendedor en Cuba”, *Revista Hispano Cubana HC*, 2, octubre-diciembre, Madrid: F.H.C., pp. 33-35.

Barbacci, Rodolfo

1949 “Apuntes para un Diccionario Biográfico Musical Peruano”, *Fénix, Revista de la Biblioteca Nacional del Perú*, N°6, Lima: Biblioteca Nacional del Perú, pp. 414-450.

Barcia Zequeira, María del Carmen

1999 “De la reestructuración a la crisis: La sociedad cubana a finales del siglo XIX”, *Historia contemporánea* No. 19, Universidad del País Vasco, pp. 129-154.

Baird, Robert

1850 *Impressions and Experiences of the West Indies and North America in 1849*, 2 vols., Edimburgo: William Blackwood and Sons.

Bardari, Giuseppe

1840 *Maria Stuarda. Tragedia Lirica in Quattro Parti de Rappresentarse nel Gran Teatro La Fenice* [libreto], Venecia: Tipografia di Giuseppe Molinari.

Barilli, Bruno

1963 *Il paese del melodrama e altri scritti musicali*, Opere di Bruno Barilli 1, editado por Enrico Falqui, Florencia: Vallecchi Editore. Esta edición reúne en

un solo volumen los escritos: *Delirama* (1924, 1944), *Il sorcio nel violino* (1926), *Il paese del melodramma* (1929), *Parigi* (1933), *Capricci di vegliardo* (1951) y *Ultimi scritti* (1951-52).

Batista Villareal, Teresita, Josefina García Carranza y Miguelina Ponte.

1965 *Catálogo de publicaciones periódicas cubanas de los siglos XVIII y XIX*, La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, Departamento Colección Cubana.

Bento, Rita

1964 “Jean-Frederic Edelmann, a Musical Victim of the French Revolution”, en *The Musical Quarterly*, vol. 50, No. 2, Oxford: Oxford University Press, pp. 165-187.

Berend, Ivan T.

2003 *History Derailed: Central and Eastern Europe in the Long Nineteenth Century*, Berkeley: University of California Press.

Berger, Stefan

2006a “Labor Movements”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 164-177.

2006b “National Movements”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 178-192.

Bertolazzi, Rosella

1979 “Moïse et Pharaon, ou Le passage de la Mer Rouge”, en *La Opera: Enciclopedia del Arte Lírico*, Madrid: Aguilar, pp. 154-156.

Betancourt, Luis Victoriano

1985 “El Baile”, en *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, editado por Salvador Bueno, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 363-370.

Betancourt Cisneros, Gaspar

1985 “Escenas Cotidianas”, en *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, editado por Salvador Bueno, Caracas: Biblioteca Ayacucho, pp. 27-59.

Billè, Isaia

1928 *Gli Strumenti ad Arco e I Loro Cultori*, Roma, Italia: Ausona.

Bissoli, Francesco

2015 “Mito e corallità nell’*Assedio di Firenze (1856-1860)* di Giovanni Bottesini”, en *Prima e Dopo Cavour: La musica tra Stato Sabauda e Italia Unita (1848-1870)*, editado por Enrico Careri y Enrica Donisi, Università degli Studi di Napoli Federico II, Nápoles: ClioPress, pp. 141-163

Blanning, Timothy C.

2002 “Introducción: El final del antiguo régimen”, en *El siglo XIX: Europa 1789-1914*, editado por Timothy C. Blanning, traducción de Mercedes García Garmilla, Barcelona: Editorial Crítica, pp. 9-18.

Boadella, Montserrat Gali

2002 *Historias del bello sexo: la introducción del romanticismo en México*, México: UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas.

- Bomberger, Douglas E.
1999 *Brainard's Biographies of American Musicians*, Westport, Connecticut: Greenwood Press.
- Borghetti, Vincenzo
2002 “Le romanze dei direttori: Toscanini, Mariani, Mugnome, Mancinelli, Faccio, Muzio e Bottesini”, en *La romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tostiano, Turín: EDT, pp. 609-488.
- Bottesini, Giovanni
SD [1870] *Metodo di Contrabasso*. Milán: Tito di G. Ricordi.
- Brent, Joseph Michael
2014 “Giovanni Paolo Bottesini as a composer for the tenor voice, as seen in his writing for Roberto Stagno, Angelo Masini, And Alberto Bozetti”, tesis doctoral inédita, The University of Georgia.
- Brodsky Lawrence, Vera
1995 *Strong on Music*, 3 vols., Chicago: The University of Chicago Press.
- Bueno, Salvador (ed.)
1985 *Costumbristas cubanos del siglo XIX*, Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- Canning, Kathleen
2006 “The Woman Question”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 193-208.
- Catania, Basilio
1994 *Antonio Meucci: The Inventor and his Times*, 4 vols, Turín: Edizioni Seat.
- Carmona, Gloria
1984 “Período de la independencia a la revolución (1810-1910)”, en *La música de México*, editado por Julio Estrada, 5 vols., México: Universidad Nacional Autónoma de México, vol. 1.3.
- Carniti, Antonio
1921 *In memoria di Giovanni Bottesini*, edición facsimilar de 1996, Cremona: Turris.
- Carpentier, Alejo
1987 *Ese músico que llevo dentro*, La música en Cuba 3, Obras completas de Alejo Carpentier vol. 12, México: Siglo XXI.
- Casellato, Cesare
2000 “Bottesini, Giovanni” , en *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, editado por Ludwig Finscher, Basilea: Bärenreiter, Personenteil 3, cols. 510-513.
- Catania, Basilio
1994 *Antonio Meucci: The Inventor and his Times*, 4 vols., Turín: Edizioni Seat.
- Cayuela Fernández, José Gregorio
1996 “Los Capitanes Generales De Cuba: Élités Coloniales y Élités Metropolitanas (1823-1898)”, en *Historia Contemporánea*, 13-14, Universidad del País Vasco, pp. 197-221.

- Corio, Lodovico
1908 *Ricerche storiche sul R. Conservatorio di Musica di Milano. Contributo di notizie e documenti*, Milán: Tip. Allegretti.
- Costantini, Teodoro
1908 *Sei lettere inedite de Giuseppe Verdi a Giovanni Bottesini*, Trieste: C. Schmidl & Co.
- Crooker, Richard A.
2010 *Cuba*, Nueva York: Chelsea House.
- Cropsey, Eugene H.
2001 “American Premieres of Bellini's Lesser-Known Operas”, *The Opera Quarterly*, 17/3, pp. 435-450.
- Cuba
1847 *Cuadro Estadístico de la Siempre Fiel Isla de Cuba, correspondiente al año de 1846*, La Habana: Imprenta del Gobierno y Capitanía General por S. M.
- Culbertson, Rosamond
1836 *Rosamond: Narrative of the captivity and sufferings of an American female under the popish priests, in the island of Cuba*, Nueva York: Leavitt, Lord, & Co.
- Curry-Machado, Jonathan
2011 *Cuban Sugar Industry: Transnational Networks and Engineering Migrants in Mid-Nineteenth Century Cuba*, Nueva York: Palgrave Macmillan.
- Davis, John A.
2000a “Introduction: Italy’s Difficult Modernization”, en *Italy in the Nineteenth Century 1796-1900*, editado por John A. Davis, Oxford: Oxford University Press, pp. 1-24.
2000b “Economy, society, and the state”, en *Italy in the Nineteenth Century 1796-1900*, editado por John A. Davis, Oxford: Oxford University Press, pp. 235-263.
- De Agostini
1964 “Bruno Barilli”, en *Le Muse*, vol. II, Novara, Italia: De Agostini, p. 54.
- Delannoy, Luc
2012 *¡Caliente!: Una historia del jazz latino*, México: Fondo de Cultura Económica (edición electrónica).
- Escudier, León
1868 *Mes Souvenirs: Les Virtuoses*, París: E. Dentu.
- Ferraguto, Mark
2019 *Beethoven 1806*, Nueva York: Oxford University Press.
- Fornés Bonavia, Leopoldo
2003 *Cuba, cronología: Cinco Siglos de Historia, Política y Cultura*, Madrid: Verbum Editorial.
- Frevert, Ute
2006 “War”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp.417-431.

- Gallo, Denise (ed.)
2010 *Gioachino Rossini: A Research and Information Guide*, Nueva York: Routledge.
- Garrard, John
2006 “The Democratic Experience”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 149-163.
- González, Jorge Antonio
1986 *La Composición Operística en Cuba*, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- Grew, Raymond
2000 “Culture and society, 1796–1896”, en *Italy in the Nineteenth Century 1796-1900*, editado por John A. Davies, Oxford: Oxford University Press, pp. 206-234.
- Hernández, Gisela y Olga De Blanck
1959 *Cervantes 40 Danzas*, La Habana: Ediciones De Blanck.
- Hernández González, Manuel
2009 *El Primer Teatro de La Habana: El Coliseo (1775-1793)*, Tenerife: Ediciones Idea.
- Inzaghi, Luigi
1989 *Giovanni Bottesini; virtuoso del contrabasso e compositore*, Milán: Nuove Edizioni.
- Jander, Owen
2001 “Tessitura”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 2ª edición, 29 vols., Londres: Macmillan, vol. XXV, pp. 315-316.
- Járdányi, Gergeli
2010 “Giovanni Bottesini Élete És Nagybőgőművei: A készülő műjegyzék problematikája [La vida y obra de Giovanni Bottesini. La lista de composiciones en preparación y la problemática de investigación]”, tesis doctoral inédita, Liszt Ferenc Zeneművészeti Egyetem [Academia de Música Franz Liszt], Budapest.
- Kendall, John S.
1952 *The Golden Age of the New Orleans Theatre*, Baton Rouge: Louisiana State University Press.
- Kertzer, David I.
2000 “Religion and society, 1789–1892”, en *Italy in the Nineteenth Century 1796-1900*, editado por John A. Davies, Oxford: Oxford University Press, pp. 181-205.
- Kuhnau, Johann
1900 *Der Musicalische Quack-Salber*, Berlin: B. Behr's Verlag (K Bock).
- Lapique Becali, Zoila
1968 “La música en las revistas cubanas del siglo XIX, 1822-1968”, *Revista de la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí*, núm. 3, La Habana: Biblioteca Nacional de Cuba, pp. 89-104.

- 1979 *Música Colonial Cubana: en las publicaciones periódicas (1812-1902)*, tomo I, La Habana: Editorial Letras Cubanas.
- 1989 “A Cuba”, en *Giovanni Bottesini 1821-1889*, editado por Gaspare Nello Vetro, Parma: Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, pp. 41-52.
- 2007 *Cuba colonial: música, compositores e intérpretes (1570-1902)*, La Habana: Ediciones Boloña.
- Latham, Morton
1901 *Alfredo Piatti. A Sketch*, Londres: W. E. Hill and Sons.
- Laven, David
2000 “The Age of Restoration”, en *Italy in the Nineteenth Century 1796-1900*, editado por John A. Davies, Oxford: Oxford University Press, pp. 51-73.
- Lee, Robert
2006 “Industrial Revolution, Commerce, and Trade”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 44-55.
- Leonhard, Jörn
2006 “The Rise of the Modern Leviathan: State Functions and State Features”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 137-148.
- Levy, Carl
2006 “Lords and Peasants”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 70-85.
- Liceo de La Habana
1845 *Informe de las Tareas Artísticas y Literarias del Liceo de La Habana*, La Habana: Imprenta del Gobierno por S. M.
- Lisei, Cesare
1886 “Giovanni Bottesini”, en *Gazzetta Musicale di Milano*, Milán: Imprenta del Gobierno por S. M.
- Lodetti Barzanò, Annalisa
2001 *Signor Piatti (1822-1901): Cellist, Composer, Avant-Gardist*, Kronberg: Academy Verlag.
- López Hernández, Ignacio J.
2014 “Antonio Montenegro y Las Funciones del Ingeniero Militar en la Cuba del Ochocientos”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 5, Granada: Universidad de Granada, pp. 74-84.
- Lott, R. Allen
2003 *From Paris to Peoria*. Nueva York: Oxford University Press.
- Macdonald, Hugh
2012 *Music in 1853: The Biography of a Year*, Woodbridge, Suffolk: The Boydell Press.
- Macdonell, Anne
1908 *In the Abruzzi*, Londres: Chatto & Windus.

- Madden, Richard Robert
1853 *The Island of Cuba: Its Resources, Progress, and Prospects*. Londres: Partridge and Oakey.
- Maragliano, Alessandro
1901 *I Teatri di Voghera*, Casteggio, Pavia: Tipografia Cerri.
- Mareczek, Max
1968 *Revelations of an Opera Manager in 19th-Century America*, 2 vols., Nueva York: Dover Publications.
- Marmier, Xavier
1851 *Lettres sur l'Amérique*, 2 vols., París: Arthus Bertrand.
- Martin, Thomas
1983 "In Search of Bottesini", *International Society of Bassists Journal* , 10/1, pp. 6-12.
1984 "In Search of Bottesini", *International Society of Bassists Journal* , 10/2, pp. 6-12.
1985 "In Search of Bottesini", *International Society of Bassists Journal* , 11/2, pp. 25-39.
- Martin, George W.
2003 "Verdi Onstage in the United States: Nabucodonosor", *The Opera Quarterly*, 19/2, pp. 230-250.
2004a "Verdi Onstage in the United States: I Lombardi alla prima crociata", *The Opera Quarterly*, 20/1, pp. 26-46.
2004b "Verdi Onstage in the United States: Ernani", *The Opera Quarterly*, 20/2, pp. 171-196.
2011 *Verdi in America: Oberto Through Rigoletto*, Rochester: University of Rochester Press.
- Martinez-Alier, Verena
1974 *Marriage, Class and Colour in Nineteenth-Century Cuba: A Study of Racial Attitudes and Sexual Values in a Slave Society*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Martinez Reinoso, Josep
2018 "De gira por España. Prácticas y estrategias de los virtuosos que actuaron en los primeros conciertos públicos de Madrid (1767-1808)", *Cuadernos De Música Iberoamericana*, vol. 31 enero-diciembre, Madrid: Universidad Complutense, pp. 67-84.
- Masutto, Giovanni
1884 *I maestri di musica italiani del secolo XIX: notizie biografiche*, tercera edición corregida y aumentada, Venecia: Prem. Stab. Tipografico di Gio. Cecchini. En la misma edición se imprimen dos fechas de edición: 1882 y 1884.
- Mattiello, Giulia
2012 *Il Teatro la Fenice: pianificazione, organizzazione e amministrazione della stagione di Carnevale - Quaresima 1878/1879*, Venecia: Università Ca'Foscari Venezia.

Maquieira, Marina

2012 “La letra y* en las reflexiones ortográficas sobre el español posteriores a Nebrija” en *Cum corde et in nova grammatica. Estudios ofrecidos a Guillermo Rojo*. Edición a cargo de Tomás Jiménez Juliá, Belén López Meirama, Victoria Vázquez Rozas y Alexandre Veiga. Departamento de Lingua Española. Servizo de Publicacións e Intercambio Científico da Universidade de Santiago de Compostela, pp. 529-542.

Méguevand, Sylvie

2018 “La alquimia íntima de las raíces. Consideraciones estéticas e identitarias sobre la litografía decimonónica cubana de origen europeo” en *Caribe hispano y Europa. Siglos XIX y XX: Dos siglos de relaciones*, coordinado por Josef Opatrný, Praga: Universidad Carolina/Editorial Karolinum, pp. 139-148.

Mendive, Rafael María de

1883 *Poesías de Rafael M^a de Mendive (Poeta cubano desterrado)*, tercera edición, La Habana: Miguel de Villa.

Merino Montero, Luis

2009 “El surgimiento de la Sociedad Orfeón y el periódico *Las Bellas Artes*: su contribución al desarrollo de la actividad musical y de la creación musical decimonónica en Chile”, *Neuma: Revista de Música y Docencia Musical*, Año 2, vol. 1, Chile: Universidad de Talca, pp. 10-43.

Merlin, Condesa de [María de las Mercedes Beltrán Santa Cruz y Cárdenas Montalvo y O’Farrill]

1844 *Viaje a La Habana*, Madrid: Imprenta de la Sociedad Literaria y Tipográfica.

Mialhe, Frédéric

c.1850 *Early lithographed views of Havana*. La Habana: Litografía de L. Marquier.

Michaëlis, Carolina

1871 *Fiori della poesia italiana*, Biblioteca d’autori italiani XI, Leipzig: F. A. Brockhaus.

Miguel Arroyo, Carolina

2011 *El carné de baile en el Museo del Romanticismo*, Madrid: Museo del Romanticismo.

Mioli, Piero

2002 “Ballate, preghiere e stornelli. Titoli e generi della romanza da Mercadante a Respighi”, en *La romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tostiano, Turín: EDT, pp. 5-54.

Molina Álvarez, Daniel y Karl Bellinghausen

2004 *Mas si osare un extraño enemigo...: CL aniversario del Himno Nacional Mexicano*, México: Océano.

Montanelli, Indro

2006 *L'Italia del Risorgimento (dal 1831 al 1861)*, editada por Elvira Modugno, Storia D'Italia 5, Milán: Edizione per Oggi.

Mulligan, William

2006 “Restrained Competition: International Relations”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789–1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 401-416.

- Morales y Morales, Vidal
 1901 *Iniciadores y Primeros Mártires de la Revolución Cubana*, La Habana: Imprenta Avisador Comercial.
- Museo Numismático del Banco Nacional de Cuba
 1982 *Numismática Cubana: Siglo XVI-Siglo XX*, La Habana: Comité Organizador de los XIV Juegos Deportivos Panamericanos y del Caribe/Museo Numismático del Banco Nacional de Cuba.
- Navarrete De, Ramón
 1878 *Sueños y Realidades*, Madrid: Oficinas de la Ilustración Española y Americana.
- Norman, Benjamin Moore
 1845 *Rambles by Land and Water: Notes of travel in Cuba and Mexico*, Nueva York: Paine and Burgess.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de
 1961 *Reseña Histórica del Teatro en México (1538-1911)*, tercera edición ilustrada y puesta al día de 1911 a 1961 por Salvador Novo (1/1880-1884), vols. I-VI, México: Editorial Porrúa.
- Oliva, Antonio
 1823 *Ortografía De La Lengua Castellana*, nueva edición, Gerona: Antonio Oliva Impresor.
- Opartný, Josef (coord.)
 2018 *Caribe hispano y Europa. Siglos XIX y XX: Dos siglos de relaciones*, Praga: Universidad Carolina/Editorial Karolinum.
- Orovio, Helio
 2004 *Cuban Music from A to Z*. Durham: Duke University Press.
- Otto, Eduard
 1843 *Reiseerinnerungen an Cuba, Nord - und Südamerika: 1838 - 1841*, Berlin: Verlag der Nauckschen Buchhandlung.
- Pacini, Giovanni
 1865 *Le Mie Memorie Artistiche*, Traducción al inglés de Adriaan van der Tang, Florencia, Italia: Presso G. G. Guidi.
- Palma Muñoz, José Manuel
 2017 *Emoción, Percepción y Acción: Emoción como exploración del entorno*, Tesis Doctorales, Granada: Universidad de Granada.
- Palmer, Andrew Edward
 1995 “Giovanni Bottesini in the United States”, tesis doctoral inédita, The University of Memphis, Estados Unidos.
- Pardo Pimentel, Nicolás
 1851 *La Opera Italiana o Manual del Filarmónico*, Madrid: Aguado.
- Parker, Roger
 1992 “Ernani”, en *The New Grove Dictionary of Opera*, editado por Stanley Sadie, 4 vols., Londres: Macmillan, vol. II, pp. 70-73.

- Patriarca, Silvana
1996 *Numbers and Nationhood: Writing Statistics in Nineteenth-Century Italy*, Cambridge, Inglaterra: Cambridge University Press.
- Pereira Salas, Eugenio
1978 *Biobibliografía Musical de Chile: desde los orígenes a 1886*, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad de Chile.
- Pezuela, Jacobo de la
1863 *Diccionario Geográfico, Estadístico, Histórico de la Isla de Cuba*, 4 vols., Madrid: Imprenta del Establecimiento de Mellado.
1878 *Historia de la Isla de Cuba*, vols. III-IV, Madrid: Carlos Bailly-Bailliere.
- Philippou, Styliane
2014 “La Habana del Siglo XIX: ‘Todo se desvanece en el aire’”, *Quiroga: Revista de Patrimonio Iberoamericano*, 5, Granada: Universidad de Granada, pp. 110-127.
- Prat Ferrer, Juan José
2015 *Música cubana de salón del siglo XIX*, Segovia: Universidad de Segovia.
- Preston, Katherine K.
• 1993 *Opera on the Road: Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
2008 “To the Opera House?: The Trials and Tribulations of Operatic Production in Nineteenth-Century America”, *The Opera Quarterly*, 23/1, pp. 39-65.
- Ragni, Stefano
1996 “L'Avana, capitale filarmónica del Nuovo Mondo”, prólogo a Rio Prado 1966, pp. 9-12.
- Ramírez, Serafín
1891 *La Habana artística. Apuntes históricos*, La Habana: Imp, del E. M. de la Capitanía General.
- Rathbone, John Paul
2010 *The Sugar King of Havana: The Rise and Fall of Julio Lobo, Cuba's Last Tycoon*, Nueva York: The Penguin Press.
- Rementería y Fica, Mariano (traductor)
1829 *El hombre fino al gusto del día ó Manual completo de urbanidad, cortesía y buen tono*. Madrid: Imprenta de Moreno.
- Rey Alfonso, Francisco
1988 *Gran Teatro de La Habana: Cronología mínima 1834/1987*, La Habana: Talleres de Impresión del Banco Nacional de Cuba.
- Rio Prado, Enrique
1996 *La musica italiana a Cuba: Prime rappresentazioni di Verdi e Morlacchi all'Avana*. Lecce: BESA Editrice.
- Roberts, John
2009 “Revolution from Above and Below”, en *The Oxford History of Modern Europe*, editada por Timothy C. Blanning, Oxford: Oxford University Press, pp. 15-45.

Roccatagliati, Alessandro

1996 “Felice Romani, librettist by trade”, *Cambridge Opera Journal*, 8/2, pp. 113-145.

Romero, Jesús C.

1957 “Historia de un conservatorio que no se fundó”, *Carnet Musical*, mayo, año XIII, vol. XII, no. 147, pp. 206-208.

1961 *La verdadera historia del Himno Nacional Mexicano*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

- Ronna, A. (compilador)
1841 *Rime scelte di vari poeti modernii*, París: Baudry.
- _____ (compilador)
1843 *Parnaso italiano: poeti italiani contemporanei maggiori e minori*, París: Baudry.
- Rosemond de Beauvallon, Jean Baptiste
1844 *L'île de Cuba. Première partie. Voyage à la Havane, sur les côtes, dans l'intérieur, à Santiago*, première partie, París: Dauvin et Fontaine.
- Ross, Eric
1991 *Full of Hope and Promise: The Canadas in 1841*, Montreal and Kingston: McGill Queen's University Press.
- Rossi, Gaetano
1840 *Semiramide. Melodramma Tragico da Rappresentarsi nel Gran Teatro La Fenice* [libreto], Venecia: Tipografia di Giuseppe Molinari.
- Rubboli, Daniele
2002 "Basta un titolo per la gloria: "Il Bacio" di Arditì, "Visione veneziana" di Brogi, "Serenata-Rimpianto" di Toselli e "Lolita" di Buzzi-Peccia", en *La romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tostiano, Turín: EDT, pp. 453-488.
- Rushton, Julian
2001 "Range", *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 2ª edición, 29 vols., Londres: Macmillan, vol. XX, p. 822.
- S. A.
1845 *Biography of Leopold De Meyer*, Londres: Palmer and Clayton.
- Salas y Quiroga, Jacinto
1840 *Viages de D. Jacinto de Salas y Quiroga: Isla de Cuba*, Madrid: Boix.
- Sanvitale, Francesco (ed.)
2002 *La romanza italiana da salotto*, Istituto Nazionale Tostiano, Turín: EDT.
- Sarti, Roland
2000 "Giuseppe Mazzini and his opponents", en *Italy in the Nineteenth Century 1796-1900*, editado por John A. Davies, Oxford: Oxford University Press, pp. 74-107.
- Schiavo, Giovanni Ermenegildo
1947-1949 *Italian-American History*, 2 vols., Nueva York: The Vigo Press.
- Schwarzkopf, Jutta
2006 "The Social Condition of the Working Class", en *A Companion to Nineteenth-Century Europe, 1789-1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 109-121.
- Sirch, Licia
1989 "La giovinezza e gli studi", en *Giovanni Bottesini 1821-1889*, editado por Gaspare Nello Vetro, Parma: Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, pp. 27-40.

- Slatford, Rodney
 1980 “Bottesini, Giovanni”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 20 vols., Londres: Macmillan, vol. III, pp. 91-93.
- 2001 “Bottesini, Giovanni”, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, editado por Stanley Sadie, 2ª edición, 29 vols., Londres: Macmillan, vol. IV, pp. 85-86.
- Staffieri, Gloria
 2009 “Grand Opéra in Preunified Italy: Metamorphoses of a Political Genre”, *The Opera Quarterly*, 25/3, pp. 203-229.
- Starr, Frederick S.
 2000 *Louis Moreau Gottschalk*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.
- Strakosch, Maurice
 1887 *Souvenirs d'un Impresario*, Paris: Paul Ollendorff.
- Taylor, Allan John Percivale
 1948 *The Habsburg Monarchy 1809-1918: A History of the Austrian Empire and Austria-Hungary*. Londres: Hamish-Hamilton.
- Taylor, Frank Hamilton
 1879 “Street Scenes in Havana”, *Harper's New Monthly Magazine*, 58/347, Nueva York: Harper & Bros., pp. 682-687.
- Torre, José María de la
 1857 *Lo que Fuimos y lo que Somos ó La Habana Antigua y Moderna*, La Habana: Librería Cervantes.
- 1860 *Nuevo Manual de Urbanidad, Etiqueta y Buenas Maneras*, décima edición, La Habana: Imprenta Militar.
- Vaccai, Nicola
 2008 *Il carteggio personale di Nicola Vaccaj che si conserva presso la Biblioteca comunale Filelfica di Tolentino*, editado por Jeremy Commons, Turín: G. Zedde.
- Velazco, Jorge
 1983 *De música y músicos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Vetro, Gaspare Nello
 1989a “Cronología”, en *Giovanni Bottesini 1821-1889*, editado por Gaspare Nello Vetro, Parma, Italia: Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, pp. 1-25.
- 1989b “Elenco delle composizioni e delle edizioni”, en *Giovanni Bottesini 1821-1889*, editado por Gaspare Nello Vetro, Parma, Italia: Centro Studi e Ricerche dell'Amministrazione dell'Università degli Studi di Parma, pp. 165-184.
- Villanueva Morte, Concepción
 2009 “La empresa familiar de los ‘Litta’: negocios e intereses entre Milán y España desde mediados del siglo XV”, *Edad Media. Revista de Historia*, 10, pp. 307-341.
- Villaverde, Cririlo
 1841 *La joven de la flecha de oro: historia habanera*, Habana: Imprenta de R. Oliva.

- Webster, James
 2004 *Haydn's 'Farewell' Symphony and the Idea of Classical Style: Through-Composition and Cyclic Integration in his Instrumental Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Weiss, Joaquín E.
 2002 *La Arquitectura Colonial Cubana: Siglos XVI al XIX*, segunda edición, La Habana: Letras Cubanas.
- Williams, Chris. A.
 2006 “Police and the Law”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 345-354.
- Winders, James A.
 2006 “European Culture in the Nineteenth Century”, en *A Companion to Nineteenth-Century Europe 1789-1914*, editado por Stefan Berger, Malden, Massachusetts: Blackwell Publishing Ltd., pp. 291-303.
- Wittkower, Rudolf
 1973 *Art and Architecture in Italy: 1600 to 1750*, tercera edición, Middlesex: Penguin Books.

b. Hemerografía

BNA– (*Bazar di Novità Artistiche, Letterarie e Teatrali*)

1846

vol. VI

- | | |
|---------|---|
| 38: 154 | Cattaneo, A. (Ed.). “Annunzio Teatrale”, 13 de mayo, col. 2. |
| 41: 167 | P. (A. Cattaneo, Ed.), “Corrispondenza”, 23 de mayo, col. 3. |
| 41: 168 | Cattaneo, A. (Ed.). “Diario di Notizie”, 23 de mayo, col. 2. |
| 43: 176 | Cattaneo, A. (Ed.). “Diario di Notizie”, 30 de mayo, col. 1. |
| 48: 196 | G. U. (A. Cattaneo, Ed.), “Diario di Notizie”, 17 de junio, col. 2. |
| 56: 228 | Cattaneo, A. (Ed.). “Diario di Notizie”, 15 de julio, col. 2. |
| 64: 260 | Cattaneo, A. (Ed.). “Diario di Notizie”, 12 de agosto, col. 3. |

COT– (*El Correo de Trinidad*)

1846

vol. 27

- | | |
|---------|---|
| 86: 2-3 | “Teatro Principal”, 25 de octubre, cols. 3 y 1. |
|---------|---|

DHA– (*Diario de la Habana*)

1846

Sin vol.

- 255: 1-2 “Opera Italiana”, 12 de septiembre, cols. 6 y 1.
255: 1-2 “Sociedad Habanera”, 12 de septiembre, cols. 6 y 1.
265: 2 “Opera Italiana”, 22 de septiembre, cols. 3-4.
275: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 2 de octubre, col. 6.
280: 1 “Rosini”, 7 de octubre, col. 6.
305: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 1 de noviembre, col. 6.
308: 3 “Opera Italiana”, 4 de noviembre, col. 2.
311: 2 F.B.y H. “Opera Italiana”, 7 de noviembre, cols. 5-6.
314: 4 Marty y Torrens, F. “Opera Italiana”, 10 de noviembre, col. 6.
317 [bis]:⁷³⁶ 4 Marty y Torrens, F. “Gran Teatro de Tacón”, 14 de noviembre, col. 6.
317 [bis]: 4 “JESUS DEL MONTE”, 14 de noviembre, col. 6.
317 [bis]: 4 “REGLA”, 14 de noviembre, col. 6.
318: 4 Torrens, F. M. “¡¡Alumbrado del Gas!!”, 15 de noviembre, col. 6.
319: 4 “Gran Teatro de Tacon”, 16 de noviembre, col. 6.
320: 4 “Gran Teatro de Tacon”, 17 de noviembre, col. 6.
323: 2 “Debut de la compañía italiana”, 20 de noviembre, cols. 5-6.
324: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 21 de noviembre, col. 6.
325: 2 “Gran Teatro de Tacon”, 22 de noviembre, col. 1.
325: 2 “GUANABACOA”, 22 de noviembre, col. 1.
327: 4 “Gran Teatro de Tacon”, 24 de noviembre, col. 6.
332: 4 “GRAN BAILE”, 28 de noviembre, col. 6.
332: 4 “Gran Teatro de Tacon”, 28 de noviembre, col. 6.
334: 4 “Gran Teatro de Tacon”, 30 de noviembre, col. 6.
342: 4 “Gran Teatro de Tacon”, 8 de diciembre, col. 6.
346: 2 “Opera Italiana”, 12 de diciembre, cols. 4-5.
346: 6 “GRAN BAILE EN EL HORCON”, 12 de diciembre, col. 6.
346: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 12 de diciembre, col. 6.

⁷³⁶ Este número repitió la numeración usada en el anterior correspondiente al viernes 13 de noviembre. El subfijo “bis” se agrega para distinguir este número del real 317. A partir del siguiente se continuó con la numeración.

- 348: 6 Argente, M. “Gran Teatro de Tacon”, 15 de diciembre, col. 6.
- 349: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 16 de diciembre, col. 6.
- 350: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 19 de diciembre, col. 6.
- 355: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 21 de diciembre, col. 6.
- 356: 2 “Sociedad Habanera”, 22 de diciembre, col. 5.
- 358: 2 “Primera representación de la SAFO”, 24 de diciembre, cols. 5-6.
- 358: 2 “Relacion de las multas recaudadas”, 24 de diciembre, cols. 5-6.
- 359: 2 “Concierto improvisado”, 25 de diciembre, cols. 5-6.
- 359: 6 “Gran Baile”, 25 de diciembre, cols. 5-6.
- 361:⁷³⁷ 6 “Gran Teatro de Tacon”, 26 de diciembre, col. 6.
- 362: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 27 de diciembre, col. 6.
- 362*: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 28 de diciembre, col. 6.
- 363: 2 “Gran Teatro de Tacon”, 29 de diciembre, col. 4.
- 364: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 30 de diciembre, col. 6.
- 364: 6 “Gallos en Guanabacoa en el Circo de la Prueba”, 30 de diciembre, col. 6.
- 364: 6 “Gran Teatro de Tacon”, 30 de diciembre, col. 6.

ECO– (*l'Eco: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Mode e Teatri*)
1835

vol. VIII

- 107: 428 Lampato, P. (Ed.). “Varietà Teatrali”, 7 de septiembre, col. 2.

FIH – (*Faro Industrial de la Habana*)
1846

vol. 6

- 257: 2 Serrano, F. “Junta Protectora de Opera Italiana”, 14 de septiembre, col. 5.
- 259: 1 “Sociedad de la Temporada del Cerro”, 16 de septiembre, col. 3.
- 259: 1 “Noticia Filarmónica”, 16 de septiembre, col. 3.
- 260: 1 “Opera Italiana”, 18 de septiembre, col. 3.

⁷³⁷ El número secuencial de la publicación está equivocado en esta edición y se adelanta a 361 siendo que le corresponde el 360. El error persiste en el siguiente (27 de diciembre) al que se le asigna el 362 pero se corrige el error el día lunes (28 de diciembre) repitiendo el 362. Para distinguir éstas últimas, respetamos la numeración impresa y sólo agregamos un asterisco al número repetido del 28 de diciembre. (362*). La manera más segura de localización es por la fecha.

- 263: 1 "Teatro del Progreso en El Cerro", 20 de septiembre, col. 3.
- 263: 1 "Opera Italiana", 20 de septiembre, col. 3.
- 265: 2 Serrano, F. "Opera Italiana", 22 de septiembre, col. 5.
- 267: 1 "Gran Teatro de Tacón", 24 de septiembre, col. 4.
- 267: 1 "Los Lombardos", 24 de septiembre, col. 4.
- 267: 1 "Don Ambrosio Gonzalez", 24 de septiembre, col. 4.
- 269: 1 "Opera Italiana", 26 de septiembre, col. 4.
- 269: 1 "I Lombardi", 26 de septiembre, col. 4.
- 277: 4 Argente, M. "Gran Teatro de Tacón", 4 de octubre, col. 6.
- 301: 1 Academia Santa Cecilia. "Santa Cecilia", 29 de octubre, col. 2.
- 301: 1 "En las primeras funciones", 29 de octubre, col. 2.
- 301: 1 "Opera Italiana", 29 de octubre, col. 2.
- 307: 2 "Opera Italiana", 5 de noviembre, col. 1.
- 309: 1 "Liceo", 7 de noviembre, col. 3.
- 309: 1 "Opera Italiana", 7 de noviembre, col. 3.
- 309: 4 "Gran Baile", 7 de noviembre, col. 6.
- 309: 4 Marty y Torrens, F. "Opera Italiana", 7 de noviembre, col. 6.
- 313: 1 "Opera Italiana", 11 de noviembre, col. 5.
- 313: 4 Torrens, F. M. "Advertencia", 11 de noviembre, col. 6.
- 316: 4 "REGLA", 14 de noviembre, col. 6.
- 316: 4 Torrens, F. M. "Gran Teatro de Tacon", 14 de noviembre, cols. 5-6.
- 317: 1 "Opera Italiana", 15 de noviembre, cols. 2-3.
- 317: 1 "Esta noche se presentan", 15 de noviembre, cols. 2-3.
- 322: 1 "Opera Italiana", 20 de noviembre, col. 1.
- 322: 4 "Gran Teatro de Tacon", 20 de noviembre, col. 6.
- 323: 1 "Opera Italiana", 23 de noviembre, col. 2.
- 323: 1 "LICEO", 23 de noviembre, col. 2.
- 326: 4 Torrens, F. M. "Gran Teatro de Tacon", 24 de noviembre, col. 6.
- 332: 4 "Opera Italiana", 30 de noviembre, col. 6.
- 334: 1 "Opera Italiana", 3 de diciembre, cols. 4-5.
- 337: 1 "Opera Italiana", 5 de diciembre, col. 5.

- 338: 2 "Opera Italiana", 6 de diciembre, col. 2.
- 344: 4 "Gran Teatro de Tacon", 12 de diciembre, col. 6.
- 344: 4 "ULTIMO DE ESTA TEMPORADA", 12 de diciembre, col. 6.
- 346: 4 "Opera Italiana", 14 de diciembre, col. 6.
- 349: 4 "Funcion extraordinaria", 17 de diciembre, col. 6.
- 349: 4 "¡¡LA DESPEDIDA GRAN BAILE!!", 17 de diciembre, col. 6.
- 352: 1 "Leopoldo De Meyer", 20 de diciembre, cols. 2-3.
- 352: 1 "Safo", 20 de diciembre, cols. 2-3.
- 354: 4 "Funcion extraordinaria", 22 de diciembre, cols. 5-6.
- 358: 4 "GRAN BAILE", 26 de diciembre, col. 5.
- 358: 4 "GRAN BAILE DE TODA LA NOCHE", 26 de diciembre, col. 5.
- 358: 4 "GRANDES BAILES", 26 de diciembre, col. 5.
- 358: 4 "Gran Teatro de Tacon", 26 de diciembre, col. 5.
- 359: 2 "Anoche no hubo funcion en el Gran Teatro", 27 de diciembre, col. 1.
- 361: 1 "Opera Italiana", 29 de diciembre, col. 5.
- 361: 4 "Funcion extraordinaria", 29 de diciembre, col. 5.
- 363: 2 "Dió principio el concierto", 31 de diciembre, col. 1.
- 363: 2 "Opera Italiana", 31 de diciembre, col. 1.

1847

vol. 7

- 2: 4 "Ópera italiana", 2 de enero, cols. 5 y 6.
- 4: 1 J. G. de A. "Ópera italiana", 4 de enero, cols. 2-4.
- 4: 4 "Ópera italiana", 4 de enero, col. 6.
- 8: 2 J. G. de A. "Ópera italiana", 8 de enero, cols. 2 y 3.
- 8: 2 "Leopoldo De Meyer", 8 de enero, col. 3.
- 9: 1 "Liceo", 9 de enero, col. 3.
- 9: 1 "I due Foscari", 9 de enero, col. 3.
- 9: 4 "Gran Teatro de Tacón", 9 de enero, col. 6.
- 11: 1 J. G. de A. "Ópera italiana", 11 de enero, cols. 4 y 5.
- 11: 4 "Diversiones", 11 de enero, col. 6.
- 11: 4 "Gran baile", 11 de enero, col. 6.
- 17: 1 "Crónica Filarmónica Habanera", 17 de enero, cols. 4 y 5.

- 23: 1 “Ópera italiana”, 23 de enero, col. 5.
- 23: 1 “Sociedad Habanera”, 23 de enero, col. 5.
- 23: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 23 de enero, col. 5.
- 23: 4 “Con superior permiso”, 23 de enero, col. 5.
- 25: 1 “Ópera italiana”, 26 de enero, col. 3.
- 26: 1 “Concierto de los Sres. Meyer y Burke”, 27 de enero, col. 4.
- 29: 1 “Ópera italiana”, 30 de enero, col. 5.
- 31: 2 “Ópera italiana”, 2 de febrero, cols. 1 y 2.
- 31: 4 “Ópera italiana”, 2 de febrero, cols. 1 y 2.
- 39: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 11 de febrero, col. 6.
- 39 [bis]:⁷³⁸ 4 “Gran Teatro de Tacón”, 12 de febrero, col. 6.
- 41: 1 “Ópera Italilna [*sic*]”, 13 de febrero, col. 5.
- 41: 2 “Doña Fortunata Tedesco”, 13 de febrero, col. 1.
- 41: 2 “Segundo Beneficio”, 13 de febrero, col. 1.
- 42: 4 “Ópera italiana”, 15 de febrero, col. 5.
- 43: 1 “Ópera italiana”, 16 de febrero, col. 5.
- 44: 2 “Ópera italiana”, 17 de febrero, col. 2.
- 45: 1 “Ópera italiana”, 18 de febrero, cols. 5 y 6.
- 47: 1 “Ópera italiana”, 20 de febrero, col. 4.
- 47: 1 “Beneficio del Sr. Botessini”, 20 de febrero, cols. 4 y 5.
- 50: 1 “Beneficio del Sr. Botessini”, 24 de febrero, col. 4.
- 51: 2 “Ópera italiana”, 25 de febrero, cols. 1 y 2.
- 53: 1 “Beneficios”, 27 de febrero, cols. 4 y 5.
- 53: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 27 de febrero, col. 6.
- 54: 1 “Beneficios de Arditi y Bottesini”, 28 de febrero, cols. 4 y 5.
- 54: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 28 de febrero, col. 6.
- 55: 1 “Ópera italiana”, 2 de marzo, col. 4.
- 55: 1 “El Señor Vita”, 2 de marzo, cols. 4 y 5.
- 57: 1 “Beneficio del Sr. Vita”, 4 de marzo, col. 3.
- 58: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 5 de marzo, col. 6.
- 59: 1 “Ópera italiana”, 6 de marzo, cols. 3 y 4.

⁷³⁸ La numeración fue repetida, apareciendo impreso el número 39 en este ejemplar aunque le correspondía el 40. La edición del día siguiente corregía el error, numerando al ejemplar como 41. El “bis” se ha usado para distinguirlo del anterior pero no aparece en el original.

- 59: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 6 de marzo, col. 6.
- 59 [bis]:⁷³⁹ 1 “Ópera italiana”, 9 de marzo, cols. 3 y 4.
- 59 [bis]: 1 “Liceo”, 9 de marzo, col. 4.
- 59 [bis]: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 9 de marzo, col. 6.
- 61 [bis]:⁷⁴⁰ 2 “Ópera italiana”, 16 de marzo, col. 1.
- 61 [bis]: 2 “Teatro”, 16 de marzo, col. 1.
- 62: 2 “Santa Cecilia”, 17 de marzo, col. 2, [la numeración es correcta pues el error es del periódico].
- 63: 1 y 2 “Ópera italiana”, 11 de marzo, cols. 5 y 1.
- 63[bis]:⁷⁴¹ 4 “Gran Teatro de Tacón”, 18 de marzo, col. 6.
- 64:⁷⁴² 1 “Liceo”, 19 de marzo, col. 4.
- 64: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 19 de marzo, col. 6.
- 65:⁷⁴³ 1 “Mose in Egitto il nuovo”, 13 de marzo, col. 4.
- 65: 1 “Academia de Santa Cecilia”, 13 de marzo, col. 5.
- 65: 1 “Sociedad Habanera”, 13 de marzo, col. 5.
- 65: 1 “El día de ayer”, 13 de marzo, col. 5.
- 65 [bis]:⁷⁴⁴ 4 “Gran Teatro de Tacón”, 20 de marzo, col. 6.
- 66:⁷⁴⁵ 1 “Ópera italiana”, 21 de marzo, cols. 3 y 4.
- 67: 1 “Ópera italiana”, 23 de marzo, col. 5.
- 72: 4 “Gran Teatro de Tacón”, 30 de marzo, col. 6.
- 286: 1 “Carta de Extramuros á Desvernine”, 21 de noviembre, cols. 3 y 4, parte inferior.

⁷³⁹ Existe un error en la secuencia puesta por el periódico y, aunque le correspondía otro número, este ejemplar apareció con el 59 (el “bis” no es original y sólo se usa en este texto para distinguirlo del “59” anterior).

⁷⁴⁰ El número que corresponde a ésta publicación es “67”, sin embargo, hubo una confusión y se le adjudicó el “61”. Este error nunca se corrigió y siguieron secuencialmente a partir de aquí. Los corchetes no son originales.

⁷⁴¹ Este número se encuentra duplicado en el año por el error de numeración descrito en la nota anterior. Se le ha adjuntado “bis” para distinguirlo del primero. Los corchetes no son originales.

⁷⁴² No se encontró el ejemplar correspondiente al número 64 de la primera serie antes del error de numeración por lo que, aunque suponemos que existió, no nos arriesgamos a catalogar a este ejemplar como un número “bis”. En este caso, la mejor guía para la localización de la nota es la fecha de publicación.

⁷⁴³ La confusión creada con la numeración por el periódico excede toda explicación. Los números reportados son los que aparecen impresos y en este caso, por confuso que pueda parecer, los guarismos son los correctos. La mejor guía para la localización de la nota es la fecha de publicación.

⁷⁴⁴ Este número se encuentra duplicado en el año por el error de numeración descrito en la nota 5. Se le ha adjuntado “bis” para distinguirlo del primero. Los corchetes no son originales.

⁷⁴⁵ No se encontró el ejemplar correspondiente al número 66 de la primera serie antes del error de numeración por lo que, aunque suponemos que existió, no nos arriesgamos a catalogar a este ejemplar como un número “bis”. En este caso, la mejor guía para la localización de la nota es la fecha de publicación.

- 1848
 vol. VIII
 52: 2 “Matanzas”, 2 de marzo, col. 1.
 54: 2 “Partida de dos artistas”, 4 de marzo, col. 5.
- 1849
 vol. IX
 282: 1 “Ópera italiana”, 21 de noviembre, col. 3.
- GAP**– (*Gazzetta Piemontese*)
 1846
 Sin vol.
 85: 3 “Interno”, 16 de abril, col. 2.
 86: 3 Romani, F. (Ed.). “Teatri D'Oggi”, 17 de abril, col. 2.
 87: 3. Romani, F. (F. Romani, Ed.), “Teatri”, 18 de abril, col. 1.
 91: 3 Romani, F. (Ed.). “Teatro Carignano”, 23 de abril, col. 2.
 92: 3 Romani, F. (Ed.). “Teatro Carignano”, 24 de abril, col. 2.
 94: 3 Romani, F. (Ed.). “Teatri D'Oggi”, 27 de abril, col. 3.
 96: 3 Romani, F. (Ed.). “Teatri D'Oggi”, 29 de abril, col. 2.
 271: 4 Romani, F. (Ed.), “Metodi”, 28 de noviembre, col. 3.
 249: 4 Romani, F. (Ed.), “Ai Signori Delettanti Di Musica”, 3 de noviembre, col. 3.
- GMM**– (*Gazzetta Musicale di Milano*)
 1886
 vol. XLI
 16: 122-123 Lisei, Cesare. (Giulio Ricordi, Ed.), “Giovanni Bottesini” (partes I y II), 19 de abril, cols. 1 y 2.
 18: 140-141 Lisei, Cesare. (Giulio Ricordi, Ed.), “Giovanni Bottesini” (partes III, IV y V), 2 de mayo, cols. 1 y 2.
- GNP**– (*Glissons, N'Apuyons Pas: Giornale di Scienze, Lettere, Arti, Varietà, Mode e Teatri*)
 1839
 vol. VI
 84: 334-335 S., G. (G. J. Pezzi, Ed.), “Cronaca Teatrale”, 19 de octubre, cols. 3 y 1.
- 1840
 vol. VII
 72: 287-288 Romani, G. (G. J. Pezzi, Ed.), “Cronaca del Giorno”, 5 de septiembre, cols. 3 y 1.

ILN– (*The Illustrated London News*)

1851

“Bottesini, the contrabassist”, 29 de noviembre.

IPA– (*Il Pirata: Giornale di Letteratura, Belle Arti e Teatri*)

1835

vol. I

18: 72 Regli, F. (F. Regli, Ed.), “Notizie Diverse”, 1 de septiembre, col. 3.

1845

vol. X

91: 370 R. (F. Regli, Ed.), “Mattinata Musicale dell'Editore Giovanni Ricordi”, 6 de mayo, cols. 1-2.

1846

vol. XI

77: 326 Regli, F. (Ed.). “Un po' di tutto”, 24 de marzo, cols. 1-2.

78: 329 Gazzeta di Verona (F. Regli, Ed.), “Verona”, 27 de marzo, col. 2.

78: 330 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, . 27 de marzo, cols. 1-2.

83: 349-350 Regli, F. (Ed.). “Voghera”, 14 de abril, cols. 3 y 1.

86: 360 Regli, F. (Ed.). “Gazzetta Teatrale”, 24 de abril, col. 3.

88: 370 Torri, A. (F. Regli, Ed.), “Uffici di Corrispondenza Teatrale”, 1 de mayo, col. 2.

89: 376 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 5 de mayo, cols. 1-3.

90: 378 Regli, F. (Ed.). “Musica Sacra”, 8 de mayo, col. 1.

90: 380 Regli, F. (Ed.). “Altre Novità”, 8 de mayo, col. 2.

93: 392 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 19 de mayo, cols. 1-2.

93: 400 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 26 de mayo, col. 3.

97: 408 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 2 de junio, col. 2.

102: 428 Regli, F. (Ed.). “Gazzetta Teatrale”, 19 de junio, col. 1.

105: 442 Regli, F. (Ed.). “Un Po' de Tutto”, 30 de junio, col. 2.

vol. XII

2: 8 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 7 de julio, col. 1.

3: 12 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 10 de julio, col. 1.

4: 16 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 14 de julio, col. 1.

5: 18 C. (F. Regli, Ed.), “Accademie”, 17 de julio, cols. 1-2.

- 10: 40 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, 4 de agosto, col. 2.
- 11: 45 Regli, F. (F. Regli, Ed.), “Prospetto”, 7 de agosto, página completa.
- 12: 50 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto”, .
- 15: 62 Regli, F. (Ed.). “Un Po' di Tutto, 21 de agosto, col. 1.
- 40: 164 Gazzetta di Genova (F. Regli, Ed.), “Avvenimenti Straordinarii”, 17 de noviembre, cols. 1-3.
- 50: 206 Torri, A. (F. Regli, Ed.), “Gazzetta Teatrale”, 22 de diciembre, cols. 2-3.

LET– (*La Lettura: suplemento cultural de Il Corriere de la Sera*)
1924

- vol. XXIV
1: 73-74 R. F., “Bottesini”, enero, cols. 1 y 2.

NYH– (*The New York Herald*)
1847

- vol. XIII
106: 3 “Tabernacle”, 17 de abril, col. 5.

SDN– (*El Siglo Diez y Nueve*)
1854

- vol. VIII
1934: 2 “Pasageros”, 12 de abril, cols. 3 y 4.
1939: 4 “Diversiones Públicas”, 17 de abril, cols. 4 y 5.
2060: 4 “Teatro”, 16 de agosto, cols. 1 y 2.
2066: 2 “Teatro”, 22 de agosto, col. 2.
2114: 4 “Teatro”, 9 de octubre, col. 1 y 2.

TMW– (*The Musical World*)
1853

- vol. XXXI
9: 135 “Signor Bottesini”, 26 de febrero, col. 2.
34: 524 “The Jullien Expedition”, 20 de agosto, col. 1.

c. Recursos Electrónicos

Ancestry

2016 “Onofre Rodríguez-Morejón Arango Cepero”.
<http://search.ancestry.com/cgi-bin/sse.dll?uidh=000&rank=1&new=1&so=3&msT=1&gsln=Cepero&gss=angs-d&MSAV=1&cp=0&cpxt=0&catBucket=rstp&db=pubmembertrees&sbo=t&gsbco=Sweden&gl=&gst=&hc=20&fh=20&noredir=true>
Acceso: agosto 21, 2016.

Biblioteca Nacional de Cuba José Martí/Catálogo de acceso público en línea

2014 “Morejón y Arango, Onofre”.
<http://catalogo.bnjm.cu/cgi-bin/koha/opac-search.pl?idx=su&q=CONTRADANZAS%20%20PIANO&offset=60>
Acceso: agosto 22, 2016.

Cambys Music Press

2016 “José Comellas”.
<http://www.cayambismusicpress.com/jose-comellas-s/1931.htm>
Acceso: marzo 5, 2016.

Camera dei Diputati

“Proposta di legge numero 91/Sesione 1865-66, 16 de aprile de 1866”.
<http://archivio.camera.it/resources/are01/pdf/CD1100037364.pdf>
Acceso: julio 24, 2014

Casanova, Ana V.

2006 “Los bailes de salón del siglo XIX: un antecedente del danzón”, *La Jiribilla: Revista Digital de Cultura Cubana*, 270 (8-14 de julio).
http://www.lajiribilla.co.cu/2006/n270_07/270_08.html#arriba
Acceso: enero 29, 2016.

Comune di Crema

La storia (a cura del Servizio Attività culturali e turistiche).
<http://www.comunecrema.it/articolo/la-storia>
Acceso: enero 22, 2013.

Conde San Juan de Jaruco.

1948 “El gran pianista Desvernine y su culta descendencia”, *Diario de la Marina*, 1 de febrero.
The Cuban genealogy club of Miami
<http://www.cubangenclub.org/cpage.php?pt=32>
Acceso: octubre 1, 2016.

Cubaliteraria

“Rafael María de Mendive”
http://www.cubaliteraria.cu/antologia/poetas_xix/poetas/mendive.htm
Acceso: octubre 23, 2016.

Directorio de Violoncellistas Históricos Famosos

- 2014 “Violoncellistas con año de fallecimiento 1840-1874”, vol. 3.
http://archive-es.com/page/3476323/2014-01-06/http://www.jmusic.es/directorio/directorio_volumen.php?volumen=3
Acceso: agosto 12, 2016

Ecured

- “Jean Baptiste Vermay”
http://www.ecured.cu/Jean_Baptiste_Vermay
Acceso: octubre 26, 2014
- “José Miró y Anoria”
http://www.ecured.cu/Jos%C3%A9_Mir%C3%B3_y_Anoria
Acceso: julio 30, 2016
- “Muralla de La Habana”
http://www.ecured.cu/Muralla_de_La_Habana
Acceso: diciembre 18, 2015.
- “Teatro Tacón”
http://www.ecured.cu/index.php/Teatro_Tac%C3%B3n
Acceso: noviembre 27, 2014.

Giulini, Alessandro

- 1934 “Litta”
Enciclopedia Italiana.
http://www.treccani.it/enciclopedia/litta_%28Enciclopedia-Italiana%29/
Acceso: julio 24, 2014.

Guerra, Mirna

- 2016 “In Memoriam: Juan Federico Edelmann y Cayre”
Worldwide Cuban Music.
<https://worldwidecubanmusic.com/2016/02/19/in-memoriam-juan-federico-edelmann-y-cayre/>
Acceso: julio 30, 2016.

Gutiérrez Lloret, Rosa Ana

- S.D. “Biografía de Isabel II de Borbón (1843-1868)”
Reyes y Reinas de la España Contemporánea, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Universidad de Alicante.
http://www.cervantesvirtual.com/portales/reyes_y_reinas_espana_contemporanea/isabel_ii_biografia/
Acceso: junio 28, 2021.

La Lanterna: Associazione Filatelico-Numismatica di Genova

- 2013 “Filatelia e Musica”
In collaborazione con el Conservatorio di Musica “Niccolò Paganini” di Genova
<http://www.marcoghiglione.eu/app/download/5794242308/mostra+18.02.2014.pdf>
Acceso: julio 9, 2016.

- La Rosa Corzo, Gabino
SD “Matanzas, 1844: ¿Conspiración esclava o manipulación esclavista?”,
<http://www.angelfire.com/planet/islas/Spanish/v1n3-pdf/38-45.pdf>
Acceso: agosto 12, 2019.
- LombardiaBeniCulturali
Ritratto di Antonio Litta.
<http://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/3n080-00031/>
Acceso: julio 24, 2014.
- Mazzoca, Fernando
2014 “La Vivandiera é stata ritrovata”
Domenica24, 20 de julio.
http://www.ilsole24ore.com/art/cultura/2014-07-20/la-vivandiera-e-stata-ritrovata-081503.shtml?uuid=ABQspecB&refresh_ce=1
Acceso: julio 20, 2014.
- Méndez, Roberto
2009 “Ópera en Cuba: Sueño y Realidad”
palabranueva.net. Revista de la Arquidiócesis de La Habana, 190.
<http://palabranueva.net/pn-old/contens/0911/0001012.htm>
Acceso: marzo 24, 2016.
- Mora Ayora, Antonio
2005 “El nacimiento de la música popular [*sic*] cubana en el siglo XIX”
Radio Rumba (agosto 2).
<http://radiatorumba.es/el-nacimiento-de-la-musica-pupular-cubana-en-el-siglo-xix/>
Acceso: enero 31, 2016.
- MyHeritage
2016 “María Rodríguez-Morejón Arango Cepero”
https://www.myheritage.es/names/maria_rodriguez-morejon%20arango%20cepero
Acceso: agosto 21, 2016.
- OPAC SBN: Catalogo del Servizio Bibliotecario Nazionale
2010 “Alla memoria del Colon[n]ello Nullo | Fantasia Funebre | a grande Orchestra | di | Gio. Bottesini”
<http://opac.sbn.it/opacsbn/opac/iccu/scheda.jsp?bid=IT%5CICCU%5CMSM%5C0150257>
Acceso: septiembre 3, 2016.
- Opus Habana, Oficina del historiador de la ciudad
1999 “El legado de Vermay”
Escrito por Redacción Opus Habana (1999 30-Noviembre), reproducción digital tomada de *Opus Habana*, Vol. I, No. 4, 1997, pp. 31-38.
<http://www.opushabana.cu/index.php/articulos/36-articulos-casa-de-papel/187->
Acceso: agosto 28, 2014.

Pio, Stefano

“Il Teatro La Fenice 1810 -1870 : nascita di un'orchestra moderna”

Orchestra Filarmonica della Fenice.

<http://www.filarmonica-fenice.it/index.php/31-struttura-della-filarmonica/varie-sull-orchestra/44-il-teatro-la-fenice-1810-1870-nascita-di-un-orchestra-moderna>

Acceso: agosto 2, 2014.

Vespoli, Francesco

“Lirica italiana a Cuba”

Archivo Cubano.

<http://www.archivocubano.org/lirica.htm>

Acceso: agosto 21, 2016.

Toscano Segovia, Dax.

2009 “Entrevista a Manuel David Orrio del Rosario, agente Miguel de la seguridad del Estado cubano”.

kaosenlared.net

<http://old.kaosenlared.net/noticia/entrevista-manuel-david-orrio-rosario-agente-miguel-seguridad-estado-c>

Acceso 25 de junio de 2016

Wikipedia

“Kingdom of Lombardy-Venetia”.

http://en.wikipedia.org/wiki/Kingdom_of_Lombardy%E2%80%93Venetia

Acceso: agosto 8, 2014.

“Felice Romani”.

https://es.wikipedia.org/wiki/Felice_Romani

Acceso: agosto 29, 2014.

“Salvator Rosa (ópera)”.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Salvator_Rosa_\(%C3%B3pera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Salvator_Rosa_(%C3%B3pera))

Acceso: julio 8, 2016.

8. Apéndices

a. Original de *Un día nebuloso en Inglaterra*

Un día nebuloso en Inglaterra
NOCTURNO PA PIANO Y CANTO
compuesto por el Maestro
J. BOTTESINI
POESIA TRADUCIDA DEL ITALIANO
POR
El Sr. D.ⁿ Rafael Mendive.

CANTO

And.^{te} Sostenuuto

Oscura noche impo- tuna sin Es- trella y sin

773

luna tal pa — rece que un la — mento lan — za el
viento y oí — me el mar Cual si al au — ra en la ri —
be — ra se la oye — ra suspi — rar cual si al
Cres.
au — ra en la ri — be — ra se la oye ra suspi —

The image shows a page of handwritten musical notation on aged, yellowed paper. It features four systems of music, each consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The lyrics are in Spanish and describe a scene of a storm at sea. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings like 'sf' and 'p'. The paper shows signs of wear, including creases and discoloration.

rar en tu Cir

lo Italia bella almo sol su luz des

tel la y te da la estre HaY. ta lia Bella Y

la lia su ful gor mientras to do lo que en

p

Cres.

Cres.

Cres.

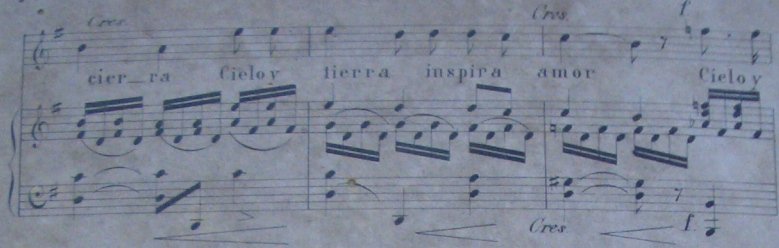
p

f

p

22-1715
BIBLIOTECA NACIONAL
JOSE MARTI Habana, Cuba
Donante 2209
Fecha Agosto 1960

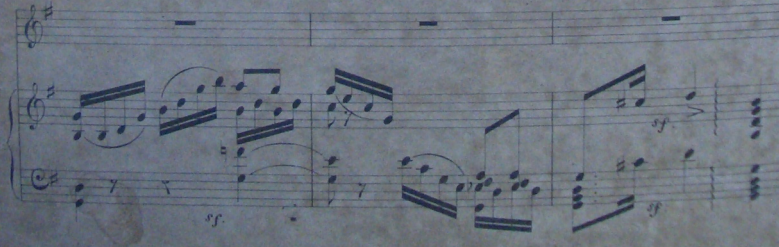
Cres *Cres* *f*
cier - ra Cielos tierra inspira amor Cielos



p
tierra inspira amor amor in spi ra



a mor



b. *La Estrella del Faro: Contradanza habanera*

Revista Pintoresca del Faro Industrial de La Habana, julio de 1848, p. 128.

128

LA ESTRELLA DEL FARO.

CONRADANZA HABANERA
COMPUESTA POR LUIS ARDITI.

PIANO. *ff. Brillante.*

8^a alta loco. *con zandunga.*

8^a alta loco.

Primerá vez. Últimá vez.

f *p* *ff.* D. C.

c. Traducciones

ⁱ entonces casi aturdido entre el zumbido, el sopor y el calor sobrecargado de hidrofobia, él [Bottesini], el intérprete, rodó, poco a poco dormido, por el diapasón, sujetándose milagrosamente a la cuarta cuerda

ⁱⁱ La Vida Musical Cremasca: desde finales del siglo XIX hasta principios del XX

ⁱⁱⁱ La peculiar misión austriaca, obra maestra de la diplomacia de Metternich, fue el aseguramiento de Italia. Esta tarea se produjo por accidente –el estilo rutinario de la diplomacia del siglo XVIII por el cual, en 1797, Austria adquirió Venecia a cambio de los Países Bajos austriacos. Venecia y Lombardía (una posesión austriaca desde la guerra de Sucesión española) se perdieron ante Napoleón y se convirtieron en el Reino de Italia; en 1814 regresaron al Imperio de los Habsburgo y se les dio una existencia separada como el Reino de Lombardía-Venecia, que ya no eran provincias periféricas, sino que eran esenciales para la existencia de Austria. La política exterior austriaca se centró en la cuestión italiana durante más de cuarenta años.

^{iv} En comparación con Prusia, las reformas estatales burocráticas austriacas tuvieron un impacto mucho más limitado, debido al fin del absolutismo reformista ilustrado de José II y las tendencias restauradoras de Metternich después de 1815. Si las reformas se llevaron a cabo, claramente siguieron un patrón de implementación militar y autocrática, como el hecho en 1848/9 en Hungría, donde se abolieron las instituciones feudales aún existentes.

^v Sin embargo, en general, la burocracia después de 1815 perdió toda iniciativa de reforma y se convirtió en una institución cada vez más identificada con la preservación del statu quo, un desarrollo impulsado por la censura política y religiosa y el resurgimiento del patrocinio aristocrático. La administración del Imperio multiétnico de los Habsburgo estaba centralizada, pero era muy compleja debido a varias instituciones intermedias. Con la excepción de Hungría –donde, tras la negociación de 1867, se reclutaron funcionarios provenientes de los magiares– el imperio estaba gobernado por una élite alemana.

^{vi} No fue el origen noble lo que definió las jerarquías sociales y el sistema de valores dominante – de hecho, el período napoleónico trajo a la propiedad de la tierra un vasto patriciado urbano y caballeros – sino simplemente la esencialidad de la tierra.

^{vii} En 1821 Italia se vio afectada por una grave crisis, que en ese momento desembocó en hambruna, exasperó al pueblo y lo dispuso a la revuelta.

^{viii} El período entre 1750 y 1900 fue testigo de un aumento de la población de Europa de casi el 200 por ciento (de aproximadamente 144 millones a 423 millones) y las tasas más altas de crecimiento demográfico se registraron a menudo en la primera mitad del siglo XIX, como fue el caso en el Territorios alemanes (1816–20), Italia (1821–31) y Noruega (1815–65). Al mismo tiempo, este período se caracterizó por un aumento significativo de la urbanización: la población urbana de Europa aumentó del 14,5 al 43,5 por ciento del total entre 1800 y 1910, con una aceleración en el

crecimiento de las grandes ciudades evidente en las primeras décadas del siglo XIX tanto en Gran Bretaña como Bélgica

^{ix} A pesar de las conspiraciones y las revoluciones fallidas, las décadas de 1830 y 1840 vieron tanto un creciente descontento como el desarrollo de alternativas ideológicas que encontrarían una articulación dramática en los eventos de 1848. Varios elementos se combinaron para crear una situación cada vez más inestable. Si bien el cambio de régimen en Francia no supuso el desafío que algunos esperaban a la hegemonía de los Habsburgo en la península, sí abrió posibilidades para socavar la posición de Austria. Más significativa fue la muerte en 1835 del emperador austriaco Francisco I. Bajo su sucesor, el bondadoso imbécil, Fernando I (1835-1848), la política austriaca perdió la poca dirección que había disfrutado en las dos décadas anteriores. Francisco I se había mostrado reacio a introducir las reformas defendidas por Metternich, pero no había sido del todo inflexible (a pesar de su alardeada enemistad con el cambio). Su hijo, por el contrario, era completamente incapaz de gobernar. Durante el reinado de Fernando, el imperio se endeudó cada vez más y se inmovilizó por completo, caracterizado por las peleas perpetuas de Metternich y su rival Kolowrat. Austria, por lo tanto, aunque conservaba su posición de dominio dentro de Italia, parecía cada vez más vulnerable. El resentimiento fue alimentado por la espeluznante propaganda de hombres como Misley y Giuseppe Mazzini (1805–72), quienes olvidaron (o eligieron ignorar) que los austriacos habían defendido a menudo políticas progresistas. Mientras tanto, la ira crecía dentro de Lombardía-Venecia por la carga de los impuestos y el servicio militar obligatorio, la censura vejatoria y la naturaleza insensible de la administración central

^x Si bien el nacionalismo se convirtió en un tema político central en la agenda de los moderados italianos solo después de 1848, ya antes de ello los debates, proyectos y escritos sobre estadística constituyeron un componente orgánico de la batalla epistemológica e ideológica que los escritores liberales llevaron a cabo para crear una opinión pública favorable a la causa del progreso económico y la reforma de las estructuras gubernamentales

^{xi} Irónicamente, los nacionalismos de unificación exitosos pudieron resaltar las divisiones más que la unidad. Tomemos, por ejemplo, Italia, donde la italianidad en última instancia no se pudo basar en el catolicismo porque el Papa era hostil al movimiento nacional italiano, ello a pesar del hecho de que un movimiento neogüelfo fuertemente patriótico y católico tuvo mucho éxito en la década de 1840. La naturaleza fracturada de la sociedad italiana, la fuerte diversidad lingüística y los vínculos regionalistas, así como el conflicto social masivo y el sistema educativo deficiente – todos estos factores hicieron de la nación italiana un proyecto bastante volátil y propenso a crisis. Finalmente, según Schieder, una variedad de movimientos nacionales en Europa del este y sudeste a menudo recurrieron a la violencia y al terrorismo para lograr sus objetivos de emancipar a sus respectivas naciones del dominio de los imperios multinacionales.

^{xii} la ola de malas cosechas y las dificultades económicas estimularon la primera ola de protestas en 1847

^{xiii} Entre 1848 y 1871, se produjeron cinco guerras importantes que involucraron a las grandes potencias y se crearon dos nuevos grandes estados, Italia y Alemania. Esto marcó un cambio radical en la conducción de las relaciones internacionales. El peso relativo de las grandes potencias cambió constantemente a lo largo de este período, con Francia recuperando un papel central

^{xiv} El siglo XIX fue testigo de una revolución de la comunicación con consecuencias de gran alcance. Este proceso acompañó la creciente movilidad y el creciente intercambio de información entre sectores cada vez más amplios de la sociedad. Se basó en innovaciones técnicas - ferrocarriles, telégrafos y teléfonos - que redujeron las distancias en el tiempo y el espacio y llevaron a una intensidad hasta ahora desconocida de intercambio de información: cartas, libros, periódicos y revistas contribuyeron a la circulación dinámica de información y al desarrollo de un público mejor informado. El estado burocrático del siglo XIX fue en muchos sentidos uno de los motores de este proceso: mediante la invención de las estadísticas modernas, al regular el tiempo y la ortografía, al alentar, estimular y reforzar la alfabetización, al dirigir y administrar la construcción de ferrocarriles, correos y telégrafo

^{xv} Lo que se describiría desde la década de 1840 como la era del *Risorgimento* o "renacimiento" de Italia, fue en esencia la cita de Italia con la modernidad.

^{xvi} Así, en vísperas de las revoluciones de 1848 hubo una cultura del *Risorgimento* que pretendía abrazar todo lo que era más vibrante en la alta cultura italiana, que era insistentemente aunque vagamente liberal, dejaba espacio para la religión, enfatizaba la importancia de la educación y la ciencia, y estuvo atenta al crecimiento económico

^{xvii} Bottesini nunca había tocado el contrabajo antes de matricularse en el conservatorio, pero surgió la oportunidad para que su familia pudiera inscribir al joven en una de las dos plazas gratuitas que quedaban libres en el prestigioso instituto; el otro lugar estaba en la clase de fagot y, considerando la práctica de Giovanni en los instrumentos de cuerda, la elección solo podía recaer en el contrabajo

^{xviii} *I Puritani* se presentaron recientemente en Odessa. Nuestro Yotti se destaca mucho como director de orquesta y como concertista.

^{xix} Lentamente el padre se cura y, a la edad de sesenta años, regresa a su puesto de ejecutante en el teatro. Sin embargo, la dirección del Teatro afianzó a Giovanni Arpesani, el célebre solista de la época, como 1º contrabajo; lo que hizo sonreír a Forlico quien escribe sobre cómo su colega, aunque solista, no sabía dirigir la fila de contrabajos y sobre todo no sabía tocar el bajo continuo al cémbalo, pero lo que más le molestó fue que Arpesani tenía un salario de 900 liras en lugar de sus 650.

^{xx} El martes sin duda habían ido al concierto de la Musical Union en Willis's Rooms, ya que Berlioz era amigo del organizador, John Ella, quien siempre había defendido enérgicamente la música del compositor. Berlioz y Ella fueron con su amigo parisino Emile Prudent a tomar el té como invitados de Vieuxtemps antes del concierto en el que Piatti y Bottesini tocaron una sonata de Tartini para violonchelo y contrabajo, y Vieuxtemps y Wilhelmine Clauss tocaron una sonata para violín de Beethoven.

^{xxi} En justicia, no es el trabajo, especialmente el de los dos primeros años de su estancia en el Conservatorio de Milán, lo que convirtió a Bottesini en el músico fuera de serie que es hoy. Durante esos dos primeros años, las notas que sus maestros colocaron en su boleta eran invariablemente las mismas. Para evocar el cliché: «Sin trabajo; poco progreso notable.» – «Pero, ¿qué haces en lugar de trabajar? le gritaron sus padres desesperados. – Duermo, respondió tranquilamente Bottesini. ¡Hace tan bien dormir!»

^{xxii} Fernando fue coronado rey de Hungría en 1830, durante la vida de su padre; fue coronado rey de Bohemia en 1836 y recibió la corona de hierro de Lombardía en 1838 –futil mascarada de la Italia austriaca.

^{xxiii} Después de tres años de estudio, Bottesini nunca tocó mejor, solo ganó experiencia.

^{xxiv} MILÁN. - I. R. Teatro alla Scala. - Velada a beneficio del Pío Instituto Filarmónico. [...] El joven Bottesini ofreció un concierto para contrabajo compuesto e interpretado por él mismo. No se puede decir con cuanta exquisitez y suavidad sabe discurrir en este instrumento, desde las notas más graves hasta las más agudas.

^{xxv} El lienzo [La «Vivandiera»], que perteneció a *Antonio Litta*, fue expuesto en Brera en 1846 [...] En esta ocasión, se trata de un cuadro que perteneció al hermano mayor de Giulio, el duque Antonio, con quien compartió el compromiso político y la pasión por el coleccionismo. Los dos *Litta*, hermosos, cultos y elegantes, como lo confirman sus retratos ahora en las colecciones del Ospedale Maggiore, amaban a los mismos artistas: Hayez, Molteni, Vela y los dos Induno, además de Domenico también su hermano Gerolamo, los soldados pintores a los que se unieron para participar en los eventos del *Risorgimento*.

^{xxvi} La Cruz, cantata del ilustre conde Giulio Litta sobre el texto del egregio Sr. Pietro Rotondi, vio la luz con nuestro editor musical, Sr. Canti, con toda esa magnificencia y suntuosidad, que requieren el tema mismo y la obra del culto y ferviente protector de las artes. A la belleza y grandiosidad del formato, a la claridad y la blancura del papel, le agrega adorno y brillo una muy feliz litografía dibujada por ese genio brillante y despierto del Sr. De Maurizio, de quien recordamos el extraño y pictórico telón hecho para el pequeño teatro de *Scaramuccia* en La Scala. Estas composiciones severas, estos argumentos sublimes y profundos exigen ediciones fastuosas ... [*sic*] y fastuosa es ciertamente, espléndida, la que ahora anunciamos del Sr.Canti.

^{xxvii} Como es bien sabido, la suerte sonrió a Bottesini en la ciudad lombarda de Voghera, en la primavera del '46. Aquí Ardití tocaba en la orquesta del teatro; los dos músicos fueron notados por Badiali - agente de Francisco Marty, empresario del Teatro Tacón de La Habana - quien los convenció de embarcarse hacia Cuba y enfrentar nuevos y más rentables eventos musicales.

^{xxviii} VERONA. Academia Vocal-Instrumental impartida en la Sociedad de Terpandri la noche de este día 15. [...] Para complementar e iluminar esta celebración, aparecieron los célebres concertistas Luigi Ardití y Giovanni Bottesini, el primer violinista de gran renombre, el otro el Hércules de los contrabajistas, quienes dieron

prueba indudable de su gran talento en solo, y en el dúo concertante, muy justamente se llevaron los mejores aplausos. Nos podemos llamar bienaventurados al predicar sus alabanzas y exaltar sus triunfos, aunque nuestra voz no falló ante tanta irrupción suscitada por ellos mismos, si no fallara en las cercanías de tanto sujeto. Gigantes en sentimiento y audacia de ejecución, pasaban velozmente de las notas más profundas a las más agudas con sorprendente precisión de entonación, de las alegres armonías al silencio del dolor, de la rabia temblorosa a la dulzura del amor, con tan soberano magisterio volaron, que la fibra sacudida por tales alternancias, convulsiva y ansiosa se emocionaba. Sobre todo en el dúo concertante fue tal el entusiasmo que desató la petición al unísono de la repetición, a lo que amablemente accedieron.

^{xxix} Los grandes concertistas Bottesini y Ardití van a Turín, donde seguramente correrán selectas.

^{xxx} La tarde del viernes 17, los distinguidos profesores Giovanni Bottesini y Luigi Ardití, alumnos del Real Conservatorio de Milán, ofrecerán un gran concierto vocal e instrumental en el Teatro Carignano. Entre las diversas piezas musicales que se indicarán con un cartel apropiado, vale la pena anunciar que tocarán el hermoso dúo para violín y contrabajo titulado *La fiesta de los gitanos* que no hace mucho hicieron con grandes elogios en la Academia Filarmónica de Turín.

^{xxxi} Giovanni Bottesini y Luigi Ardití, el primero profesor de contrabajo, el último de violín, son dos músicos tan sorprendentes, que podrían amansar a los tigres y a los leones, si las bestias de nuestros días tuvieran el sentimiento de las de los tiempos de Orfeo: lo que sería una gran suerte para la música italiana de nuestra época. Pero realizan un milagro aún mayor: el de reducir a una sola las opiniones de los hombres sobre el encanto de sus instrumentos. Esas maderas y cuerdas parecen tener vida en sus manos, parecen tener sentido humano, tener afecto, tener voz. No es un sonido lo que brota de ellos: es canto, es melodía, es palabra de poesía, de pasión, de amor. Al roce de sus dedos, el contrabajo gime como el violín, el violín se estremece como el contrabajo: uno confundiría el uno con el otro; parecería que un mismo soplo va pasando de uno a otro y sólo por un ala mueve las cuerdas; se podría creer que la bella alma de Bellini se complace en volver a probar sus antiguas inspiraciones en ambos. ¡Qué robustez de sonidos, qué volubilidad de notas, cuánta delicadeza y cuánto atrevimiento en un punto! Ahora es el suspiro de amor, el lamento de la desgracia, el quebrantamiento de un corazón angustiado; ahora es la sonrisa de satisfacción, la dulzura de la paz, la vivacidad de la alegría, la embriaguez de la desazón: cuando es el éxtasis del pensamiento, la concentración de la meditación, la profundidad del silencio; cuando el vuelo de la fantasía, la desviación del capricho, la libertad de la broma. Finalmente los dos poderes armónicos se juntan, se funden, se mezclan, se hacen uno: y entonces es la fiesta de la bacanal, es el triunfo del banquete, es el tumulto de un campo de gitanos: y mil voces, mil gritos, mil ecos, se aparean; y las voces continúan como los misteriosos susurros de los bosques, y el estruendo, los ruidos, los clamores se superponen, chocan, rompen como las agitadas olas del mar. Y aquí dejo la pluma, desesperado de poder seguir el calor de aquellas notas, e informar el estilo de la potencia de esos instrumentos: y concluyo. Muchas obras no valen ese concierto: muchísimos virtuosos no cantan como el violín de Ardití y el contrabajo de Bottesini: la música instrumental está en marcha, la vocal está en total decadencia. R.

^{xxxii} VOGHERA. Teatro Nuovo. Compañía completa de ópera y baile formada por el agente teatral Filippo Burcardi, esta primavera. Ópera. *Prima donna* absoluta, Ester Corsini: primer tenor absoluto, Luigi Lattuada: [...] concertino, Masenza Luigi: primer violín, director de ópera, Ugo Durante: primer violín de los bailes, Alessandro Lavelli. [...] Primera Ópera, *Ernani*. [...] Nos parece un conjunto que le da mucho crédito a esa empresa y a Burcardi.

^{xxxiii} TEATRO CARIGNANO. Mañana viernes, a las 8, Gran Concierto Vocal e Instrumental.

^{xxxiv} TEATRO CARIGNANO. Esta tarde, a las 8, Gran Concierto Vocal e Instrumental.

^{xxxv} CARIGNANO (a las 8) Gran Academia vocal e instrumental.

^{xxxvi} D'Angennes (a las 8) Ópera: *L'Elisir d'amore*. En el intervalo de la Ópera los reconocidos Profesores de Contrabajo y Violín Bottesini y Arditi darán un segundo concierto con diversas piezas musicales.

^{xxxvii} TURÍN. Teatro d'Angennes. Los dos distinguidos concertistas Bottesini y Arditi también han hecho aquí una demostración pública de su valía, que ahora es indudable. Invitaron a la gente culta de Turín a un concierto verdaderamente brillante, y que les valió un ferviente aplauso y honores poco comunes. Además del elegante y gracioso dúo titulado los *Zingani* (para violín y contrabajo), gustó muchísimo el scherzo para violín *Les sonnettes d'amour*. ¿Y dónde ubicamos la fantasía para contrabajo sobre las reminiscencias de la *Beatrice* de Bellini? En estos dos jóvenes concertistas hay poder de ingenio, amor por el arte, mucho estudio, mucho buen gusto: hay todo lo que se exige para formar a un gran intérprete, a un gran artista, y por eso que deben estar seguros de cosechar laureles allá donde vayan. Darán otro concierto en el Carignano, y será un nuevo regalo que ofrecerán a esa población.

^{xxxviii} ¡Señores!

Con la Circular, insertada en los folios públicos de septiembre de 1844, tengo el honor de participar la concesión que me otorgó el Real y Excelentísimo Gobierno Veneciano para ejercer las funciones de Agente Teatral en la Provincia de Venecia.

Hoy también tengo el placer de hacer saber, que por venerable decreto de la Excelentísima Real y Noble Cancillería Reunida N.º 6947, 16 de marzo p. p., estoy gentilmente autorizado a extender tal ejercicio también en el Territorio Lombardo.

Por eso establezco mi residencia en Milán, en el barrio de S. Salvatore, n.º 1071, junto al Teatro del Rey.

Ojalá sea yo favorecido con sus preciadas órdenes, y no omitiré el celo y la premura para corresponder a la confianza en mí depositada.

Venecia, 11 de abril de 1846.

Alberto Torri.

^{xxxix} Escuchamos que el corresponsal teatral Alberto Torri está a cargo de la formación de una compañía para La Habana, y de hecho está aquí el comisionado Sr. Federico Badiali.

^{xi} Pues en Voghera, como veremos, Ernani, y la danza Libonati, La Silfide.

^{xli} Teatros de La Habana, Isla de Cuba, Reino de México y Estados Unidos de América.

El señor Don Francisco Marty y Torrens, condecorado caballero de la ilustre y real Orden de Carlos III, teniente de fragata de la Real Flota de España, propietario del Gran Teatro Facón [*sic*] de La Habana, con autorización del gobierno y de la Sociedad de Damas, protectora de la ópera italiana, ha instruido al Sr. Alberto Torri, corresponsal teatral del Lombardo-Véneto, la formación de una doble compañía de canto, de un nutrido grupo de profesores de orquesta y coristas de ambos sexos; sin faltar todo el equipamiento escénico en decoración, indumentaria, herramientas, etc. etc. - Todos los contratos superarán la duración de un año. En La Habana sólo no se dará espectáculo durante los cuatro meses de invierno, es decir octubre, noviembre, diciembre y enero, y las temporadas posteriores se emplearán en Estados Unidos, México y otras grandes ciudades del continente americano, libre de cualquier enfermedad autóctona.

El señor Federico Badiali fue enviado expresamente por el susodicho caballero Don Francisco Marty y Torrens, para acompañar a este enorme convoy a su destino como administrador general, dotándolo de todos los poderes y facultades, como persona que en doce años de estancia en La Habana se ha ganado toda su cordial confianza. Por tanto, siendo necesario que el Sr. Alberto Torri emprenda un viaje de reclutamiento teatral en compañía del citado Sr. Federico Badiali, se observa que durante la ausencia del mismo corresponsal teatral, su oficina, ubicada temporalmente en el barrio de S. Salvatore, n. ° 1071, cerca del teatro del Rey, seguirá abierta desde el mediodía hasta las 2 de la tarde, donde sus empleados darán paso y cumplimiento a todo lo dependiente de su agencia teatral.

^{xliii} Los concertistas Bottesini y Arditi aparecieron en Vercelli.

^{xliiii} Vercelli. Los ilustres profesores Arditi y Bottesini, aquel de violín, este de contrabajo, dieron un concierto notable por la concurrencia y por el brillante éxito.

^{xliv} Voghera [...] La orquesta formada por competentes profesores es dirigida por Durand.

^{xlv} La compañía de los teatros de La Habana ha contratado a los dos reconocidos profesores y concertistas, Arditi y Bottesini, el primero como director de orquesta y primer violín, el segundo como primer contrabajo al cémbalo, con un gran sueldo. Esta magnífica adquisición bien demuestra de qué espléndidos y valientes objetivos inspiran al Caballero Don Francisco Marty y Torrens para presentar a su país una selectísima compañía de artistas italianos, como prueba la experiencia y circunspección del corresponsal de teatral del Lombardo-Véneto Alberto Torri.

^{xlvi} Milán. El jueves próximo pasado un entretenimiento académico tuvo lugar en las elegantes salas de la Sociedad de Artistas, cuyos principales adornos fueron los distinguidos profesores Arditi y Bottesini, aquel de violín, este de contrabajo, y ambos dando repetidas pruebas de su excelente saber musical, provocaron los más agitados aplausos de admiración y entusiasmo, dejando en el ánimo de todos el pesar por su

inminente partida, ya que los dos profesores antes mencionados partirán hacia América hacia fines del próximo venidero julio, habiendo sido contratados ya por 16 meses.

^{xlvii} CONCIERTO INSTRUMENTAL

DADO EN EL TEATRO DEL CONDOMINIO EN PAVIA

por los prof. Bottesini y Arditì

LA NOCHE DEL 8 DE JULIO.

Los famosos señores Bottesini y Arditì, antes de partir hacia América, quisieron despedirse de esta juventud en la que el arte siempre encuentra un bonita cuerda que le responde, y los severos estudios de la ciencia no les quitan ese entusiasmo que la inspiración y la fantasía hacen en ellos nacer. Por tanto, fue a través de un estrecho vínculo de simpatía que une a los dos jóvenes artistas con la atrevida juventud universitaria que ayer tuvimos una nueva y agradecida diversión. Y de hecho hay que hacerle justicia a los estudiantes que poblaban el teatro casi por si solos, mientras el ciudadano se apresura más alegre al Teatro Diurno donde el buen Moncalvo con su broma burlesca viene a hacerle reír y lo pone de buen humor.

Un dúo para violín y contrabajo sobre el prólogo de *Lucrezia Borgia* sirvió de prelude al entretenimiento. La pieza está muy bien urdida y la ejecución fue admirable; fue un verdadero deleite escuchar ese vago entrelazamiento de los instrumentos y el concertante intercambio de motivos; mientras el violín repetía con tristeza el tema, el contrabajo tocaba una tormenta de variaciones en un cúmulo de notas, que partiendo de las más graves y ascendiendo a las más altas, nos dejaban atónitos de asombro.

En Arditì admiramos la delicadeza y elegancia con que toca el adagio siempre cariñoso y siempre sentido, como en la melodía de *I Due Foscari* colocado ante el conocido *Carnovale [sic] di Venecia*, que interpretó de maravilla con nuevas variaciones. Bottesini en su *Gran Concierto para contrabajo* fue realmente grande e imponente; desplegó una majestuosa abundancia de armonías, con refinamiento y gracia de ejecución, que sorprende por las dificultades superadas, entusiasmo por las armonías que obtiene, armonías exuberantes de verdadera belleza.

Les sonnettes d'amour, una elegante y brillante composición de Arditì, fue interpretada con esa elegante sobriedad con la que generalmente viste sus composiciones. *La Festa degli Zingari* es un dúo para violín y contrabajo compuesto e interpretado por los susodichos. En primer lugar, la composición merece un elogio especial, porque ha conservado el carácter y el tinte del tema, sobre todo en la última parte en la que parece que los gitanos están bailando. Es un motivo original de carácter rudo, pero muy a propósito, y de un vivaz donaire; de esta pieza el público pidió la repetición. El suceso fue un verdadero triunfo; cada pieza fue seguida de grandes aplausos y llamadas al proscenio.

Terminaremos nuestra relación diciendo que Arditì se ha colocado en las filas de los violinistas más distinguidos, de mano maestra, de entonación siempre justa y adecuada y grande en los *adagio*, por lo que las melodías declamadas le sientan mejor que las piezas brillantes. Pero Bottesini, este rey del contrabajo al que nadie puede disputar ni una hoja del laurel que lo corona, tiene un talento musical de una envergadura verdaderamente prodigiosa; su música, aunque un poco cargada de dificultades, fluye majestuosa y abundantemente como las amplias aguas de un río. Arditì tiene hermanos de arte e instrumento: Bottesini está solo. Él con noble altivez tiene derecho a gritar: «Yo soy el que ha emancipado al contrabajo, soy el que lo sacó

de la esclavitud en la que fue condenado a yacer, yo que de criado lo hice amo, trayéndolo del fango de la orquesta a los honores del escenario» C.

^{xlviii} La Habana. A juzgar por los encargos del noble señor Don Francisco Marty y Torrens y por las primeras operaciones de su inteligente y trabajador corresponsal teatral lombardo-veneciano Francesco Torri, que ya contrató al insigne profesor Luigi Arditi como primer violín y director de orquesta y como primer contrabajo al cémbalo al renombrado profesor Bottesini, hay que concluir que el conjunto de la actual grandiosa compañía que se está formando aquí en Milán, hará una época de esplendor teatral a todo honor del noble y espléndido cliente, así como de la previsión de su mencionado corresponsal.

^{xlix} La competencia que se vislumbraba en el horizonte operístico, y que influyó no poco en la forma en que Maretzek conduciría su temporada, provino de dos sectores separados. El primero fue la Compañía de Ópera de La Habana de Martí [*sic*].

¹ Esta compañía [Habana] no solo causó sensación profunda en Nueva York, sino que se presentó a algo menos de la mitad del precio habitual.

La entrada al Castle Garden, durante sus actuaciones, no pasaba de los cincuenta centavos.

De hecho, era meramente una asunto de perfecta indiferencia para Marty si le hacían ganar dinero o no durante la temporada de verano.

^{li} Apenas cinco años antes, en enero de 1831, Marty había librado una tenaz batalla contra el pirata Antonio Mariño, a quien mató y le quitó el botín. Como resultado, el Rey de España, Fernando VII lo nombró subteniente (alférez) de la Real Armada. En 1834, Tacón lo ascendió a teniente por el excelente trabajo que realizó en la construcción de la *Pescadería*, por lo que gastó de su propio dinero tres veces la suma estimada.

^{lii} Corría el rumor de que todos eran tratos turbios de la llamada "camarilla palaciega", aludiendo a los favores otorgados por Tacón a todos los que financiaban con capital propio las obras públicas que había decidido ejecutar. Por otro lado, prácticamente ninguna de estas obras podría haberse realizado con los escasos fondos públicos que, además, eran gestionados por el Conde Villanueva, independientemente de Tacón. Por tanto, Tacón no tuvo más remedio que ofrecer algún tipo de retorno por las inversiones. Quizás, lo que más resentía la gente era que la camarilla de Tacón estaba formada únicamente por españoles de pura raza (es decir, personas nacidas en España), mientras que la aristocracia criolla (es decir, personas nacidas en Cuba con parientes o antepasados españoles), como el Conde de Villanueva, quedaron fuera. Además de los miembros ya mencionados, Don Francisco Marty y Don Manuel Pastor, la camarilla de Tacón también incluía al adinerado José Estava, Marqués de las Delicias, los ricos comerciantes Ramón Viada y Joaquín Gómez, el Jefe de Policía Pedro Moya, el abogado José Ildefonso Suárez, juez de la Real Audiencia y Consejero General Provisional de la Capitanía General, y Ramón de la Sagra, sagaz periodista (pero también experto botánico y amante de la ciencia) que ayudó inmensamente a Tacón alabando sus iniciativas y prestigio en la prensa local.

^{liii} La pescadería es objeto de no poco interés en La Habana, no sólo por la rica variedad de hermosos peces que suelen decorar su larga mesa de mármol, sino por el lugar en sí y su historia. Fue construida durante la administración de Tacón, por un Sr. Marti [...] La pescadería tiene ciento cincuenta pies de largo, con una mesa de mármol que se extiende de un extremo a otro, el techo sostenido por una serie de arcos, descansando sobre pilares lisos. Está abierta por un lado a la calle y por el otro al puerto. En consecuencia, está bien ventilada y aireada. Es el establecimiento más ordenado y atractivo de este tipo que haya visto en cualquier país; y nadie debería visitar La Habana sin hacerle los honores.

^{liv} Tuvo permitido monopolizar la venta de pescado en la ciudad durante veinte años. Teniendo los precios bajo su propio control.

^{lv} Quien poseía varios edificios, por no hablar de los mercados y fábricas, gracias a los cuales controlaba gran parte del comercio de alimentos en la ciudad. Tras su llegada a La Habana, los integrantes de la compañía italiana de ópera pronto se dieron cuenta de lo poderoso que era realmente el imperio comercial del emprendedor catalán.

^{lvi} Pero, a pesar de su riqueza, su poder y su influencia, Marty no era aceptado. La orgullosa nobleza castellana de la isla se negó rotundamente a tolerar al traficante de esclavos y vendedor de pescado en su sociedad. Por lo tanto, él decidió obligarlos a tragar el pescado y digerir al negro. Para ello, construyó una espléndida Casa de Ópera, contrató a compañías de ópera de primer nivel y se convirtió en su propio director general.

^{lvii} gracias, pues, a la suscripción y la subvención obligatoria, que en ocasiones ascendía a 30,000 dólares, la Ópera Italiana floreció durante una temporada en La Habana.

^{lviii} En algún momento después del comienzo del nuevo año, Montresor y sus compatriotas desempleados (incluido Luciano Fornasari, bajo; el hijo del líder, Giovanni Battista Montresor, tenor; la soprano Adelaide Pedrotti; Giuseppe Corsetti, bajo; y el director de orquesta y violinista Michele Rapetti) dejaron Nueva York y se dirigieron al sur. Posteriormente son mencionados en la crónica musical-teatral estadounidense del periódico el *Spirit* el 29 de agosto de 1835 como miembros de la Compañía de Ópera de La Habana.

^{lix} Sin embargo, mientras la aprobación para la construcción del teatro seguía el curso burocrático regular, Don Francisco ya estaba ocupado involucrando cantantes, bailarines, coristas, músicos solistas y de orquesta, así como expertos técnicos, trabajadores, sastres e incluso comparsas, asistentes y secretarías, con el objetivo de crear una especie de compañía cívica para este nuevo teatro, dado que, según las intenciones de Tacón, tendría que competir con los mejores teatros italianos y europeos de la época.

^{lx} - Compañía de La Habana. Ópera. Mujeres, señoras Giuseppina García Ruiz, Clorinda Pantanelli-Corradi, Assunta Parolini, Adelaide Sartori, Carolina Lusignani, Sisara Antonini. Hombres: caballeros, Giulio Mazza, Angelo Cavalli, Federico Badiali, Paolo Ceserini, Antonio Marcari, Battista Berti, Stefano Busatti, Eugenio

Casati, Rocco Santini, Attilio Valtellina, Pietro Caudi [*sic*, Podría ser Candi], Giuseppe Amadio, Carlo Magnelli, Giovanni Zanotti, Bernardo Zaniboni. Coristas de ambos sexos, apuntador y copista; instructor de coros Sr. Raffaele Pantanelli. Danza. Señores, Domenico Serpos compositor. Giuseppe Morra bailarín principal, Elisa Rossi bailarina principal, Ercole Morra bailarín principal de medio carácter y grotesco, Sabina Sala Pedrotti bailarina para las partes, Andrea Bizzarri bailarín para las partes. Marietta Rossi, Carolina Bizzarri, Catterina Paoli, Cristina Gabrielli, Serafina Morra, Elisabetta Argelli bailarines principales para las partes, Giovanni Rossi para las partes de cupido. Profesores de orquesta, pintores, maquinistas, sastres y costureras, oficial de cocina. Embarcarán en Livorno lo antes posible.

^{lxi} La historia de la ópera italiana en América es interesante, incluso desde el punto de vista europeo, ya que es de esa región que nos vienen los altos precios pagados a los artistas. Fueron los estadounidenses los que iniciaron la serie de fabulosos cachés, que tanto en el nuevo mundo como en el viejo produjeron los mismos efectos: la ruina de los directores al mismo tiempo que la de la ópera italiana. Fue un millonario habanero, el Sr. Marty que inauguró en La Habana, en el teatro Tacón que había mandado construir, las representaciones italianas. Marty, excesivamente rico, debía su fortuna a un privilegio que se le concedió: solo él tenía el derecho a vender pescado en la isla de Cuba.

^{lxii} A lo largo del siglo, había 114 hombres blancos adultos (1827), 127 (1846) o 150 (1862) por cada 100 mujeres blancas adultas. En la población libre de color, sin embargo, las mujeres superaban en número a los hombres. Estos dos sectores, a saber el blanco y el libre de color, proporcionaron generalmente a los integrantes de las uniones interraciales. Un porcentaje considerable de varones blancos, a menos que decidieran permanecer célibes, tuvieron que recurrir a la comunidad de color para sus mujeres.

^{lxiii} La casa tiene aproximadamente el tamaño de la Schauspielhaus de Berlín, elegante y bellamente amueblada, tiene 4 niveles, el más bajo ocupa el lugar de las palcos de platea delantera que son habituales en nuestro país, pero todas son luminosas y están bellamente iluminadas. El parapeto del primer y segundo piso consta de una fina y extensa celosía, de modo que se puede admirar de la cabeza a los pies a las damas que van a la al baile de la ópera, quienes saben presentar sus lindos piecitos cubiertos con medias y zapatos de seda. Las damas solo se sientan en los palcos del anfiteatro en sillas de caña. Nunca había visto una corona de mujeres tan elegante; aunque por supuesto tampoco son todas atractivas. Ninguna dama va a las Lunetas, sólo hombres elegantes aparecen allí con chaquetas de paño y hasta guantes blancos, que, como ya se mencionó, no están de moda. Toda la casa está iluminada por candelabros con velas de cera, tres de los cuales están sujetos externamente a las balaustradas del anfiteatro.

^{lxiv} [en 1836] ya existían dos teatros en La Habana, el *Principal*, que escenificaba ópera, y el *Gran Diorama*, que presentaba obras de teatro, siendo Don Francisco Marty el empresario de ambos.

^{lxv} Sin embargo, a Don Francisco se le ocurrió una solución mejor. En el fondeadero del puerto de Livorno, alquiló un bergantín con bandera de Cerdeña que había

descargado mercancías procedentes de América y estaba buscando arrendamientos para el viaje de regreso. El bergantín, llamado Coccodrillo [...], era eminentemente para el transporte de mercancías, pero podía adaptarse fácilmente para transportar pasajeros ocasionalmente. Para ese barco, el Capitán no estaba obligado a presentar una lista de pasajeros a la Autoridad Portuaria de Livorno ya que, formalmente, no se suponía que tuviera ninguno. Por otro lado, Don Francisco también cargó una gran cantidad de material que se destinaría a la maquinaria escénica del teatro en construcción. Estos incluían una plataforma giratoria construida en Florencia (inventada, al parecer, por Della Porta, quien se inspiró en un proyecto de Leonardo da Vinci). Como se puede deducir fácilmente, el peso de este material era mucho mayor que el de los pasajeros y su equipaje. Además de un número adecuado de cabinas con literas, Don Francisco también dispuso de una docena de cabinas de lujo para los artistas más prestigiosos contratados. De cualquier manera, ya había planeado desarmarlas y recuperar el material más valioso en La Habana. *El Catalán* era un hombre sagaz ...

^{lxvi} El teatro líder, como todo el mundo ha escuchado, es el “Tacón”, el auditorio no es diferente al de muchos de nuestros escenarios estadounidenses. Es muy grande, tiene tres galerías.

^{lxvii} El Teatro Tacón es un edificio espléndido y se dice que tiene capacidad para cuatro o cinco mil espectadores. Incluso se ha dicho que, en el reciente baile de máscaras que allí se realizó, no menos de siete mil se reunieron dentro de sus muros.

^{lxviii} [El teatro Tacón] contiene tres hileras de palcos, dos galerías y un foso, además de salones, cafés, oficinas, etc., etc. Un enrejado de hierro dorado, por el que se balaustran los palcos, imparte a la casa un apariencia inusualmente alegre y aireada. El foso está dispuesto con asientos que se asemejan a sillones, cuidadosamente cubiertos y cómodamente acojinados. Los habañeros [*sic*] son un pueblo que va al teatro y otorgan un patrocinio liberal a cualquier compañía que lo merezca.

^{lxix} en los Estados Unidos, México y otras grandes ciudades del continente americano libres de cualquier enfermedad autóctona.

^{lxx} La susodicha empresa, representada en Italia por el señor Federico Badiali, asistida por su corresponsal teatral exclusivo Alberto Torri, aunque había desplegado desde el inicio de sus operaciones una juiciosa actividad para garantizar a artistas cantantes de primer nivel, es decir de amplia y validada reputación, y no por ello encontrando maneras de ahorrarse ni las incomodidades del viaje ni las generosas donaciones necesarias para atraer a los elegidos, así surgiendo dificultades insuperables para conciliar las mutuas condiciones del contrato, por lo que fue necesario detenerse en la loable unión numerosa de los artistas antes mencionados, que desafiarían sin miedo las vicisitudes de un clima antieuropeo.

^{lxxi} un teatro de ópera no inferior a ningún otro.

^{lxxii} una doble compañía de ópera y orquesta.

^{lxxiii} Los pintores más distinguidos de nuestro Teatro Real.

^{lxxiv} una compra conspicua de herramientas, adornos y mobiliario teatral, modelos de mecanismos, cantidades de partituras, etc., etc.

^{lxxv} LA HABANA. El caballero Marty y Torrens de La Habana ha formado una compañía de canto para una gira por América del Norte, a la que, de la mano del Agente de Teatro Alberto Torri, pronto se unirán una prima donna y un barítono. Esto en atención de la nueva empresa que el propio Torri está formando en Milán, y que partirá de Génova a principios de agosto. La mencionada compañía en gira está formada por el tenor Perozzi, el bajo Valtellina, el barítono Arartegui, las prime donne Amalia y Concetta Arartegui. El tres de julio estará en Nueva Orleans, y de allí a San Luis, a Melville, a Nueva York, y discurriendo.

^{lxxvi} El agente del Lombardo-Véneto, Sr. Alberto Torri, aseguró para América al distinguido profesor de oboe y corno inglés Sr. Angelo Caffi.

^{lxxvii} El corresponsal teatral del Lombardo-Véneto, Sr. Alberto Torri, ha arreglado para La Habana al primer bajo Sr. Luigi Vita. Vita cantó en el Teatro Nuovo de Nápoles durante dos años, con el éxito más próspero, especialmente en *Betty* de Donizetti. Luego se fue a Palermo como primer barítono absoluto, y allí, durante tres temporadas, recibió un calurosísimos aplausos, tanto en *Lucía* como en *Linda*, como en *Corrado d'Altamura*, en *Barbiere*, en *D. Pasquale*, etc. La empresa habanera no podría haber realizado una mejor adquisición.

^{lxxviii} El Corresponsal teatral del Lombardo-Véneto, Sr. Alberto Torri, contrató a la prima donna soprano Sra. Sofia Marini para América, una adquisición verdaderamente importante, ya que su hermosa voz, educada en la escuela del reconocido maestro Bonzanini, será, sin duda, sendero a los honores.

^{lxxix} El distinguido primer tenor absoluto Sr. Sevèri, que sigue una brillante carrera sin humillaciones y sin cábalas, que siempre conserva una voz magnífica y educada, fue contratado por el corresponsal Alberto Torri para La Habana con honorarios conspicuos.

^{lxxx} La Habana. La prima donna absoluta Fortunata Tedesco y el primer tenor absoluto Severi durante dieciséis meses, desde principios de agosto, con la intermediación de la agencia teatral de Alberto Torri.

^{lxxxii} Afortunadamente, yo [Arditi] era un buen marinero, o la incomodidad del alojamiento pobre e insuficiente, la comida miserablemente mala y el mal tiempo se habrían agravado por los mismos sufrimientos que padeció Bottesini. ¡Qué enfermo estaba, pobrecito! Su rostro adelgazó y su cuerpo se demacró, pero los ojos parecieron agrandarse y volverse más melancólicos mientras el despiadado mar hacía bailar incesantemente nuestra pequeña embarcación con su estridente música.

^{lxxxii} EVENTOS EXTRAORDINARIOS

Huracán e Infortunios en La Habana (1).

(Extraído de la *Gazzetta di Genova* el 14 del presente)

El barco de despacho inglés, *Tamise*, que trajo las noticias de las Indias Occidentales, dio la siguiente información:

«El 11 de octubre, La Habana fue atacada por el temporal más horrible del que persona alguna tenga memoria. Comenzó en la tarde y su furia aumentó hasta el final de la mañana. Los daños causados tanto en el mar como en tierra son incalculables. Había en el puerto más embarcaciones que habitualmente. La mayor parte de ellas sucumbieron, y al final de la tormenta, de un número de más de 120 barcos, solo quedaron el bergantín de guerra español, el vapor real *Tamise*, el bergantín inglés *William-Rushkon* de Liverpool, y dos o tres más, que no sufrieron daños ».

«La ciudad tuvo poco daño en comparación con los suburbios. En Reyla [Regla] los daños fueron terribles. El huracán levantó los techos de una infinidad de casas y dañó, total o parcialmente, varios navíos. Lo más lamentable fue el gran número de muertos. Los habitantes huyeron en busca de escape, porque las casas más sólidas y macizas, sucumbiendo a la furia de la tormenta, se derrumbaron ».

«A la salida del *Tamise* aún no se conocía el número de muertos. El *Tamise* zarpó el día 13, dos días después de ocurrido el desastre, y tal era la consternación que reinaba en La Habana, que era imposible tener un relato preciso de las muertes ocurridas. Once víctimas fueron desenterradas de los escombros de una sola casa. La gran cantidad de maderas flotantes sugiere la idea de que debe haber habido muchos individuos ahogados. El Teatro Tacón sufrió graves daños: el principal se derrumbó por completo. En el momento en que el huracán estaba en su mayor furia, el barómetro marcaba 27,24. En 1844, había anotado 28,42. durante una desgracia similar».

"Estas son, hasta donde pudimos saber exactamente, las noticias de las pérdidas en el mar:

Embarcaciones de guerra: la fragata francesa *Andromaca*, con sesenta cañones, contraalmirante Laplace, se estrelló contra la costa; la corbeta francesa *Blonde*, de 24, completamente desarbolada; el vapor francés *Tonnerre*, también completamente desarbolado; el bergantín español *Constitución*, con 10 cañones, hundido; las goletas españolas, *Créole* y *Polka*, hundidas; las goletas *Laborde*, *Hero* e *Infanta* y el vapor *Moctezuma*, españoles, también arrojados a la costa».

«Naves mercantes. - *Edward Hayes* y el bergantín *Novel* enviados al fondo; el bergantín *Suzan* desarbolado; el barco *Agnès-Jane*, desarbolado y estrellado contra la costa; el bergantín *Prompt*, gravemente agrietado; el bergantín *Wilsons*, desarmado del mástil de parachoques; la goleta *Magdalena*, el bauprés roto y otras averías; bergantín *William-Munay*, completamente arrasado».

«El bergantín *Minstrel*, fuertes averías. Diez embarcaciones americanas perecieron, y entre las otras no hay ninguna que no haya sido severamente dañada. Llegaron dieciséis velas españolas, un número considerable de embarcaciones costeras y los paquetes *Matanzas* y *Regla*. Dos pequeñas naves francesas, *Marie* y *Antraves*, fueron desarboladas: el tercero, *Giasone*, pereció».

^{lxxxiii} LA HABANA - Circular, El 3 de noviembre a las 8:30 de la mañana, el *Annibale* arribó felizmente al puerto de esta capital de Cuba, con el cargamento de la Compañía Italiana, toda en un próspero estado de salud: se dedicaron dos meses y un día al viaje, sin contratiempos, sin tormentas, y sin daños sufridos. Solamente a poca distancia del puerto, los pasajeros fueron informados del desastre ocurrido el pasado 11 de octubre, y se sintieron consternados, observando encima de las aguas la aún visible masa enorme de fragmentos de barcos y otras ruinas, y escuchando la destrucción total del Teatro Principal; pero, para consolarlos en todo, les esperaba el buen caballero Marty;

quien corriendo a recibirlos, al desembarcar, les aseguró primero que no sufrirían ningún daño pecuniario por la sucedida ruina del citado teatro; y que para suplir su falta ya tenía listo el gran Teatro Tacón. Estas reconfortantes noticias llegaron oficialmente a esta agencia mediante diversas cartas escritas por los artistas el 4 de noviembre y por el distinguido contratista, y el abajo firmante no pierde un momento en participarlas al público para el alivio y alegría de quienes tienen interés por lazos familiares o por sentimiento filantrópico. Las mismas cartas anuncian la llegada del habitual vapor periódico el 6 de noviembre, en el que se espera ver a la genial Tedesco.

Milán, 18 de diciembre de 1846.

Alberto Torri

Corresponsal Teatral Lombardo-Véneto.

^{lxxxiv} A mediados del siglo XIX, Cuba seguía estancada y no tenía un desarrollo industrial moderno.

^{lxxxv} A mediados del siglo XIX, la conversión de los ingenios azucareros de energía manual a energía de vapor redujo la demanda de mano de obra esclava. Este cambio en la tecnología también permitió que más negros compraran su libertad e ingresaran a la población cubana general.

^{lxxxvi} En 1850 – más de 35 años después del Tratado de Viena de 1815 que decretó la abolición de la trata de esclavos a partir de 1821 – los periódicos de La Habana todavía publicaban anuncios sobre la venta de esclavos en la sección 'Esclavos' [...]. Las descripciones de los esclavos fugitivos aparecían bajo el título 'Esclavos prófugos'. Además, la sección 'Puerto de la Habana – Entradas y Salidas' especificaba la carga del barco, así como el número de pasajeros, que se subdividían en 'pasajeros' y 'reclutas', siendo estos últimos trabajadores contratados de forma más o menos voluntaria (incluidos los esclavos).

^{lxxxvii} La política de manumisión de inspiración religiosa fue probablemente la fuente principal de libertos a largo plazo.

^{lxxxviii} Desde el punto de vista social, La Habana es una ciudad prácticamente sin damas.

No se puede ver más que a las negras, mientras que las damas que tienen alguna pretensión de juventud y belleza nunca se aventuran a salir desprotegidas.

Los encantos de la vida de los cafés y clubes, tal como son, destetan por completo al esposo habanero de un hogar donde los logros femeninos reales son tan desconocidos como las cucharillas para la sal, los tapetes para chimenea o el apero de chimenea. Un palco en el teatro Tacón, o un paseo por el monótono Prado, es todo lo que el ciudadano habanero puede disfrutar en común con su esposa e hijas; y por lo demás, las mujeres se quedan a deprimirse en casa o mirando con cansancio a través de las rejas de las ventanas, como tantas otras hermanas Anne esperando a los que tardan en llegar.

^{lxxxix} Durante el tiempo que estuve en Cuba, [...] en ninguna ocasión escuché ni vi ninguna riña en la calle, surgida de que las damas u otras personas en las ventanas a quienes los cercanos transeúntes se dirigen, o por cualquier otra causa

^{xc} Los cantantes italianos también fueron sometidos con frecuencia a prisión y, a veces, al destierro. El famoso tenor Montresor, por haber ofendido a la señora Pantanelli, fue puesto en confinamiento solitario durante quince días. Don Gavichi, un famoso violinista, fue desterrado en 1837, por haberse peleado con el tesorero del teatro e intentar conseguir aparte una función musical por cuenta propia. La prisión, en la que estuvieron confinadas estas personas, fue construida por Tacon, con un gasto enorme.

^{xcⁱ} Sería muy difícil conciliar el Catecismo con el respeto que se debe a la propiedad y la necesidad de evitar reuniones de numerosos esclavos que pudieran poner en peligro la seguridad de los pueblos.

^{xcⁱⁱ} Cabe señalar que, aunque la ciudad dentro de las murallas estaba circunscrita dentro de un rectángulo de un kilómetro (de este a oeste) por un kilómetro y medio (de norte a sur) y las calles eran prácticamente todas paralelas a uno u otro lado del rectángulo, nadie, excepto los esclavos, caminaba por las calles de la ciudad. La gente se desplazaba en carruaje o a caballo, incluso para cubrir distancias muy cortas. Las señoras nunca se bajaban de sus carruajes, ni siquiera para hacer algunas compras o tomar una taza de chocolate, y era costumbre que fueran atendidas por criados especiales mientras permanecían cómodamente sentadas en sus volantas. Esta costumbre debía atribuirse principalmente a las lamentables condiciones de las calles, la mayoría de las cuales estaban sin pavimentar y, por lo tanto, demasiado fangosas en la temporada de lluvias o demasiado polvorientas en la estación seca, mientras que las otras estaban tan mal pavimentadas que, aunque estaban más limpias, era muy probable que la gente tropezara en ellas.

^{xcⁱⁱⁱ} Los carruajes en particular llamaron la atención de los italianos, debido a su forma inusual: presentaban dos enormes ruedas sin guardabarros que se elevaban muy por encima de las cabezas de los ocupantes y que eran particularmente adecuadas para circular por carreteras con baches, donde podían desarrollar velocidad. Quizás sea por esta razón que se les llamó “volantas”, que significa carro “volador”. De todos modos, era asombroso lo rápido que los conductores podían conducirlos, a pesar de la estrechez de las calles, aprovechando el ímpetu de las hermosas mulas de color arena, que eran preferidas a los caballos y considerablemente más caras. De hecho, su precio era extremadamente alto y oscilaba entre doscientos y seiscientos pesos (un peso valía un poco menos que un dólar en ese momento, unos quince dólares en 1990). La versión de la volanta con capota abatible en lugar de la capota fija convencional se conocía como “quitrín”. En ambos casos el cochero negro iba montado a caballo y se mantenía bastante alejado de la carrocería, también por la gran longitud de los ejes (las volantas medían nueve metros de largo desde la cabeza del caballo hasta la punta de las grandes ruedas), lo que también hacía que el carruaje pareciera más liviano y delgado. También había carruajes más tradicionales, como los de los nobles, que tenían cuatro ruedas, carrocería cerrada y un asiento para el cochero.

^{xc^{iv}} La volanta es prácticamente el único transporte que se encuentra en La Habana. Todo comerciante rico, todo buen burgués quiere tener el suyo, así está cubierto de adornos de plata, tapizado en raso. En muchas casas, se encuentra colocado como un mueble precioso en la misma habitación donde la familia se reúne y recibe a los

visitantes. Una de estas volantas, enganchada por dos mulas, con su postillón negro, que lleva sombrero y chaqueta galoneada, es sin duda uno de los carruajes más bonitos y aristocráticos del mundo civilizado.

^{xcv} el más apropiado y útil de los vehículos nacionales que se puede encontrar en cualquier país del mundo.

^{xcvi} La volanta o quitrín de La Habana tiene la cabeza de un faetón y se coloca sobre dos ruedas de al menos seis pies de diámetro. Estas ruedas están situadas muy atrás, en el extremo mismo de los ejes, el cuerpo del carro está suspendido por correas de cuero o resortes, y colocado tan bajo, que la cabeza del viajero nunca está arriba, y está generalmente por debajo, del nivel de la sección superior de las ruedas. Los ejes de la volanta son muy largos, y el caballo o mulo (siendo esta última especie de animal el de uso más generalizado) está sujeto al vehículo mediante correas; [...] Al ser los ejes muy largos, hay necesariamente un gran espacio entre la grupa del caballo y la salpicadera del carruaje. El objeto que se persigue con esto, así como el que se obtiene con la práctica universal de trenzar y atar la cola del caballo o mula, es la protección contra el barro en caso de que los caminos estén sucios.

La volanta o quitrín son generalmente tirados por un caballo o mula; y, por la estrechez de las calles en intramuros, generalmente sería inconveniente tener más de uno en uso. Este hecho ha dado lugar a la afirmación de que, por reglamento policial, está prohibido conducir más de un caballo simultáneamente en una volanta dentro de los muros de La Habana [...] El conductor, llamado calesero, es generalmente, si no siempre, un esclavo negro y cabalga sobre el caballo o la mula [...] En todo caso, este carruaje es ciertamente una especie de medio de transporte notablemente adecuado para un país como Cuba, donde las calles de los pueblos están mal pavimentadas, mal cuidadas y desiguales y los caminos rurales en general son miserablemente malos. Como las ruedas están muy separadas, es casi imposible volcar una volanta; y, al ser muy altas, los surcos y las piedras de los caminos no incomodan mucho al viajero.

El quitrín privado suele ser un asunto muy hermoso – brillando con adornos de plata, al igual que el arnés y otros accesorios del caballo y del jinete.

^{xcvii} Al contemplar tal espectáculo, se escuchó una voz atronadora (un barítono francés, también contratado por Don Francisco) detrás de los Meuccis: “¡Dios mío! ... ¡pero aquí está, la ciudad luz!” (un apelativo, este último, con el que se conocía a París, por su magnífico alumbrado público). En realidad, el extremadamente moderno sistema de alumbrado público de La Habana, adoptado por el gobernador Tacón en 1834, primer año de su gobierno, causó sensación entre los turistas, de los cuales hubo muchos esa temporada. Esto no solo debía atribuirse a la rara belleza y la naturaleza práctica de las farolas en sí mismas (que reemplazaron a las anticuadas y apestosas lámparas de grasa), sino también a su considerable número. De hecho, Tacón instaló más de quinientas lámparas, esparcidas en los dieciséis distritos de la ciudad intramuros, ordenando que se encendieran una hora antes del atardecer y permanecieran encendidas hasta el amanecer. Naturalmente, además de embellecer la ciudad y permitir que se mantuviera ocupada durante más tiempo, una buena iluminación era fundamental para disuadir la delincuencia durante la noche.

^{xcviii} Los caballeros también son muy prolijos en su vestimenta. En general, poseen una disposición vivaz, muy afable, abierta y educada, en sus modales, tanto hombres como mujeres, tanto, si no más, que los franceses.

^{xcix} [...] El habanero tiene la exquisita cortesía del español, y a menudo utiliza sus galantes fórmulas: *Mi casa es su casa. – Estoy a su servicio.* Si no podemos tomar estas manifestaciones literalmente más que nuestro *muy humilde servidor*, estaríamos equivocados, sin embargo, al considerarlas como palabras vacías. El habanero acoge al forastero con urbanidad, le abre su hogar con confianza y consigue sin esfuerzo hacérselo agradable, por el solo hecho de su carácter abierto y generoso. Le encantan el lujo y las fiestas, las fantasías brillantes y, para su desgracia, también los juegos peligrosos.

^c Ahí, el primer objeto de las mujeres es el vestir, el cual es de muy buen gusto y muy rico. Llevan una gran cantidad de joyas. No usan sombreros, pero adornan su cabeza con flores artificiales doradas. No usan más que zapatos de raso y medias de seda, con ropa muy corta. En lugar de sombreros, usan velos de encaje sobre la cabeza, ya sean blancos o negros. Sus vestidos son de mangas cortas y con cuellos descubiertos. No usan guantes para lucir sus brazaletes y anillos, que en su mayoría son de diamantes. Las mujeres son de talla pequeña, con manos y pies pequeños. Los nativos tienen la tez generalmente oscura, pero utilizan polvos y carmín. Cuando están vestidos, son muy hermosos a la vista. Las ancianas no usan sombreros ni gorras. Sus vestidos también son de mangas cortas y sus brazos están adornados con brazaletes y anillos. Padres, madres e hijas, todos se mezclan en las diversiones públicas.

^{ci} Generalmente se levantan a las cinco y media de la mañana o a las seis y se preparan para ir a misa o confesión; y regresan a sus hogares en aproximadamente una hora. A las ocho, toman su fuerte café. Nunca usan té, excepto como medicina. Toman un poco de brandy en el café, en lugar de leche; y luego fuman un puro. Esto es habitual, tanto en viejos como en jóvenes. Desayunan a las nueve o nueve y media y toman vino en lugar de café. Hacen el almuerzo a las doce, que será de repostería, jaleas, vinos y cordial. Cenan a las tres. Su cocina es muy rica; sobre todo fricassees. Después de beber vino, fumar y lavarse los dientes con rapé, se retiran a sus sofás para refrescarse. [...] A las cinco en punto se arreglan para asistir a alguna diversión pública; y volver y cenar a las diez. Les gusta el pescado, los huevos o algo abundante para cenar.

^{cii} Durante el tiempo que estuve en Cuba, sólo vi a un hombre borracho, y este era inglés o estadounidense.

^{ciii} Cerca hay vastos cafés donde las deliciosas frutas de la isla, naranja, piña, mamey, guanábana, guayaba, se transforman en conservas, helados, sorbetes.

^{civ} Los cafés juegan un papel bastante importante en La Habana, ya que son los únicos lugares de entretenimiento, y hay algunos bastante elegantes, entre los que destaca el llamado *Lonja*. No recuerdo haber visto un lugar mejor en París. Tiene 8 salones bastante amplios y 5 bonitos billares. Los pisos están cubiertos con losas de granito, las paredes están decoradas con hermosas pinturas en ricos marcos y con espejos, así como arañas, candelabros y relojes de celosía. La casa tiene dos entradas principales y

dos grandes bufés, donde se sirven todo tipo de bebidas calientes y frías y se incluyen panecillos y alimentos fríos, estos últimos después de las 7 pm. Uno encuentra durante el día en esta *Lonja* sólo criollos, pero a partir de las 6 de la mañana puedes tomarte una taza de café o chocolate con pan blanco, y durante el día los periódicos que encuentres de todos los países te acompañan junto a algunos refrigerios mientras lees. Durante el día vienes con tu traje de negocios; por la noche, sin embargo, uno aparece sólo completamente vestido con frac, con corbata negra y sombrero, según la última moda europea. En las faldas o chaquetas de verano sólo aparecen unos pocos criollos, quizás más sensatos, y desdeñan la moda rígida y forzada introducida por los europeos. En los diferentes salones, las diferentes naciones se separan y agrupan. Las señoras se acercan a la entrada de la casa en sus cenefas, no salen, pero se les entrega la bebida helada en el carro a través de los meseros que siempre están listos frente a la puerta.

^{cv} Les gusta mucho la música, el canto y el baile. Escucharás instrumentos de música en todas las casas de ricos y pobres, desde los jefes de las casas hasta los esclavos pobres. Sus instrumentos principales y favoritos son el piano-forte y la guitarra. Estos dos instrumentos los escucharás en sus casas, desde la mañana hasta bien entrada la noche; asimismo, cantar y bailar. De esta forma, pasan el tiempo. A los sirvientes también se les permite disfrutar de sus instrumentos musicales, que son de su propia fabricación; entre los que figuran el banyo y algunos otros. En una noche, sus casas resuenan con música diversa, desde los amos y amas, hasta los sirvientes.

^{cvi} Sus principales consideraciones son la vestimenta y las diversiones públicas, como bailes de disfraces, teatros, casas de juego y corridas de toros. Todos son frecuentados por hombres y mujeres, viejos y jóvenes.

^{cvi} El domingo por la tarde, a las cinco en punto, se preparan para salir en sus quitrines, a la Plaza de Toros a unas dos millas de la ciudad.

^{cvi} La entrada de la bahía denominada "la más hermosa del mundo" es decididamente imponente, y la ciudad que se encuentra a su derecha, frente a los famosos fuertes de El Moro y Cabañas, se extiende a lo largo de la orilla y presenta un espectáculo alegre y estimulante, con su casas que exhiben casi todos los colores del arcoíris, y su profusión de campanarios y cúpulas de iglesias en múltiples variedades de estilos arquitectónicos.

^{cix} Y admirablemente las casas de La Habana están adaptadas para recibir esa libre circulación. Los techos son en general muy altos. Las ventanas también son anchas y tan altas que se extienden desde el techo hasta el suelo; y, al no tener vidriado y sólo cerrarse con persianas que no excluyen el aire, hay en todo momento una libre circulación, sin la cual el clima sería absolutamente insoportable.

^{cx} presenta un aspecto fresco y alegre, a pesar de las barras de hierro que se utilizan en lugar de cristales, siendo el comercio del vidrio bastante desconocido en toda Cuba en ese momento.

^{cx} un criollo, frívolo, pobre de ingenio, de figura alargada y escuálida, y que poseía una conspicua predilección por meterse en problemas.

^{cxii} El signor Arditi se hizo famoso por sus danzas criollas, todas ellas compuestas en La Habana. La más famosa de estas particulares composiciones fue la titulada "L'Incendio, e los Tamburos", que se tocaba continuamente en el Teatro Tacón. Se cuenta una buena historia en relación con la primera interpretación de esta música. Tan realista fue el tratamiento de las panderetas, y tan sugerente del "grito de auxilio" en caso de incendio adoptado por los cubanos, que los bomberos que asistieron a la ópera quedaron completamente cautivados por los sonidos y se apresuraron a entrar en bloque, creyendo que el Tacón estaba en llamas.

^{cxiii} En resumen, La Habana se puede resumir en muy pocas palabras: está repleta de animación y excesivo lujo desmedido. Pero que ningún pobre, empeñado en las pequeñas economías y afligido por una cartera exigua o nervios sensibles, busque fijar su residencia allí.

^{cxiv} Generalmente uno se levanta temprano en La Habana, a las 6 en punto los mercaderes ya están en el astillero, en parte para respirar aire fresco del mar, en parte para recibir noticias. Las mujeres duermen más, pero se levantan antes que las mujeres de la clase alta. A las 7 de la mañana todo está pasando, cajones de azúcar, sacos de café y puros, al igual que los bienes importados, son conducidos en carros de dos ruedas, tirados por burros, caballos o mulas, que hacen un ruido tan terrible que a los que les gusta dormir no pueden hacerlo. Después de haber tomado una taza de café al levantarse, el desayuno se sirve a las 8 ½ o 9 a.m., siempre tibio y casi tan completo como una comida del mediodía.. A las 3 en punto, hora en la que la mayor parte de los negocios fuera de la casa están terminados, se almuerza. La cena, que dura de 1 a 1 ½ horas, consiste en las casas españolas de una multitud de platos diferentes, la mayoría de los cuales bañan en aceite y están muy condimentados con cebollas y ajos.

^{cxv} La Habana es un espectáculo de lo más peculiar para un europeo, pero a primera vista nada divertido. Lo más llamativo y a la vez más desagradable es el olor del tasajo o carne seca y del bacalao o pescado seco, principal alimento de los criollos de clase media y pobre, no sólo las casas están contaminadas por los olores, si no las calles y partes enteras de la ciudad, especialmente cuando hace mucho calor y poco viento. La vista de muchos negros pobres, a menudo muy viejos, semidesnudos o sólo cubiertos de harapos, tampoco es la más agradable. Estas personas comercian con frutas, puros, dulces, mendigan de manera digna y para ello asedian las esquinas y las puertas de entrada. Al mismo tiempo, todos hacen sus negocios en la calle, allí se cocinan, se peinan y se afeitan, y contaminan las calles, ya que estas personas tienen un olor fuerte y penetrante.

^{cxvi} Los italianos [...] se dieron cuenta de inmediato de lo difícil que era entender el idioma español, a pesar de que se veía facilitado por la fonética silábica y la estructura de las oraciones, que son completamente idénticas a las del italiano. En cualquier caso, cuando todo empeoraba, tanto los invitados como los anfitriones recurrían al francés, que era el idioma internacional en ese momento y, como tal, lo hablaban todas las personas cultas.

^{cxvii} [...] el primer acto del forastero debía ser contratar una volanta o un quitrín, y dar una vuelta por la ciudad de La Habana, consiguiendo, si era posible, un amigo familiarizado con la localidad que lo acompañara en su paseo. Estos vehículos son numerosos y se obtienen a un precio de algo menos de un dólar (de tres a cuatro "peséttas") la hora. [...] Constituyen casi el único tipo de transporte utilizado en Cuba, y su uso es casi universal.

^{cxviii} Las muchas volantas en las calles a menudo hacen que caminar en ellas sea muy peligroso, porque si dos de estos vehículos se encuentran en las calles que miden de 16 a 18 pies de ancho, queda poco espacio para el peatones y, para no ser atropellados, después tendrán que limpiar las marcas de los ejes y las ruedas que quedan en los pantalones y las faldas, tal vez la intención de los cocheros es la de beneficiar a las lavanderas.

^{cxix} Hay muy pocos principios morales y virtuosos que poseen los nativos de Cuba; ni por hombres ni por mujeres. Sus principales consideraciones son la vestimenta y las diversiones públicas, como bailes de disfraces, teatros, casas de juego y corridas de toros. Todos son frecuentados por hombres y mujeres, viejos y jóvenes.

^{cxx} Hay un gran número de sacerdotisas de Venus en La Habana, entre ellas algunas muy ricas, a menudo con una riqueza de muchos miles de piastras. Se les permite vivir en cualquier calle que quieran, por lo que suelen elegir las mejores, y suelen alquilar de forma individual, pero también de en conjunto de dos o tres, junto a las casas principales del pueblo. Están amuebladas de la manera más brillante y cómoda, y siguen las mismas costumbres que las de las damas nobles. Cuando llega la noche, como rara vez o nunca salen durante el día, se asoman a sus altas ventanas de celosía con un puro encendido en la boca. Las ventanas están abiertas para que se pueda ver a través de sus habitaciones, en las que en su mayoría se sientan en mecedoras y atraen a los caballeros mientras se balancean. Ni a los españoles ni a los extraños les da vergüenza hablarles en las ventanas, cosa que nadie hace notoria, aunque se es vigilado desde las casas de enfrente.

^{cxxi} sus hombres de confianza [de Marty y Torrens] eran Luigi Arditi y Giovanni Bottesini. Este último, presente en La Habana en el momento que escribió su primera ópera, *Colón en Cuba* (1847), y en esta misma capital fue donde inició su exitosa carrera como director.

^{cxxii} De estas tres óperas de Verdi, que tuvieron su primera representación en La Habana entre 1846 y 1847, la favorita del público fue *Ermani*, que tuvo dieciocho representaciones, mientras que *I Lombardi* e *I due Foscari* tuvieron diez cada una.

^{cxxiii} su amigo Pablo Desvernine, quien colaboró con él en el piano en las temporadas de La Habana en Cuba, inicia la publicación de la *Revista Musical*. En el n. 1 de febrero de 1856, Bottesini publica *Nocturno para canto y piano*.

^{cxxiv} Pero en el 48 falleció; y, ligado a Inglaterra, envejeció, enfermó y quedó ciego. Por el bien de sus talentosos hijos soportó el brumoso Londres - "O che notte bruna, bruna, Senza stelle e senza lume [*sic*]" - mientras anhelaba el penetrante aire de su patria y lloraba, "Salve, O ciel d'Italia bella".