



UNIVERSIDAD DE VALPARAISO
FACULTAD DE HUMANIDADES
INSTITUTO DE FILOSOFÍA
CARRERA DE MÚSICA

**ACTIVIDAD MUSICAL DE
RENATO ZANELLI MORALES EN VALPARAÍSO
EN EL PERÍODO 1916-1933**

TESIS PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE MÚSICO CON
MENCIÓN EN EJECUCIÓN INSTRUMENTAL O EN CANTO Y AL GRADO
ACADÉMICO DE LICENCIADO EN ARTES, TECNOLOGÍA Y GESTIÓN
MUSICAL

MARCIA BURGOS GÓMEZ

RICARDO VALENZUELA MONTENEGRO

Profesora Guía: EDDA MELÉNDEZ PINTO

Valparaíso, Chile

2010

TABLA DE CONTENIDO

| | Página |
|--|---------------|
| INTRODUCCIÓN | 5 |
| | |
| I ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN | 7 |
| 1.1 Antecedentes | 8 |
| 1.2 Pregunta de Investigación | 12 |
| 1.3 Objetivo General | 12 |
| 1.4 Objetivos Específicos | 12 |
| 1.5 Justificación | 12 |
| 1.6 Delimitación | 14 |
| | |
| II MARCO TEÓRICO | 15 |
| | |
| 2.1 EL CANTO | 16 |
| 2.1.1 Aspectos psicológicos | 16 |
| 2.1.2 El aparato fonador | 17 |
| 2.1.3 Funcionamiento del aparato fonador | 20 |
| 2.1.4 El pasaje de la voz | 21 |
| 2.1.5 Clasificación: registros y tipos de voz | 22 |
| 2.1.6 El Timbre | 23 |
| 2.1.7 Tenores | 24 |

| | |
|---|----|
| 2.1.8 Barítonos | 27 |
| 2.2 LA ÓPERA | 29 |
| 2.2.1 Orígenes | 29 |
| 2.2.2 Evolución | 33 |
| 2.2.3 La ópera en Chile (desde sus inicios hasta 1935) | 37 |
| 2.2.4 La ópera en Valparaíso | 43 |
| III METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN | 49 |
| 3.1 Metodología utilizada | 50 |
| 3.2 Tipo de Estudio | 50 |
| 3.3 Técnica Utilizada | 51 |
| 3.4 Criterios de Credibilidad | 52 |
| IV INVESTIGACIÓN ACTIVIDAD MUSICAL DE RENATO ZANELLI EN VALPARAÍSO EN EL PERÍODO 1916-1933 | 53 |
| 4.1 Contexto histórico de Valparaíso | 54 |
| 4.2 Inmigración italiana: preámbulo de la familia Zanelli-Morales | 64 |
| 4.3 Renato Zanelli Morales (1892-1935) | 73 |
| 4.4 Actividad Musical de Renato Zanelli en Valparaíso en el período 1916-1933 | 94 |

| | | |
|----------|---------------------|------------|
| V | CONCLUSIONES | 109 |
| | BIBLIOGRAFÍA | 113 |

RESUMEN

La siguiente investigación determina **cuál fue la importancia** de la actividad musical del cantante lírico **Renato Zanelli Morales en Valparaíso**, desde su debut en 1916 hasta su última presentación en la ciudad en 1933, a través de las informaciones publicadas en dos diarios de la época: **“El Mercurio de Valparaíso”** y **“La Unión”**.

ABSTRACT

The following research determines **which was the importance** of the musical activity of the lyrical singer **Renato Zanelli Morales in Valparaiso**, since his debut in 1916 until his last performance in the city in 1933, throughout published data in two newspapers of the period: **“El Mercurio de Valparaíso”** and **“La Unión”**.

INTRODUCCIÓN

Este trabajo pretende ser -ante todo- una recopilación histórica que sirva para entender y dimensionar la importancia que tuvo el cantante Renato Zanelli en la actividad cultural de Valparaíso, y, de esta manera, conocer cómo dicha actividad fue valorada y apreciada por la crítica y el público porteño.

Podríamos enumerar muchas razones por las cuales hoy Zanelli no es el gran referente de los cantantes líricos chilenos: su prematura muerte, la II Guerra Mundial, la decadencia del puerto de Valparaíso como importante centro del comercio mundial, la desaparición de los teatros en Valparaíso, el nacimiento de la televisión, la dictadura y junto con ello la aniquilación de la actividad cultural en el puerto, y, por supuesto, el inexorable paso del tiempo. Pero quizás, uno de los factores más decisivos ha sido nuestra propia idiosincracia chilena y su característica tendencia al olvido. Es necesario un “ars memoriae” -aunque suene exagerado decirlo- pero nos sirve para ejemplificar el propósito de este trabajo: construir en el imaginario escenas que nos permitan recorrer los hechos acontecidos hace 75 años, y así reconstruir la carrera de Zanelli en Valparaíso.

El primer paso fue recopilar la poca bibliografía existente, sólo unas breves referencias enciclopédicas, un texto del alemán Jens Malte Fisher, y, principalmente el disco que contenía 21 grabaciones, 17 que hizo como barítono y cuatro como tenor, las dos últimas con arias de “Otelo”. Al escuchar su voz teníamos que descubrir, a fondo, quién era este personaje y cuáles fueron las características de su actividad musical en Valparaíso. Dichas grabaciones, actualmente extremadamente difíciles de conseguir, se convirtieron en una gran fuente de motivación durante todo el trabajo.

El siguiente paso fue contactar al responsable de la única biografía escrita sobre Renato Zanelli, Juan Dzazópulos Elgueta, quien anteriormente también había colaborado en una biografía sobre Ramón Vinay. Con su ayuda llegamos a María Amelia Zanelli, hija menor de Renato Zanelli, quien,

a sus 89 años, nos recibió en su casa y accedió a relatarnos los recuerdos que tenía de su padre quien falleció cuando ella tenía sólo 12 años de edad. Además de contarnos detalles de la personalidad de su padre y algunas anécdotas familiares y de su carrera, nos proporcionó fotos inéditas del cantante.

Para conocer la actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso nos basamos esencialmente en las informaciones publicadas en los diarios "La Unión" y "El Mercurio de Valparaíso". Revisamos los años: 1916, cuando realizó su debut en el puerto; 1922, año en que regresa a Chile luego de su consolidación como barítono en Estados Unidos; 1923, poco antes de terminar sus compromisos en USA; 1928, cuando vuelve como un tenor de fama mundial y 1933, período en que realiza sus últimas presentaciones en nuestro país antes de agravarse su enfermedad.

Para el presente trabajo no profundizaremos en su relevancia como cantante a nivel mundial, ni su aporte artístico-musical a los diversos personajes que interpretó durante su carrera. Lo que nos interesa es situarlo dentro de la actividad musical de Valparaíso, desde su debut en 1916 hasta su última presentación en 1933, gracias a la proximidad geográfica y a la posibilidad, como investigadores, de acceder a un importante material documental, desde la misma ciudad que vio nacer a Renato Zanelli.

I ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACIÓN

1.1 Antecedentes

Como medio de expresión artístico- musical ligado al lenguaje, el canto ha tenido una gran influencia. Por ejemplo, en la antigua Grecia en la comedia y la tragedia, o en la Edad Media, donde la Iglesia Católica promovió el canto litúrgico como un medio para la oración. A fines de este período nacen los *troubadours*, *trouvères* y *minnesänger*, quienes luego dieron paso a la improvisación libre del siglo XVI que sentó las bases técnico-vocales para el amplio y diferenciado desarrollo que tuvo el arte del canto a partir de 1600 con el florecimiento de la ópera, el oratorio, la cantata y el aria. Es en este período, en que el canto tuvo un gran desarrollo musical, donde la principal preocupación era la expresión y la comprensibilidad del texto.

En el caso chileno, según Luis Merino Montero “A principios del siglo XIX, la actividad de conciertos públicos en Chile, constituyen una proyección al ámbito público de la actividad musical privada en el salón burgués. Más que sólo un ideal estético, esta sociedad buscó impulsar el valor social de la música, especialmente entre la juventud. La música que se interpretaba provenía de una vertiente europea, sinfónica de cámara u operática”. Y más adelante prosigue: “la interpretación de música vocal o instrumental, combinada con la puesta en escena de obras teatrales de carácter serio o cómico, pone de relieve la importancia de lo teatral como un nucleador que impulsó la comunicación de la música de arte a amplios sectores del público chileno, de acuerdo a los cánones de la modernidad europea que se introduce en Chile durante este período (...) Durante las subsiguientes décadas de 1830, 1840 y 1850, esta modalidad mixta se amplió para incluir, además del teatro, la danza o la presentación de óperas completas junto a la música.”¹

¹ -“La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”, Luis Merino Montero . En Revista Musical Chilena, Año LX, Julio-Diciembre, 2006, N° 206, pp. 5-27 .

Podemos decir entonces que en Chile, desde el siglo XIX, hay un manifiesto interés por la ópera proveniente de Europa, lo que también se ve reflejado en Valparaíso, especialmente en el Teatro Victoria, que tuvo una singular trayectoria con presencia de ópera, zarzuela, cine y compañías revisteriles entre los años 1844 y 1971.

Influencia de la migración: la presencia italiana

Los movimientos migratorios fueron fundamentales en el desarrollo del puerto de Valparaíso. Los conflictos bélicos acaecidos en Europa, sumados a los efectos socioeconómicos de la revolución industrial y la crisis del medio rural provocaron allí una verdadera estampida demográfica. Uno de los países más afectados por este fenómeno fue Italia. Su proceso de unificación, el crecimiento de la población, la elevada cesantía en las ciudades y la miseria en los campos impusieron como alternativa necesaria la emigración.

Entre los territorios preferidos por los italianos para migrar estuvieron los Estados Unidos de Norteamérica y Argentina, donde lograron una importante influencia en el desarrollo económico. En el caso chileno, si bien la comunidad italiana no alcanzó niveles tan significativos como en los países antes mencionados, ésta sí desempeñó un rol muy importante en relación con las características de nuestra sociedad y de nuestra estructura económica. “En el censo de 1895, la comunidad Italiana del principal puerto del país era el grupo más numeroso entre los europeos y se empinaba al 21,97% de la población extranjera del departamento”² .

Una de las principales características de la población de migrantes es que la mayoría de ellos dejaron su país natal en forma espontánea, y prácticamente no se sabe nada de sus antecedentes de origen. Por ello diferentes estudios han privilegiado analizar el impacto demográfico,

² -“Inserción de una colectividad europea en un proceso productivo regional. Los italianos en Valparaíso 1880-1920”. En actas II Congreso de Historia de Magallanes y III Congreso de Historia Regional de Chile. Punta Arenas Universidad de Magallanes, 30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre de 1988, pág 83.

económico y cultural de su presencia en el territorio nacional. Entre los mecanismos establecidos por los migrantes para lograr un mejor ajuste en el contexto nacional figura la creación de instituciones de variada índole: sociedades de ayuda mutua, colegios, hospitales, clubes de recreación, compañías de bomberos, diarios y cámaras de comercio entre otros. Además de la función integradora y protectora de estas organizaciones, existía allí un importantísimo espacio para la expresión cultural, donde la música era un factor fundamental pues muchos de ellos cultivaban el canto o interpretaban algún instrumento.

Cabe destacar que la población italiana en Chile, en su mayoría, estaba compuesta por hombres solteros, característica común de la colectividad europea en Chile “con lo cual se ratifica el hecho de ser los centros urbanos núcleos de atracción de migrantes solteros (...) Sabemos también que este equilibrio constituye una de las razones que posibilitará los enlaces de varones extranjeros con mujeres nativas”³.

Es en este contexto cuando en 1892 nace en Valparaíso Renato Zanelli Morales, quien llegaría a convertirse en uno de los cantantes de ópera más importantes de su época. Fallecido tempranamente a los 42 años, víctima de un cáncer de riñón, Zanelli tuvo el mérito de ser uno de los intérpretes más importantes de Wagner, y el personaje de Otelo más destacado de su tiempo a nivel internacional. Sin embargo a pesar de sus méritos musicales, en Chile al menos, actualmente existe muy poco material bibliográfico que dé cuenta de sus logros en el ámbito de la ópera.

Si bien fue muy reconocido en su época, hoy en día sólo aparece mencionado en algunas publicaciones, de manera general. Solamente existe una biografía escrita sobre él, publicada por la revista de divulgación musical inglesa “The Record Collector”, el año 1982. En Valparaíso, salvo por la

³ “*Inserción de una colectividad europea en un proceso productivo regional. Los italianos en Valparaíso 1880-1920*”. En actas II Congreso de Historia de Magallanes y III Congreso de Historia Regional de Chile. Punta Arenas Universidad de Magallanes, 30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre de 1988, págs 83-84.

información contenida en los diarios de la época, no existen referencias sobre la vida ni la carrera musical de Renato Zanelli.

Nuestro país no se ha destacado particularmente por ser un gran semillero de cantantes líricos. Aunque existen varios que han logrado destacarse a nivel internacional, como Pedro Navia, Ramón Vinay, Cristina Gallardo Dômas y Verónica Villarroel, por mencionar algunos, la situación chilena no puede compararse con la realidad de otros países como Alemania, Italia y Francia que sí tienen una fuerte tradición operática, ya que es parte importante de su historia musical y como consecuencia cuentan con numerosas escuelas de canto con una sólida formación en el ámbito de la ópera.

Actualmente en Chile, aunque existen diversas iniciativas para promover la ópera a nivel nacional, los montajes son, en general, bastante modestos y a modo de concierto. Sólo en nuestra capital se realizan presentaciones con elencos internacionales, lo que evidencia una gran falta de recursos en regiones para poder realizar este tipo de espectáculos de manera masiva. Es por ello que el aporte privado hacia la cultura se ha convertido en un importante impulsor de la actividad musical. Sin embargo, este aporte aún es insuficiente.

A raíz de todo lo planteado anteriormente es que nace la inquietud de rescatar los valores nacionales, por lo tanto creemos es nuestra tarea potenciar al máximo lo propio. No podemos olvidar a quienes han sido y serán nuestros grandes representantes, quienes han llevado el nombre de Chile a alcanzar reconocimiento internacional en el ámbito musical.

1.2 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿Cuál fue la importancia de la actividad musical del cantante lírico Renato Zanelli Morales en Valparaíso en el período 1916-1933?

1.3 OBJETIVOS

Objetivo general:

- Establecer la importancia de la actividad musical de Renato Zanelli Morales en Valparaíso durante el período 1916-1933.

Objetivos específicos:

- Precisar aspectos biográficos de Renato Zanelli Morales (Valparaíso, 1892- Santiago, 1935).
- Describir el contexto histórico, social y cultural de Valparaíso en el período 1916-1933, cuando realizó su actividad musical Renato Zanelli Morales.
- Describir la actividad musical del tenor Renato Zanelli Morales en Valparaíso en el período 1916-1933, a través de las informaciones publicadas en los diarios “La Unión” y “El Mercurio de Valparaíso”.
- Determinar la valoración de la sociedad porteña en relación a la actividad musical de Renato Zanelli Morales en Valparaíso, en el período 1916-1933, a través de las críticas y/o comentarios publicados en los diarios “La Unión” y “El Mercurio de Valparaíso”.

1.4 Justificación

Como estudiantes residentes de Valparaíso, nos parece fundamental conocer la actividad musical del cantante Renato Zanelli Morales, y de esta forma, rescatar la memoria histórico-cultural de nuestra

ciudad, en donde la única mención frecuente al apellido Zanelli está dada por la construcción del Palacio Zanelli, actual Palacio Baburizza. Hasta ahora no existen publicaciones en Valparaíso que se refieran a Renato Zanelli y menos a la actividad musical realizada en su ciudad natal. Aquí radica la originalidad de esta investigación.

- Como estudiantes de canto nos parece de gran importancia investigar la actividad musical de Renato Zanelli Morales, tenor nacido en Valparaíso que tuvo una gran relevancia en la lírica mundial durante los años 20' y principios de los años 30'.
- Esta investigación es de especial importancia pues en Chile no existen publicaciones que se refieran en profundidad a la carrera musical de Renato Zanelli, a pesar de haber sido reconocido internacionalmente como uno de los mejores cantantes de ópera de principios del siglo XX. Es uno de los dos cantantes chilenos que ha podido encarnar personajes wagnerianos (Tristán, Lohengrin) con éxito internacional, y que fue y es considerado uno de los mejores Otelo del mundo.
- Este trabajo puede servir para la difusión de la actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso durante el período 1916-1933 y para futuros trabajos vinculados a este tenor en particular: en este sentido, pretende ser un aporte a la historia de la lírica regional y nacional.
- Finalmente queremos que este trabajo se convierta en un reconocimiento póstumo a este gran tenor porteño, uno de los pocos chilenos que durante el siglo pasado logró fama y que ganó los laureles de la crítica internacional en el ámbito de la ópera.

1.5 Delimitación.

Esta tesis busca describir y, a través de este proceso, entender y establecer la importancia de la actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso durante la época de esplendor de la ciudad puerto, período que estuvo caracterizado por una intensa actividad artística, especialmente en el ámbito de la ópera. El presente trabajo no busca profundizar en otros aspectos de la vida del cantante, tales como su carrera artística en Estados Unidos y Europa, o la relación con su hermano Carlo Morelli, quién también alcanzó fama internacional como barítono y además desarrolló una importante carrera como maestro de canto en México. Tampoco buscaremos explicar la importancia de Zanelli como intérprete en el rol de Otelo. Si bien, son temas de interés dentro de la vida de Renato Zanelli, creemos que corresponden a materias de otras investigaciones.

II MARCO TEÓRICO

2.1 EI CANTO

Para entender la importancia de Renato Zanelli como cantante lírico es imprescindible conocer, de manera general, el funcionamiento del aparato fonador y cómo, a través de él, se genera la voz y a su vez el canto. Ello nos servirá para explicar cómo funciona la técnica vocal que produce el canto lírico, además determinaremos las cualidades, no sólo físicas, sino también psicológicas que debe poseer un cantante de ópera. También haremos una definición de los conceptos más importantes del canto, tales como: timbre, pasaje, registro y apoyo.

2.1.1 Aspectos psicológicos

El canto es una de las expresiones musicales más primitivas, y como medio de expresión, al igual que otras actividades humanas está vinculado a los procesos psíquicos básicos, tales como las sensaciones, percepciones, memoria, fuerza de la imaginación, capacidad de pensar, atención y emociones.

Los autores Seidner y Wendler (1982), explican que toda expresión vocal está psíquicamente determinada; por ejemplo, todo “portador de voz” es al mismo tiempo un “portador de ambiente”. Estas conexiones entre procesos psíquicos y expresiones humanas, inmensamente multifacéticos y difíciles de no percibir, se manifiestan en todos los procesos de comunicación de viva voz; pero, a su vez, ejercen particular influencia sobre ese elevado uso de la voz que llamamos canto. Aspelund (1946) señala: “La multilateralidad del arte de cantar es expresión de los diferentes estados psíquicos de las personas que cantan, con sus particularidades determinadas por la historia, la nacionalidad, la clase, el sexo, la edad y la individualidad. En el canto artístico, la técnica vocal del cantante y la manera como emplea sus medios vocales, son siempre determinadas por la intención artística del intérprete y son el medio para realizar una idea artística. Pero a su vez las posibilidades artísticas dependen de la técnica. Mientras más variada es la técnica, más libertad adquiere el cantante” (SEIDNER Y WENDLER: 1982, pp.21).

Seidner y Wendler también enfatizan las cualidades que debe poseer el cantante además de buena voz, las que fueron determinadas por Heidelbach a través de una serie de tests psicológicos. Dichas cualidades son las que potenciarán el desarrollo de la voz, ellas son: metas claras y realistas, fuerza de voluntad, personalidad equilibrada y sensibilidad controlada. Todas estas características compensan hasta cierto punto insuficiencias vocales o físicas y pueden vencer condiciones adversas.

Del mismo modo, las exigencias que enfrenta un cantante de ópera son mayores que las que enfrenta un instrumentalista, pues tiene que dominar no sólo la compleja técnica vocal-expresión vocal, sino además toda el área de creación de su rol, por lo tanto, el canto artístico demanda un gran control no sólo técnico de parte del ejecutante si no también emocional. Dicha combinación será lo que en definitiva producirá un efecto en la audiencia, pues la expresión de este sonido puede ser entendido independiente del idioma en que se canta.

Finalmente los autores, refiriéndose a Felsenstein, agregan: “un intérprete no debiera cantar por haber sido agraciado con una hermosa voz y haber aprendido a usarla, sino porque se siente instado a cantar a raíz de una situación dramática. Tiene que encontrarse en una situación emocional tal, que no le quede otra posibilidad que expresarse cantando” (SEIDNER Y WENDLER: 1982, pp.21).

2.1.2 El aparato fonador

Según Ramón Regidor Arribas (1974), la Voz es una consecuencia de la adaptación y asociación de distintos órganos del cuerpo humano, que poseían funciones independientes y preferentes a la fonación. Además, advierte, que en nuestro cuerpo no existe ningún órgano cuyo cometido primario y fundamental sea el de producir sonidos. El que pudiera parecer creado para ese efecto –las cuerdas vocales- no es sino “el borde libre del esfínter de la laringe, que a través de su posibilidad de contraerse, tiene unas finalidades de impedir el acceso a las vías respiratorias de objetos extraños a ellas, de ayudar a expeler mucosidades (todo ello mediante la tos)

y de regular la salida del aire en determinadas situaciones de esfuerzo muscular” (REGIDOR ARRIBAS: 1974, pp.18).

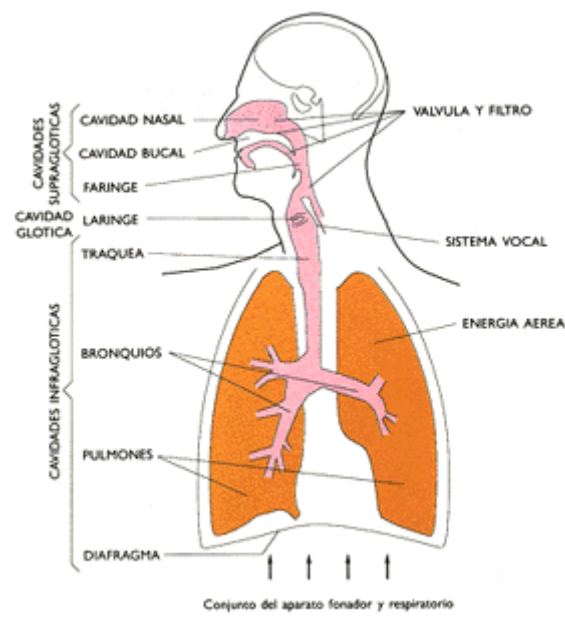
En definitiva, es la suma y asociación de distintos órganos del cuerpo que mediante el uso de la inteligencia del hombre han obtenido otro fin, el cual es la fonación, en un afán de comunicarse con sus semejantes: Como afirma Garde “si se hace ruido con la laringe, se habla y se canta con el cerebro” (REGIDOR ARRIBAS: 1974, pp.18).

Según Regidor Arribas esta interacción de distintos órganos que intervienen directamente en la producción de la voz son los que constituyen el aparato fonador, y distingue tres zonas:

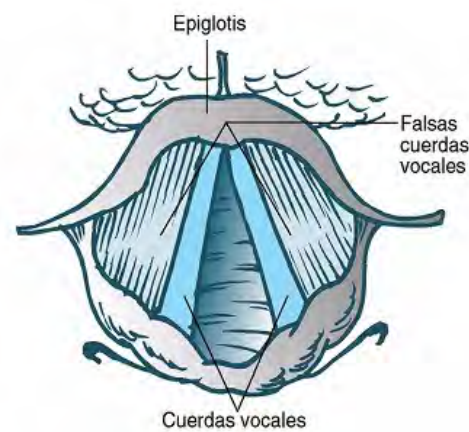
-Zona de abastecimiento o baja: comprende los músculos de la respiración esto es, músculos abdominales y diafragma; el receptáculo aéreo constituido por pulmones, bronquios y caja torácica; la tráquea.

-Zona de producción o media: la laringe, donde nace o se produce el sonido, aquí se encuentran las cuerdas o repliegues vocales.

-Zona de elaboración o alta, que comprende la faringe, la cavidad bucal, las fosas nasales y los senos craneo faciales.



En el diagrama, la cavidad infraglótica corresponde a la zona de abastecimiento baja, la cavidad glótica la zona media y la cavidad supraglótica la zona alta⁴



Anatomía de la laringe: Sección transversal con visualización de la cuerdas vocales. El aire debe circular obligatoriamente entre el espacio que queda entre las cuerdas vocales que se denomina glotis. La tensión que forman las cuerdas vocales forma el sonido y por consiguiente interviene en la formación de la voz⁵

⁴Disponible en: <http://cuerpohumanocuerpo.blogspot.com/2009/04/dibujos-del-aparato-fonador.html> (16/11/ 2010)

⁵Disponible en: <http://www.eccpn.aibarra.org/temario/seccion5/capitulo69/capitulo69.htm> (16/11/2010)

2.1.3 Funcionamiento del aparato fonador

Según Ramón Regidor Arribas (1974), en el proceso vocal pueden distinguirse varias etapas que involucran una ordenada interacción entre las distintas zonas del aparato fonador antes mencionadas.

- 1.- Los pulmones aspiran aire del exterior, merced a la acción fundamental del diafragma.
- 2.-El aire aspirado es expulsado con cierta fuerza, en base de la acción combinada de la musculatura abdominal, diafragma y presiones de la caja torácica.
- 3.- El aire sale de los pulmones a través de los bronquios y asciende por la tráquea hasta la laringe.
- 4.- En la laringe se produce el sonido, a causa de la combinación de la presión del aire y el acercamiento y tensión de las cuerdas vocales.
- 5.- Este sonido producido en la laringe, caracterizado por cierta “pobreza” y ninguna calidad, es elaborado, amplificado y personalizado merced a la acción resonadora de las cavidades faríngea y bucal, fundamentalmente. En esta zona superior del aparato fonatorio el sonido es articulado, originándose la *palabra cantada*.

Durante este proceso, cabe destacar la importancia del concepto de *apoyo*. Dicho término enfatiza la importancia de la respiración del cantante: “*chi sa respirare, sa ben cantare*”, dice un antiguo dicho italiano, y se relaciona directamente con el juego entre la corriente expiratoria y la función de la laringe.

Seidner y Wendler explican: “la meta del apoyo es dirigir en forma consciente y adecuada la corriente expiratoria, para lograr una óptima función de la laringe y una prolongación de la expiración, en el sentido de un mantenimiento lo más largo posible de la posición inspiratoria” (SEIDNER Y WENDLER:1982, pp. 60). El cantante experimenta una tensión inspiratoria principalmente en la pared torácica y la pared abdominal, es ésta sensación, subjetiva por cierto, la que lo orienta sobre el grado de funcionamiento de la musculatura respiratoria. La regulación del proceso de expiración se realiza a

través de una acción alternada diferenciada entre el diafragma y la musculatura de la pared abdominal. El diafragma se mueve lentamente hacia arriba y regresa a la posición de expiración, de manera elástica, adecuando la columna de aire dosificando la presión subglótica en las cuerdas vocales.

El equilibrio entre presión de aire y tensión de la laringe cambia constantemente durante el canto, y tiene que ser permanentemente regulado, de acuerdo a la altura del tono, volumen, registro. En este sentido, el *apoyo* debe ser considerado como una de las funciones más importantes durante el canto. Un proceso correcto de *apoyo* es un indicador de una buena técnica y aporta, entre otros, seguridad en el ataque, control del vibrato y mejora la calidad del sonido.

2.1.4 El pasaje de la voz

El pasaje de la voz o comunmente llamado paso, es una de las dificultades a las que se ve enfrentado el cantante. El pasaje adquiere una importancia fundamental en lo que se refiere a calidad de sonido principalmente en dos aspectos, uno es la consecución del agudo y el otro, la homogeneidad de la voz en toda la tesitura. Una minoría privilegiada de cantantes, antes de comenzar a estudiar el canto, de manera natural ya tienen resuelto el problema del pasaje de la voz.

Pero en definitiva, ¿qué es el pasaje de la voz?, según Ramón Regidor es “un cambio de posición y de sensación en la emisión vocal, a partir de determinadas frecuencias de sonido” (REGIDOR ARRIBAS: 1979, pp. 69).

El concepto de pasaje, como lo entendemos hoy en día, tiene su origen en el siglo XIX y se identifica con la cobertura de los sonidos para lograr la homogeneidad de la voz en toda su extensión, es decir, sin cambios de timbres ni baches sonoros en las tres zonas en las que suele dividirse la tesitura vocal: grave, media y aguda.

Para explicar fisiológicamente el “pasaje”, Ramon Regidor, cita a la maestra italiana Nanda Mari (1959), quien explica que “por nota de *pasaje*

se entiende un cambio de registro, o mejor dicho, un cambio de posición provocado por el inevitable movimiento de la laringe y de la imprevista transformación de la abertura glótica para la unión de las notas bajas y centrales con aquellas agudas” (REGIDOR ARRIBAS: 1979, pp. 77). Se produce así el llamado *aperto ma coperto* o cobertura a plena voz, que permite ascender con la voz de pecho sin necesidad de recurrir al registro de falsete.

En las voces masculinas el momento del “pasaje” entre el registro medio y el agudo se produce en las siguientes frecuencias:

- Bajo profundo: Do sostenido 3 y Re 3
- Bajo central: Re 3 y Re sostenido 3
- Bajo cantante y barítono dramático: Re sostenido 3 y Mi 3
- Barítono lírico y tenor: Mi 3 y Fa 3
- Tenor ligero alto: Fa 3 y Fa sostenido 3

Finalmente, Ramón Regidor señala que este cambio de posición fisiológica de la laringe durante el “pasaje” también involucra un *cambio de sensación*, que alude al aspecto subjetivo del cantante, quien no siempre tiene conciencia del complejo mecanismo que opera en su cuerpo cuando canta. Sin embargo, posee una serie de sensaciones que le sirven de guía para determinar lo que es correcto y benéfico para su órgano vocal. En definitiva, el cantante aprende a cantar a través de la sensación.

2.1.5 Clasificación: registros y tipos de voz

La voz humana cantada puede clasificarse según su registro. Esto es, los tonos más altos y más bajos son los que limitan su extensión para las voces femeninas y masculinas. Dicha extensión de la voz es de gran interés, pues muestra los límites en que se puede mover la voz sin gran esfuerzo. Según Seidner y Wendler (1982) los hombres, en la mayoría de los casos dan 35 semitonos, en tanto que las mujeres 38. Los límites de los registros

pueden ser determinados haciendo cantar al examinado, escalas hacia arriba y hacia abajo, mientras el examinador anota la altura del tono o ámbito de tonos en la que se presenta un cambio de sonido.

El conocido crítico musical, Arturo Reverter (2008), realiza una amplia distinción de los distintos tipos vocales de acuerdo a los modernos criterios de clasificación. Como el objeto de esta investigación es Renato Zanelli, quien durante la mitad de su carrera fue barítono y luego hizo la transición a tenor, nos enfocaremos sólo en la descripción que hace Reverter de las voces masculinas de tenor y barítono.

Sin embargo, en primer lugar nos referiremos al análisis que hace Reverter sobre el timbre de la voz, esto nos permitirá comprender mejor las distinciones vocales que describiremos más adelante.

2.1.6 El Timbre

El timbre es, quizás, la propiedad más definitoria de una voz junto a la altura (número de vibraciones por segundo o ciclos) y la intensidad (energía gastada por segundo). El timbre está compuesto por armónicos y sonidos parciales. Existe un sonido, un foco fundamental, que nace por la frotación o vibración, a altísimas velocidades, de las dos cuerdas vocales y los que se van adhiriendo a él desde el principio, a partir de esa fricción, en el camino del aire hacia el exterior. Esos armónicos o sobretonos, van naciendo y desarrollándose a través de numerosos resonadores, llamados formantes (cavidad faríngea, cavidad bucal, fosas nasales, senos nasales, frontales y maxilares, cavidad craneana), que son, a la postre, los que confieren a la voz una apariencia acústica, una peculiaridad, en definitiva, un timbre determinado. Este factor es el que define por tanto a un sonido y es el que habitualmente se utiliza para clasificar los distintos tipos vocales dentro de cada cuerda. Husson descompone la noción de timbre en cinco cualidades: color, volumen, espesor, mordiente y vibrato. Según el color, las voces pueden ser claras u oscuras. Si nos atenemos al volumen, las voces pueden dividirse en pequeñas o grandes o, si se quiere, voluminosas.

Por el espesor, las voces son gruesas o delgadas. En cuanto al mordiente las voces se dividen en timbradas y destimbradas; es decir en voces con brillo o sin él, en voces luminosas u opacas. Un prototipo de soprano dotada de una voz realmente timbrada fue Renata Tebaldi.

La última característica fundamental del timbre es el vibrato. Si una voz no vibra, es pobre, plana, antimusical. Ha de tener su correcta vibración, su adecuada correlación de frecuencias. El vibrato puede ser definido, de manera general, como una ligera fluctuación natural, que enriquece e intensifica el sonido y que se puede regular voluntariamente si la emisión es sana. El vibrato auténtico, sano, es producto de refinadas operaciones mecánicas (musculares), integradas en un proceso que ha de poseer un especial equilibrio, dado por la armonía general de movimientos y la adecuada ordenación de los mecanismos de fonación. Se produce entonces una idónea correlación entre el sonido fundamental –el que nace de la fricción de las cuerdas vocales- y los sonidos ocasionados por las cavidades de resonancia o armónicos. En síntesis, es una oscilación, una vertiginosa ondulación tonal de arriba abajo, necesaria para que la voz tenga vitalidad y riqueza armónica.

2.1.7 Tenores

La voz del tenor es la más aguda de las del hombre. Sus cuerdas vocales suelen medir de 1,8 a 2,2 centímetros y su tesitura se extiende por lo común, según cada tipo de Do 2 o Re 2 a Do 4 o Re 4. El registro de pecho va, en condiciones óptimas, hasta el Fa agudo (3), a partir del que se produce el paso o “pasaje”.

Fue el tenor francés Gilbert Duprez (1806-1896) quien modificó, rompiendo con ello la tradición belcantista, la técnica de misión tras esa frontera, hasta ese momento practicada con sonido de falsete. “El cantante, interpretando Guillermo Tell de Rossini, decidió emitir las notas agudas a plena voz utilizando, quizás sin darse completa cuenta, las cavidades resonadoras superiores frontales, nasales y maxilares e incluso la bóveda

craneana al completo. Y llegó de ese modo al Do sobreagudo 4” (REVERTER: 2008, pp. 68).

Clasificación de las voces de tenor

Ligero: Es la voz más aguda, fácil y aérea; es también la más débil y falta de mordiente, de *squillo*, de metal, de poder de penetración, de brillo. El timbre, aún a plena voz, es a veces casi blanco. La Voz no es necesariamente extensa, pero sí hábil para las agilidades. En Italia se dio a este tipo vocal el nombre de *tenore di grazia*, es decir con dominio del canto ligero. Entre las partes más claras de tenor ligero figuran las escritas por Mozart para Pedrillo en “El rapto en el Serallo”, Leoncavallo para Beppe en “Pagliacci” o Donizetti para Nemorino en “El elixir de amor”. Ejemplos de cantantes son Tito Schipa, un joven Giacomo Lauri Volpi y Luigi Alva.

Lírico-ligero: Es voz de mayor consistencia, sobre todo en la zona grave, y de mayor impacto en el agudo. Por lo común, tiene la amplitud y prestancia del lírico en el registro llamado medio, y la agilidad y ligereza, la facilidad del ligero en la zona superior. No sólo posee mayor contundencia en esa zona superior, sino también mayor extensión a plena voz. Este tipo de voz es más adecuado para cantar ciertas partes mozartianas, que igualmente admiten un lírico cuidadoso y musical, como Ferrando de “Cosí fan tutte”, Don Ottavio de “Don Giovanni”, Tamino de “La flauta mágica”. Ejemplos de cantantes son Fritz Wunderlich, Anton Dermota, Alfredo Krauss y Juan Diego Flores.

Lírico: En Alemania lo llaman *italiano*. Lo normal es que posea mayor equilibrio entre sus distintos registros y que consiga fundirlos con facilidad, lo que supone una mayor homogeneidad. El centro es amplio y el agudo requiere indiscutible brillo y vibración. Por todo ello es el tipo vocal que mayores posibilidades tiene en cuanto a repertorio, ya que puede quedar bien, como hemos mencionado, en el terreno del lírico ligero y, si la voz es más amplia y robusta, en el de tinte más dramático. En el repertorio alemán tenemos a Max de “Der Freischütz” (Weber) o Erik de “El buque fantasma” (Wagner); en el francés Werter o Romeo y Fausto de Gounod. En el italiano tenemos a Rodolfo de “La Bohème” de Puccini, El Duque de Mantua de “Rigoletto” y Alfredo de “La Traviata”, ambos de Verdi. Ejemplos de voces con este carácter son: Beniamino Gigli, José Carreras y Luciano Pavarotti.

Spinto: Los alemanes los denominan *Jugendlicher Heldentenor*, o sea “joven tenor heroico”, que eso es lo que es en definitiva. En italiano el término *spinto* tiene el significado de ayudado, empujado, reforzado. Entonces, un tenor *spinto* sería un lírico dotado de más cuerpo y consistencia. Una voz equidistante entre el lírico y el dramático y que podría traducirse como de “lírico-dramático”. Ejemplos de roles característicos para este tipo de voz son Manrico de “Il Trovatore”, Radamés de “Aida”, Álvaro de “La forza del destino”, todos de Verdi; Canio de “Pagliacci” de Leoncavallo, Des Grieux de “Manon Lescaut” de Puccini. Entre los cantantes tenemos a Franco Corelli, un maduro Plácido Domingo, Miguel Fleta.

Dramático: Es la voz más oscura de color y, generalmente más voluminosa y potente. El pasaje se sitúa hacia el mi 3, con lo que se marca una conexión con la estructura fonadora del barítono. En Italia es llamado también *tenor di forza*. Voz robusta, contundente, usualmente no demasiado hábil para obtener efectos de media voz o filar el sonido en notas mantenidas. Su extensión no es normalmente grande: alcanza las notas altas más trabajosamente, aunque cuando lo hace y llega, por ejemplo, al Do 4, éste puede ser un auténtico cañón; en cambio goza de un registro medio redondo, amplio, consistente y de un grave sonoro y bien apoyado. Dentro del repertorio italiano se suele citar como paradigma de este tipo de tenor el “Otello” de Verdi, que estuvo unido, desde su estreno en 1887 a Francesco Tamagno, considerado en su tiempo el más grande tenor *di forza*, con una gran potencia en el agudo. En el siglo XX el más destacado en la encarnación del personaje fue el florentino Mario del Mónaco, de un temple magnífico en el agudo y de un gran lirismo interpretativo, especialmente en el primer acto. Cantó mucho Otelo el chileno –antiguo barítono devenido tenor– Ramón Vinay, pero sin la facilidad del mordiente de su colega (del Mónaco). Era, sin embargo, un emotivo actor.

El tenor dramático es muy importante en el repertorio alemán, en el que se le denomina *Heldentenor*. Tenemos numerosos ejemplos: Max de “Der Freischütz” (Weber), Baco de “Adriana en Naxos” o El Emperador, de “La mujer sin sombra” de Strauss. Los tenores wagnerianos son bautizados, específicamente como *Wagnerheldentenenoren*, voces dotadas de las características de aquéllos pero con mayor amplitud, mayor aliento y

resistencia (no mayor extensión) y, en particular, de una singular penetración y contundencia. Los papeles de Sigfried, Tannhäuser o Tristán, requieren este tipo de voces. Algunos tenores históricos fueron: Carl Burrian, Erick Schmedes, Max Lorenz y el magnífico danés Lauritz Melchior, de timbre notablemente oscuro (antiguo barítono), pero de una amplitud monumental y una solidez increíble. En los últimos tiempos podemos nombrar al canadiense Jon Vickers, Richard Cassily, Spas Wenkoff, Manfred Jung, y los más actuales Wolfgang Schmidt, Christian Franz o Endrik Wottrich.

2.1.8 Barítonos

La palabra “barítono” deriva del griego y significa “voz baja”, pero es en realidad, voz media, entre la del tenor y la del bajo. Hasta fines del siglo XVIII o principios del XIX no empezaron a establecerse nítidas diferencias, antes entre el barítono y el bajo eran considerados el mismo tipo vocal, aún hoy en día, en el lenguaje coral, en un coro mixto se habla de cuatro tipos: soprano, contralto, tenor y bajo. En polifonía tampoco se planteaba la distinción. Es por tanto un término moderno.

En el barítono las cuerdas vocales suelen medir entre 2,2 y 2,4 centímetros. El Mi bemol es la nota en que habitualmente se realiza el pasaje en una voz baritonal pura. Su estructura fonadora, en general, es similar a la del tenor, con parecidas proporción emisora y posición, aunque naturalmente con menos facilidad en la franja superior y con mayor robustez sonora en la inferior, con una zona media amplia y firme, y una grave en las que son usuales las resonancias de pecho. Una buena voz de barítono, cuya tesitura media puede ir del La 1 al Sol 3, y ha de tener con cierta facilidad y brillo al menos el Fa 3 y el Sol 3. Sin esas notas no se podrían cantar, por ejemplo, algunos papeles verdianos.

Clasificación de las voces de barítono

Lírico: Es una voz de tintes menos oscuros, menos peso y de mayor flexibilidad, incluso en las agilidades. Es la voz característica de los papeles más elegantes de Mozart, la que en Alemania es llamada *Kavalierbariton*. Ejemplos muy definidos son: el Conde de “Las Bodas de Fígaro”, Guglielmo

de “Così fan tutte” e, incluso, Don Giovanni. En los neobelcantistas, Bellini y Donizetti, la mayoría de estas partes baritonas circulan por una tesitura más bien central, con agudos muy relativos y líneas adornadas de una coloratura de evidente exigencia. Dos personajes prototipo son: Riccardo de “Los Puritanos” y Enrico, de “Lucía de Lamermoor”. En Wagner, un personaje, casi el único de este tipo, es Wolfram de “Tannhäuser”, Herbert Janssen o Dietrich Fisher-Dieskau son dos de sus intérpretes ideales.

Dentro de los matices de este tipo vocal, cabe hacer notar una subclasificación que marca ciertas diferencias entre los barítonos líricos: El primero es el barítono Martin, una voz extremadamente leve y clara, en la frontera con la de tenor, con reservas vecinas a la del italiano *baritenore*. El segundo, muy parecido al anterior, que los alemanes denominan *spielbariton*, que calificaría en mayor medida la voz de Papageno, un barítono muy ligero y aéreo, dominador de la coloratura, muy común en la ópera vienesa de la época, o *spieloper*, una variante del *singspiel* alemán. En Italia se lo conoce con el nombre de *brillante*, es el Fígaro de “El Barbero de Sevilla” o el Malatesta de “Don Pascuale”.

De carácter: Es lo que podríamos denominar, en paralelo a las voces de soprano y de tenor, *spinto*, entre el lírico y el dramático. En general, no aparece separado de los demás. Aquí se recogen la mayoría de los papeles de Verdi y Puccini, por ejemplo Nabucco, Carlos V (“Ernani”), Rigoletto, Conde de Luna (“Il Trovatore”), Amonasro (“Aida”), Iago (“Otelo”). Barítonos legendarios de principios de siglo XX fueron Tita Ruffo, Ricardo Stracciari, Pascuale Amato y el americano Lawrence Tibbett.

Dramático: De tinte más oscuro, vecino al del bajo. Es llamado frecuentemente *barítono heroico*, que supone un paso claramente más allá de la zona ocupada por los grandes papeles verdianos. Son timbres y caudales de difícil definición, pues se sitúan en una zona fronteriza, una suerte de “zona de nadie”, y que suelen abarcar incluso tanto papeles de barítono puro como los de bajo-cantante. Según Reverter, en ningún caso atienden a la denominación de “bajos agudos” como se señala en algunas enciclopedias. Estas voces, tan propias para el repertorio alemán del romanticismo al expresionismo, son habitualmente sombrías y anchas,

amplias en el *médium*, bien apoyadas en el grave y con agresividad en la zona superior: voluminosas, potentes y aguerridas. Algunos ejemplos de personajes son Wotan (“El Anillo del Nibelungo”, Wagner), Pizarro (“Fidelio”, Beethoven), Boris Godunov (Mussorgski). Entre los intérpretes destacan: Franz Betz, Theo Adam, Nicolai Ghiaurov, Fiodor Chaliapin.

2.2 LA ÓPERA

La utilización del canto como medio de expresión teatral exige necesariamente criterios estéticos nuevos. En la ópera lo importante es el grado en que la música logra transmitir, evocar e intensificar la situación dramática; a su vez el elemento musical involucra una diferencia radical entre la obra de teatro y la ópera: en esta última la acción se ve suspendida constantemente por eventuales expansiones líricas y en ella, situaciones que en el teatro serían absurdas –como el que un personaje a punto de morir cante un aria larguísima, de resonantes agudos- en la ópera se vuelven lógicas y necesarias, para aprovechar el dramatismo del momento psicológico de un determinado personaje. En definitiva, se condensa el diálogo para dejar espacio al lirismo.

Renato Zanelli fue un cantante de ópera y durante su carrera, gracias a sus enormes cualidades vocales, abordó en su repertorio los personajes más dramáticos tanto en su registro de barítono como en el de tenor. Para comprender su importancia como artista explicaremos, a continuación, la historia, evolución y características de este complejo género musical desde su nacimiento en Europa, y luego, cómo fue su desarrollo en el territorio nacional y más específicamente en la ciudad de Valparaíso.

2.2.1 Orígenes

La ópera tiene sus orígenes en el Renacimiento, y esto no ocurre por casualidad: “El retorno a la literatura griega clásica y el interés en descubrir y estudiar los antiguos dramas, formaron la base del género o materia exterior necesaria. El motivo interior fue la lucha para lograr una

nueva expresión musical que se prolongó durante todo el siglo XVI” (P.WALTER JACOB: 1944, pp.9). Entre los precursores del género se encuentra la monodia, como ejemplo del drama litúrgico medieval, con sus procesiones y dramatizaciones de episodios legendarios; el “Intermezzo” o intermedios italianos, con bailes y escenas sacadas de la antigua mitología que animaban los entreactos de las representaciones dramáticas sacras o clásicas; las “Mascherata”: las mascaradas, cantos de carnaval que evolucionaron hasta llegar a ser pequeñas escenas dramáticas y, sobre todo, la “Pastoral”, o dramas pastorales: juegos campestres a los que se agregaban bailes y coros musicales a discreción.

El nacimiento de la ópera tuvo su origen en Florencia, en medio de las reuniones de refinados filósofos, poetas, músicos e historiadores en la residencia del conde Bardi. Copland señala: “el propósito aparente de los hombres que se reunían en casa del conde Bardi era la restauración del drama griego. Deseaban volver a crear lo que creían que había sucedido en el teatro griego. Sin embargo, lograron algo completamente distinto: la creación de una forma nueva que estaba destinada a inflamar la imaginación de artistas y auditorios en las generaciones futuras” (COPLAND: 2006, pp. 207).

Hasta entonces, la música seria había sido de naturaleza coral y contrapuntística, tan intrincada que la palabra se perdía casi por completo. Eso estaba a punto de cambiar: por medio de dicho grupo de nobles conocidos como *La Camerata* comienzan a conocerse las primeras composiciones de este nuevo estilo, originales de Vicente Galilei (1533-1591), padre de Galileo, las que actualmente no se conservan. Si existen, en cambio, las “Pequeñas piezas líricas” de Julio Caccini (1550-1618), integrante de *La Camerata*, composiciones impresas bajo el título de “Nuove Musiche” (nuevas músicas). En ellas aparece por primera vez una nueva especie de canto declamado llamado “recitativo”, la que puede considerarse como la base de la representación dramática con “afecto”. Este estilo “recitativo” fue, sin duda, el fundamento de la verdadera composición de ópera.

Claudio Monteverdi sería el encargado de llevar la ópera a su primera cumbre. Es considerado el primer creador de óperas en el sentido moderno, el primer músico dramático, por la veracidad de expresión musical de sus obras: “nadie después de Monteverdi fue capaz de poner palabras en música de un modo tan sencillo, conmovedor y convincente. Al escuchar a Monteverdi es necesario entender el significado de la letra, pues es mucha la intención que el compositor pone en ella.” (COPLAND: 2006, pp. 207).

Con la inauguración de la primera escena lírica en Venecia, del “Teatro de San Cassiano” en el año 1637 queda decidido el predominio de la *Opera Veneciana*, caracterizada por los argumentos históricos y mitológicos que representaban las intrigas cortesanas o las tramas amorosas de la época. Algunos compositores destacados de ésta época fueron Francesco Cavalli, Antonio Lotti, Alessandro Stradella, etc; en sus obras el “recitativo” se va separando el “aria”, que va ganando protagonismo. Este estilo es llevado al sur de Italia donde se llega a perfeccionar en la *Opera Napolitana*. Su fundador fue Francisco Provenzale, y su representante más destacado fue Alejandro Scarlatti (1659-1725), discípulo de Provenzale. “Con la últimas óperas venecianas y con las óperas napolitanas del maestro Scarlatti, que forman el tipo de ópera italiana para todo el siglo XVIII, se lleva a cabo el cambio más radical frente a la primitiva ópera florentina: La parte dramática se retira, dando más importancia a la parte musical melódica, a la bella línea del canto –“belcanto”-. La parte coral desaparece completamente, todas las escenas de pantomima y baile son relegadas a los “Intermezzi”, las escenas cómicas de los intervalos” (P. WALTER JACOB: 1944, pp. 14).

Con Scarlatti, el maestro del “bello estilo”, se da forma definitiva al “Aria Da Capo” en 1693, en su ópera “Teodora”. La influencia de otras formas musicales como la *sinfonía* y la *sonata*, el estilo tripartito –allegro, grave, allegro-, agregan una introducción instrumental y un acompañamiento orquestal más enriquecido que se suma a los números cantados. De esta manera comienza configurarse el tipo de ópera napolitana que influenciará a toda la ópera europea: “algo nuevo ha nacido, que no guarda ya casi ninguna similitud con los principios e ideas de los creadores florentinos de la ópera. Se terminó el predominio del argumento, del drama en la ópera; ni el poeta, ni el escenógrafo, ni el tramoyista pueden sobreponerse al músico. Pero

ahora empieza un nuevo predominio aún más peligroso para la ópera: ella depende principalmente del cantante, que se convierte cada vez más en el verdadero soberano de todo su conjunto artístico” (P. WALTER JACOB: 1944, pp.15). Es decir, el texto y la música son escritos especialmente para hacer lucir las dotes y los trinos del ejecutante, aparece el “Aria di Bravura”, donde el virtuosismo y la agilidad de la garganta del cantante, la diva, la *primadonna* y del sopranista castrado son el componente fundamental para la “ópera de bravura”.

La ópera traspasa las fronteras de Italia y en toda Europa se instala como la única forma de teatro musical. En Alemania Schütz escribe la primera ópera en 1627, mientras en Inglaterra Henry Purcell, basándose en el drama nacional inglés, realiza los primeros intentos de un arte teatral musical propio y crea una especie de “media ópera”, poniendo música de escena y cantos muy amplios a importantes dramas clásicos ingleses. En tanto, Händel impresionado por la música de Purcell, nunca abandonó el prototipo de ópera napolitana, alcanzando gran éxito y, con ello, la cúspide de la *ópera barroca*.

En Francia, en el año 1671, se inaugura la Ópera de París, donde el florentino naturalizado francés, Jean Baptiste Lully, alcanzó el éxito y junto al poeta Felipe Quinault crean la verdadera ópera francesa, con sus motivos preferidos de amor y de gloria, poniendo música a la retórica de los clásicos franceses, con especial atención a la dicción, melodías airoas y piezas instrumentales de baile hábilmente intercaladas.

Mientras tanto, casi todos los países que cultivan la ópera en Europa, incorporan a ésta motivos populares. En Nápoles surge la *ópera buffa*, formada a partir de los intermedios cómicos y populares que animaban a modo de la *commedia dell'arte* (teatro ambulante e improvisado de la época), con personajes sacados de la vida real, que por fin se separan de la obra seria principal y se representan a parte, como obras independientes. En Francia este estilo “buffo” adquiere el nombre de ópera cómica francesa, y se caracterizan por la introducción de “couplets”, canciones en estrofas de versos en vez de arias, con exclusión de toda especie de baile

En Inglaterra la ópera popular fue llamada *Ballad Ópera*, una obra teatral en la que cada uno de los personajes se caracterizaba por una canción. Los comediantes ingleses llevaron las *ballads-operas* a Alemania, donde ya se empezaban a componer los *singspiel*, una pequeña ópera con diálogo hablado que coloca en lugar de las arias una especie de cantos populares en estrofas, como una modalidad análoga a la ópera cómica francesa.

2.2.2 Evolución

Christoph Willibald Gluck (1714- 1787), es el compositor que, después de Monteverdi, vuelve a elevar a la ópera a la altura de verdadero drama musical. Gluck comprende que la renovación de la ópera depende en primer lugar del libreto, de la escena y no de la música, de modo que la obra de arte dramático debía procurar una subordinación del músico respecto del poeta: “en consecuencia, Gluck –según propia confesión- se esfuerza en olvidar que es músico mientras compone, porque si el poeta da el dibujo, el músico no hace más que darle color” (P. WALTER JACOB: 1944, pp.22). Gluck transforma la ópera seria del barroco en el drama musical de la época racionalista que vive, donde la música debe estar sometida a la poesía.

De una manera totalmente distinta a la de Gluck, Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) consigue llevar a la ópera a una perfección única en toda la historia, únicamente con él se llegó al ideal de la ópera musical, a la penetración dramática de las formas tradicionales de la ópera por medio de la profundización y caracterización musical, especialmente en las obras de mayor madurez, donde se mezclan las figuras tradicionales tanto de la “ópera seria” como la “ópera buffa”, en una nueva forma naturalista y estilizada, única y típica de Mozart, el *dramma giocoso*: “una ópera semiseria, que demuestra su veracidad y grandeza dramática en el vital paralelo de lo trágico y lo cómico, de lo demoníaco y la alegría celestial, que desborda en música y al mismo tiempo es auténtico y real como la vida misma” (P. WALTER JACOB: 1944, pp.26).

Un alemán italianizado, Simon Mayr (1763-1845) fue el primero que incitó a abandonar el tipo de solos enhebrados en la ópera seria. Movimientos instrumentales, escenas corales y conjuntos ahora se alternaban con solos y dúos. Cabe destacar a Donizetti (1797-1848), alumno de Mayr, y Vincenzo Bellini (1801-1835), que representan el punto de transición entre la ópera seria italiana y la *ópera comique* francesa, que, con una nueva florecencia del *belcanto* llevan a la ópera italiana a un nuevo dominio mundial.

Sin embargo, el elemento artístico decisivo en la ópera de todo el siglo XIX y principios del XX, y sobre todo el desarrollo y evolución de la música en general fue el *romanticismo*. En cierto grado ya dominaba las óperas cómicas italianas y francesas, y se introducía a través del *singspiel*, pero llegó a su forma decisiva en la ópera romántica alemana del siglo XIX, con dos características esenciales: la nueva orientación hacia lo maravilloso y, por primera vez, la separación por principio de la historia y la leyenda antigua, y con eso la mirada retrospectiva hacia la historia y leyenda del propio pueblo, la búsqueda del cuento de hadas y del canto popular que son consideradas como encarnaciones del propio genio y sentir nacional.

Ernest Theodore Amadeus Hoffmann se convierte en el padre de la ópera romántica alemana y Spohr, Marschner y Carl Maria von Weber con su "romanticismo del bosque" (*Waldesromantik*) la llevan a un gran desarrollo. La antigua orquesta del barroco, con sus grupos y coros de instrumentos, ha sido transformada por los maestros sinfonistas de Mannheim, especialmente por Haydn a la forma moderna, en la que instrumentos diferentes se enfrentan como individuos musicales, a los que Mozart y Beethoven dieron voz y alma: "cada acción exterior y aún más cada problema interior psicológico tiene su equivalente musical en el idioma orquestal romántico" (P. WALTER JACOB: 1944.pp 29). Serán Berlioz, Liszt y Wagner, en especial este último, quienes llevarán a su mayor auge este arte expresivo del romanticismo. Es así como Wagner llega a cumplir el ideal estético, no sólo de los románticos alemanes, sino de todo el romanticismo mundial en su *Gesamtkunstwerk* u obra de arte total, que pone todas las artes al servicio del drama musical y que estima como su origen y como su base el drama antiguo, haciendo realidad todos los sueños de los

poetas músicos y actores románticos. Wagner denomina sus obras como una “acción musical que se ha hecho visible”, y con ello borra los límites que separa a cada arte para utilizar todas las posibilidades artísticas a favor de “hacer visible” y realizar materialmente la música: “Esta representación teatral y mímica de la música como expresión artística sumamente personal, es objeto y fin de toda la vida y de la obra del poeta y compositor Richard Wagner, cuyo trabajo, después de Monteverdi y Gluck, y a pesar de todas las diferencias de estos dos, representa en la historia de la ópera el tercer gran esfuerzo para crear la unidad de todos los medios y formas musicales, poéticas y escénicas en el sentido de una veracidad dramática más alta y más amplia”(P. WALTER JACOB:1944, pp. 334).

Wagner vislumbró en su drama musical una forma definitiva para el futuro, sin embargo, explica P. Walter Jacob, esta “obra de arte del porvenir” no fue tal, sino que se convirtió finalmente en el grado último de perfección absoluta de romanticismo, y bajo ningún punto de vista un prototipo para una producción posterior.

El sentimiento nacional constituye una característica en la ópera romántica alemana, este factor también se hace sentir fuera de Alemania, especialmente en Italia, y el romanticismo ya manifestado en las obras de Donizetti y Bellini, encuentra su máxima expresión en las óperas de Giuseppe Verdi (1813-1901), que especialmente con “Ernani” y “Luisa Miller” exalta el sentimiento patriota de sus coterráneos. Verdi, demuestra que además del drama musical wagneriano existen otras posibilidades para renovar el estilo de la ópera, para alcanzar un nuevo dramatismo en la música. Según P. Walter Jacob Verdi es “más sencillo, menos luchador y conquistador, pero no por eso menos convincente que el drama musical de Wagner, lejos de todo misticismo, más actual y, por consiguiente, concentrándose siempre de nuevo en el canto de bellas voces humanas, las obras maduras de Verdi son un saludo al nuevo siglo y significan así un puente entre lo que fue ayer, lo que es hoy y lo que será mañana. Tradicional y moderna al mismo tiempo, la ópera de Verdi es la confesión generosa de un gran hombre claro, íntegro y venerable” (P. WALTER JACOB:1944, pp.36).

En Francia la ópera romántica fue llamada *ópera lírica*, donde destacan Charles Gounod y Ambroise Thomas. Sin embargo, un caso aparte lo constituye "Carmen" (1875) de Georges Bizet, que junto al drama musical de Wagner y la apoteosis de la ópera italiana de Verdi, "Carmen" representa todos los valores del teatro lírico francés.

De regreso en Italia, vemos que allí surge una nueva especie de ópera muy exitosa, el *Verismo*. Algo contrario a Wagner, no puede prescindir completamente de sus principios de expresión dramática. Las dos primeras obras "Cavallería Rusticana" de Mascagni y "Pagliacci" de Leoncavallo, conquistan al gran público, a través de un argumento trivial sacado de la vida cotidiana, con una poderosa melodía y caracterización realista de los personajes, estilo que además de Massenet, Bizet y Verdi, desarrollará Giacomo Puccini (1858-1924).

Hacia fines del siglo XIX Richard Strauss crea la "ópera literaria", influenciado por Wagner en la importancia que da al libreto, eleva a un nivel superior la relación entre libretista y compositor: "Se forma un "poema teatral sinfónico", una "ópera orquestal" que llega a un efecto, a una esplendidez y embriaguez de los sonidos jamás conocidos hasta entonces" (P. WALTER JACOB: 1944, pp. 40).

Sólo en el período de la post-guerra mundial (1914) se alcanza una verdadera emancipación de Wagner y el drama musical romántico. El cambio del modo de vida y un creciente realismo anti-romántico, influenció una renovación profunda en el arte contemporáneo y de esa manera en el idioma musical. El iniciador de este cambio fue Claude Debussy, con su *impresionismo* de gran colorido musical. En él no prevalece la tendencia a desarrollar funciones armónicas de los acordes, no existe la "cadencia" ni un eje en torno a la tónica y la dominante, sólo las sensaciones producidas por complejos armónicos. Su ópera "Pelléas et Mélisande" es el ejemplo de esta oposición al wagnerismo.

Arnold Schoenberg completa la renovación iniciada por Debussy, si bien el francés se enfoca en una reforma armónica, el austríaco pretende una reforma melódica. La música armónica y expresiva del romanticismo es llevada a una nueva polifonía, donde la melodía es horizontal y lineal de las

voces particulares sin tomar en cuenta el resultado armónico. A lo anterior se suma, a modo de complemento, la renovación rítmica impulsada por el ruso Igor Stravinsky, en él se ven reunidas todas las tendencias de la “Nueva Música” del siglo XX, totalmente opuestas al sentimentalismo romántico y al drama musical, y que será una importante transformación, inspiradora para las generaciones siguientes.

2.2.3 La ópera en Chile (desde sus inicios hasta 1930)

La actividad lírica en el territorio nacional tuvo su inicio en la ciudad de Valparaíso en el año 1830. Aunque Santiago, la capital, fue la primera ciudad en tener un teatro estable para las actividades histriónicas organizadas desde los tiempos de la colonia, fue la ciudad de Valparaíso la que tuvo el privilegio de deleitar por primera vez a sus habitantes con un espectáculo de este tipo: “Valparaíso no contaba con un teatro para esta clase de espectáculos. Pero era en la mansión de los hermanos José y Manuel Cifuentes donde el cenáculo musical celebraba sus reuniones con cierta periodicidad. Ellos eran reconocidos cultores de las bellas artes y habían adaptado el salón de su casona señorial para conciertos íntimos y presentaciones musicales, previa pasada por boletería” (CÁNEPA: 1976, pp.11). El improvisado “teatro” estaba ubicado en la calle San Juan de Dios nº 8.

El evento fue ampliamente dado a conocer en las páginas de “El Mercurio de Valparaíso”. La compañía lírica que se presentó en aquella ocasión estaba compuesta por las sopranos Teresa Scheroni, Maragarita Garavaglia; el bajo cómico Domingo Pezzoni, y el tenor Joaquín Betali. La obra que interpretaron fue “El Engaño Feliz o El Traidor Descubierto” (L’ Inganno Felice), ópera semibufa del compositor Gioacchino Rossini. El éxito del espectáculo motivó una segunda función, esta vez con extractos de “El Barbero de Sevilla” y dos más: una el 9 de mayo y otra el 16. Todas las presentaciones, realizadas entre abril y mayo de 1830, gozaron de gran popularidad entre el público porteño.

En vista de lo sucedido en Valparaíso, en Santiago se realizaron las gestiones necesarias para presentar a la misma compañía lírica, esta vez en el escenario del Teatro Principal, situado en la plazuela Compañía, en junio de 1830, donde también consiguieron atraer numeroso público, lo que en definitiva generó una completa temporada de ópera que duró desde junio de 1830 hasta febrero de 1831, entre otras, con las siguientes óperas: “El Engaño Feliz”, “El Barbero de Sevilla”, “La Gazza Ladra”, “Eduardo y Cristina”, “La Italiana en Argel”, “La Cenerentola”, “Tancredi”, “La Inés”, “Elisa y Claudio”.

Sin embargo, en sus inicios, a pesar del entusiasmo y expectación que causaban, estos montajes operísticos carecían, muchas veces, del profesionalismo y la seriedad que demandaban sus colegas europeos. Dice don Vicente Grez: “en *El Barbero de Sevilla*, Rossina salía en traje de mora, lo mismo que en *Otelo*, y que en la escena en que baila don Bartolo, el tutor y la pupila se ponían a bailar gavota; luego llegaba Fígaro, hacía a un lado al doctor y comenzaba una zamacueca con Rossina. Unas cantoras petorquinas entonaban la famosa cueca y la orquesta dejaba a un lado a Rossini” (CÁNEPA: 1976, pp. 14).

Mario Cánepa señala que es explicable la mala calidad de estas presentaciones, dado que, por ejemplo, los coros estaban formados por cantantes que, aunque gozaban de cierta popularidad, su actividad principal consistía en animar reuniones, tertulias y fines de fiestas en las representaciones teatrales. Además, tampoco tenían ningún tipo de formación actoral.

Luego de la partida de esta primera compañía, pasaron catorce años en los que no se presentó ninguna ópera en el territorio. Recién a fines de marzo de 1844 desembarca, nuevamente en Valparaíso, la Compañía Lírica Italiana, dirigida por Rafael Pantanelli. Isidora Zegers la trajo al país, por recomendación del pintor Rugendas. Antes de partir a Santiago los músicos ofrecieron un concierto en la ciudad puerto en las bodegas nuevas de la casa de don Elías de la Cruz, situada en la Plaza Orrego.

Después de la presentación, emprendieron el viaje a Santiago (que en aquella época duraba 24 horas), y debutaron el 21 de abril de 1844

con “Capuletos y Montescos” de Bellini, en el Teatro de la Universidad. La compañía dejó una agradable impresión, y si bien, la sociedad chilena de la época no tenía formación musical, existía una gran sensibilidad hacia este tipo de audiciones.

Ese mismo año se inaugura oficialmente en Valparaíso el Teatro Victoria, el 16 de diciembre, que fue considerado el mejor teatro de Sudamérica de su época y del que hablaremos ampliamente más adelante.

Durante los años posteriores, es común la llegada de diversas compañías líricas provenientes del resto de América y Europa. Dichas compañías llegaban al puerto de Valparaíso, y era allí donde ofrecían sus primeras funciones, luego, por lo general, se trasladaban a la capital, Santiago. Cabe destacar que durante esta época genera gran afición en el público chileno la ópera italiana y la ópera cómica francesa.

El entusiasmo por la ópera movió a los capitalinos a promover la construcción de un teatro más apropiado para tales espectáculos, que fuera similar en lujos y comodidades a los europeos. En 1853 se da inicio al proyecto con los primeros trabajos, la construcción termina en 1856, y finalmente se inaugura, el 17 de septiembre de 1857, el Teatro Municipal de Santiago.

En tanto, la sociedad santiaguina de la época sentía una profunda admiración por las figuras femeninas del *bel canto*, se había intensificado el gusto por la ópera, y los regalos a las “divas”, como objetos de plata y oro, abundaban. La compra de abonos a perpetuidad se las disputaban las familias más distinguidas: “El buen sentido de los vizcaínos debió enfriar el entusiasmo de algunos melómanos que consideraron la ópera como la más alta expresión de la cultura musical. La ópera fue en Chile y en toda América una manifestación tardía del romanticismo, sobre todo en su aspecto social y decorativo” (CÁNEPA: 1976. pp. 50).

Luego de un incendio que afectó al Teatro Municipal el 8 de diciembre de 1870, en Santiago la alta sociedad instó la inmediata reconstrucción del coliseo a las autoridades municipales, cuya nueva

inauguración tuvo lugar el 16 de julio de 1873 con la ópera “La Fuerza del Destino”, de Giuseppe Verdi.

Más adelante, la crisis económica y la Guerra del Pacífico dejaron a Santiago sin espectáculos líricos por dos años (1879-1880). En tanto, Valparaíso vivía un gran entusiasmo escénico: todas las compañías que actuaban en los escenarios ofrecían funciones en homenaje a los soldados chilenos que se embarcaban a los campos de batalla: “Las funciones para reunir fondos para los heridos y los huérfanos de la guerra se sucedían y todos los artistas, chilenos y extranjeros, competían en ofrecer las mejores funciones y las más sobresalientes alegorías sobre el patriotismo” (CÁNEPA: 1976, pp.85).

Hasta el final del siglo, continuaron presentándose, tanto en Valparaíso como en Santiago, diversas compañías de ópera, especialmente italianas, a cargo de la empresa Lalloni-Padovani, que tuvo la misión de estrenar una gran cantidad de obras en Santiago como por ejemplo: “Manon Lescaut” (Puccini) en 1894; en Valparaíso, “Otelo” (Verdi) el mismo año, en Santiago “Tannhäuser” (Wagner) en 1897, “Andrea Chénier” (Giordano) y “La Bohème” (Puccini) en 1898.

El año 1895 marca un hito importante en la historia de la lírica nacional: se realiza el estreno de “La Florista de Lungano”, del compositor chileno, Eliodoro Ortiz de Zárate. Sin embargo, prejuicios y roces entre los integrantes de la producción generaron ensayos breves y mal dirigidos, donde el elenco extranjero no realizó ningún esfuerzo por estudiar bien la obra. Al respecto señala Cánepa: “Pese a estos contratiempos el público respaldó con su asistencia el esfuerzo de Ortiz Zárate y llamó varias veces a escena al pionero de la ópera nacional, demostrándole su simpatía” (CÁNEPA:1976, pp. 111).

Además de la ópera mencionada Ortiz de Zárate compuso “Lautaro”, estrenada en 1902, con tantas o más dificultades que *La Florista...* y también “Araucana”. Luego de ocho años en Europa, debido a que el Gobierno lo comisionó a estudiar métodos de instrucción musical, compuso la ópera “Taso y Eleonora” además de varias sinfonías. En sus archivos

quedaron también las óperas “La Quintrala”, “Mozart y María Antonieta” y “Manuel Rodríguez”.

El amanecer del siglo XX trajo a uno de los cantantes más importantes de la historia de la lírica mundial: Titta Ruffo, de él Miguel Patrón Marchant señala: “la voz poderosamente baritonal de este artista dominó el panorama lírico durante varias décadas. Hoy mismo es casi una leyenda. Aparentemente poseyó una garganta de la que surgieron los sonidos más poderosos que se puedan imaginar” (PATRÓN MARCHAND:1990, pp. 212). El cantante, que estaba en los inicios de su carrera, llegó a Chile cumpliendo su primer contrato internacional. En el año 1900, la ópera debut de Titta Ruffo en Santiago y Valparaíso fue “La Africana”. Para él, el público y la crítica sólo tuvieron palabras de elogio. En la capital también canta “Rigoletto”, “Salinara” y “Fedora”, esta última con estrenos en Valparaíso y Concepción.

El año del centenario, 1910 es el año del fallecimiento del presidente Pedro Montt y Eusebio Lillo, autor de la letra de la canción nacional.

Otra de las destacadas figuras de la ópera que se presentó en nuestro país durante esta época fue Pietro Mascagni; específicamente en 1911; el compositor de Cavallería Rusticana llegaba desde Buenos Aires, donde había ofrecido dos conciertos sinfónicos. Su presentación en la capital fue una fiesta social, en Santiago dirigió sus ópera “Iris” y “L’amico Fritz”, “Lohengrin” de Wagner, además “Il Trovatore”, “La Bohème”, “La Gioconda” y “Mefistófeles”.

En 1912 pisa suelo nacional una de las divas de la lírica mundial de la época: Amelita Galli Cursi, de hermoso timbre, gran técnica y musicalidad, quién se lució en los roles de Gilda (“Rigoletto”) y Musetta (“La Bohème”). En 1918, llega otra diva, la española María Barrientos, que llegaba en su mejor momento y además se presentó en Valparaíso. Canta “El Barbero de Sevilla”, “Lucía de Lamermoor”, “La Sonámbula”, “La Traviata” y “Rigoletto”.

En 1924 llega el popular y carismático tenor español Miguel Fleta, que para aquél entonces contaba con un enorme prestigio mundial; su presentación llenó el Municipal (de Santiago), con tal concurrencia que estaban copados los pasillos interiores y exteriores. Se presentó con las óperas “Carmen”, “Tosca” y “Rigoletto”. También visitó Valparaíso, donde el público porteño pudo conocer y escuchar al extraordinario cantante.

En 1927 el Municipal recibe, a uno de los tenores más importantes de la historia de la lírica: Giacomo Lauri Volpi. Debuta con “Andrea Chénier”, y canta además “Aída” e “Il Trovatore”. En 1928 actúa la destacada soprano Giuseppina Cobelli. En 1930, nos visita otro de los tenores más populares de la época: Tito Schipa “uno de los artistas líricos más importantes que actuaron entre las dos guerras mundiales, y de los pocos cuyo estilo se podría considerar vigente” (PATRÓN MARCHAND: 1990, pp. 162). En Santiago cantó “El elixir de amor”, y durante sus presentaciones en Chile compartió escena con Carlos Morelli en “El Barbero de Sevilla”. Junto a Enrico Caruso y Beniamino Gigli formó el trío de los grandes tenores de su época.

En general, aunque la ópera se inicia como un espectáculo de lujo, financiado y promovido por la alta sociedad chilena, con el paso del tiempo va llamando la atención de la clase media, empleados, estudiantes y obreros. Sin embargo, al acercarse la década de 1930, uno de los principales problemas en el Teatro Municipal de Santiago era la mala administración de los dineros: “Para que quedara utilidad había que contratar a elementos de segunda categoría, lo que provocaba las iras del público y de la crítica” (CÁNEPA, 279). Si la falta de recursos financieros amenazaba con terminar la temporada de ópera, se solicitaba la ayuda del municipio o del gobierno.

Entre los cantantes nacionales destacados de la época cabe mencionar a Pedro Navia, Carlos Morelli, Sofia del Campo, Emma Ortiz, Carlos Santelices y Rayen Quitral.

2.2.4 La ópera en Valparaíso, el Teatro Victoria

El inicio de la ópera en Chile tuvo lugar en Valparaíso en el año 1830, y desde allí en adelante la actividad lírica estuvo estrechamente vinculada a la ciudad puerto. Como consecuencia de los contratos que las traían al territorio, prácticamente no existía compañía lírica que llegase al país que no deleitara con su espectáculo al público porteño. Dicha coyuntura también influyó en que gran parte de las óperas que se estrenaban en Chile se presenciaran por primera vez en Valparaíso, además era muy frecuente que las temporadas de ópera se iniciaran en el Teatro Victoria, que en sus tres versiones 1844, 1886 y 1910, se caracterizó por ser el principal teatro de la ciudad, también llamado “coliseo popular”.

Nos referiremos principalmente a los dos primeros Teatro de la Victoria, el tercero forma parte de la materia de investigación y se profundizará en él más adelante.

El primer Teatro de la Victoria fue el segundo teatro que se edificó en el puerto, pertenecía a don Pedro Alessandri –abuelo de don Arturo- y a don Pablo del Río. Se construyó en 1844, sin embargo, las gestiones se realizaron un par de años antes en 1842. En su tiempo sería considerado como el mejor de toda América Latina, tenía capacidad para mil setecientas personas, cuatro palcos: el primero y el segundo con 26 asientos cada uno, el tercero con 18 y 100 asientos de anfiteatro. La galería contaba con 300 localidades y la platea tenía 431 asientos que incluían 74 sillones. Los palcos de la Intendencia y la Municipalidad quedaban dentro del escenario, o sea, que las autoridades eran parte del espectáculo. El segundo piso estuvo ocupado por algún tiempo por la Sociedad Filarmónica de Valparaíso, y después pasó a ser la casa-habitación del administrador y luego propietario del teatro, Don José Luis Borgoña.

Aunque su decoración era sencilla era lo suficientemente elegante para la sociedad de la época: en resumen un orgullo para el puerto. Su inauguración, el día 16 de diciembre de 1844, constituyó el evento social del año, y para la ocasión los administradores contrataron a una compañía lírica que estrenó la ópera “Capuletti e i Montecchi” de Vincenzo Bellini, magnífico espectáculo que durante muchos años fue recordado por el público porteño.

“Los precios de las entradas eran los siguientes: entradas generales 4 reales, lunetas 1 peso, palcos 8 pesos cinco reales (media onza). Sin duda las entradas permitían a todos los estratos sociales participar en este tipo de espectáculos, produciéndose en cierto sentido un progreso cultural de la población porteña, que ya estaba influenciada por los extranjeros que residían en el puerto, produciéndose una sociedad cosmopolita que tenía sus propias maneras de vivir la vida y los negocios, visión que difería del *modus vivendi* de la sociedad santiaguina” (ROA: 2004, pp. 9).

En el Victoria se realizaron todo tipo de espectáculos, no sólo se presentaban óperas, zarzuelas y obras de teatro, sino que también se ocupó el gran salón de baile, estrenado en 1845, para los grandes bailes de máscaras.

El 26 de diciembre de 1878 fue totalmente destruido por un incendio. El fuerte viento de aquella jornada sepultó los esfuerzos realizados por bomberos para extinguir las llamas, y luego de 34 años de existencia se terminaba la historia de este primer gran coliseo del puerto.



*Segundo Teatro Victoria*⁶

El 25 de septiembre de 1886 se inaugura el segundo Teatro Victoria, construido por la Municipalidad y ubicado frente a la plaza Victoria con esquina de calle Molina, donde hoy está la plaza Simón Bolívar. La

⁶ Fotografía Harry Grant Olds. Fuente: Biblioteca Budge.

inauguración contó con el estreno de la ópera “Mignon” de Ambroise Thomas, y, al igual que la vez anterior, la función fue todo un acontecimiento lírico y social. En los días siguientes se presentó “Si j’etais”, “Los Dragones de Villars”, “Martha”, “Carmen” y “Guillermo Tell”.

Todas las presentaciones eran precedidas por el himno nacional. En su arquitectura destacaban la ancha escalera de mármol de Carrara, en cuyo pie existían dos maravillosas palmas dátiles artificiales. En lo alto tenía las inscripciones “Poesía dramática” y “Poesía Lírica” y lo único que queda de él son las cuatro estatuas del frontis y un par de leones del foyer en el Parque Italia.

En 1899 y debido a las malas condiciones de la Intendencia, la secretaría municipal, la secretaría de la Alcaldía, la dirección de Obras Municipales y la inspección general de Servicios Municipales fueron ubicados en los altos del Teatro Victoria.

Algunas de las óperas estrenadas en Valparaíso, en el segundo Teatro Victoria fueron: “El Mikado de Gilbert y Sullivan” (1893); “Otelo” (1894); “La Gioconda”, “Rigoletto”, “Carmen” y “Mignon” (1897), “Los Hugonotes”, “Aida”, “Manon Lescaut”, “Mefistófeles”, “La Bohème”, “Tannhäuser” (1898), “Fedora” (1900), “Tosca”, “El Trovador”, “Lucía de Lamermoor”, “Sansón y Dalila”, “Safo”, “La Sonámbula” (1902); “Adriana Lecouvreur” (1903), “Iris” (1904), “Zazá” (1905), entre otras.

Sin embargo, la construcción se vendría abajo por completo durante el terremoto que tuvo como epicentro Valparaíso el 16 de agosto de 1906. Aquél día, a las 19:55, tuvo lugar uno de los hechos más trágicos de la historia del puerto: el terremoto que destruyó Valparaíso. Primero el violento remezón y luego los incendios provocados por el sismo, grado 8.4 en la escala de Richter. El sentimiento fue desolador. Señala Cánepa: “la gente comienza a preguntarse dónde se reconstruirá Valparaíso. No pueden concebir que vuelva a levantarse la ciudad en este mismo despeñadero acorralado por el mar” (CÁNEPA: 1976, pp.182).

Cabe agregar que “sin duda este terremoto marca un antes y un después dentro del desarrollo de los espectáculos teatrales y

cinematográficos en nuestra ciudad, se podría decir sin equivocarnos que con el terremoto se produce la decadencia del desarrollo de los espectáculos teatrales, que se ven en desventaja frente a la novedad y realismo de las proyecciones cinematográficas, además estas últimas son relativamente menos costosas que las representaciones teatrales de las grandes compañías venidas de Europa, con grandes cantidades de artículos anexos a la actividad.” (ROA: 2004, pp. 61).

Luego de la destrucción total del segundo Teatro Victoria a causa del terremoto, la primera edificación que tuvo Valparaíso para presentar sus espectáculos fue el Teatro Politeama (1907), ubicado en Yervas Buenas, entre las calles Condell y Salvador Donoso. Dicho establecimiento tuvo finalmente una breve existencia, tras el incendio que lo redujo a cenizas el 20 de enero de 1908. En su escenario se presentaron las óperas. “Madame Butterfly”, “Tosca”, “Rigoletto”, “La Traviata”, “Manon”, “Ernani”, “Mignon”, “La Bohème”, “El Barbero de Sevilla”, “Norma”, “Cristóforo Colombo”, “La Condenación de Fausto”, “Zazá”, “La Favorita”, “Cavallería Rusticana” y “Hamlet”.

El 21 de mayo de 1908 se inaugura el Teatro Alhambra, con el nombre de Teatro Valparaíso, con la presentación de la Compañía Dramática de José Tallaví.

En 1911 la compañía dirigida por Pietro Mascagni se presenta en Valparaíso, luego de varias actuaciones en la capital.

El vivo interés por la ópera en el puerto también motiva la formación de grupos locales dedicados al arte lírico: “El año 1914, el maestro de música J. Mario la Mura organizó en Valparaíso una compañía lírica de aficionados basada en sus alumnos, entre los que figuraban Sofía del Campo, Arturo Sinn Tagle, Valentín Délano Ross, Carlos Justiniano, Enrique Cousiño (...) y otros 60 coristas de ambos sexos, entre los que figuraban quien fuera más tarde el famoso Marqués de Cuevas. Se presentaron con las óperas “Lucia de Lamermoor” y “Rigoletto” (CÁNEPA, 1976, pp.218).

Cabe destacar la gran cantidad, en relación al número de habitantes del puerto, de teatros y cines vigentes durante el período

contemplado en esta investigación. A continuación presentamos una lista de los que se encontraban en funcionamiento en Valparaíso, entre el siglo XIX y principios del siglo XX.

- Teatro "San Agustín" o "Cómico" (1823-1833)
- Teatro de la Victoria – primero- (1844 -1878)
- Teatro Odeón (centro) (1869-1905)
- Teatro Nacional (1881-1906)
- Teatro de la Victoria –segundo- (1886 -1906)
- Teatro Edén (1906)
- Teatro Sócrates (1907)
- Teatro Politeama (1907)
- Teatro Apolo (1908)
- Teatro Valparaíso o "Alhambra" (1908)
- Teatro Colón (1909)
- Teatro de la "Victoria" –tercero- (1910-1973)
- Teatro Odeón (1911)
- Teatro Esmeralda o "Comedia" (1912)
- Teatro Iris (1913)
- Teatro Novedades (1913)
- Teatro Setiembre (1915)
- Teatro Cinema Star (1921)
- Teatro Imperio (1922)
- Teatro Rivoli

- Teatro Chile
- Teatro Velarde (1931)
- Teatro Excelsior de los Placeres
- Teatro Mundial

III METODOLOGÍA DE INVESTIGACIÓN

3.1 Metodología Utilizada

Investigación Cualitativa

La metodología utilizada en el presente trabajo es la investigación cualitativa. El estudio cualitativo se interesa por conocer las cualidades o atributos de un objeto, persona o situación, sin atender a atributos cuantificables, y por lo tanto persigue descubrir determinadas características o rasgos presentes en el universo de estudio. La investigación cualitativa interpreta la realidad de una manera objetiva y racional, integrando los datos a partir de una referencia teórica.

Para nuestra investigación sobre la actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso fue necesario tomar en cuenta cuatro aspectos: El contexto histórico de Valparaíso durante el período de estudio (1916-1933); las características de la inmigración italiana durante el siglo XIX en Chile, que permitieron la llegada de Ottorino Zanelli (padre de Renato Zanelli) al territorio nacional; la vida de Renato Zanelli Morales, cuya biografía nos permitió conocer su vida y su carrera, y el contexto en que pudo visitar y, a su vez, actuar en Valparaíso.

3.2 Tipo de Estudio

Exploratorio –Descriptivo

Los estudios exploratorios son aquellos que buscan adentrarse en un territorio nuevo o poco recorrido. Son las primeras aproximaciones a un objeto de estudio con la finalidad de preparar el terreno para investigaciones más acabadas. El estudio descriptivo, en cambio, busca dar a conocer cómo es el objeto de estudio. Dicha descripción puede ser de mayor o menor profundidad dependiendo de los objetivos de la investigación.

Nuestro trabajo es de tipo exploratorio debido a la carencia de investigaciones relativas a la carrera musical de Renato Zanelli en Valparaíso, y es descriptiva, pues identificaremos de forma general las

características de los espectáculos musicales a cargo de Zanelli en Valparaíso y de cómo ellos fueron valorados por la sociedad de la época.

1.5 Técnica Utilizada

Investigación Documental

“Los documentos son cosas que podemos leer y que se refieren a algún aspecto del mundo social. Son hechas con la intención de registrar el mundo social, como los informes oficiales por ejemplo, pero también los registros privados y personales como cartas, diarios y fotografías. No obstante además del registro intencionado, puede haber cosas que abiertamente traten de provocar diversión, admiración, orgullo o goce estético –canciones, edificaciones, estatuas y novelas- y que sin embargo, nos dicen algo sobre los valores, intereses y propósitos de aquellos que las encargaron o produjeron” (VALLES: 2003, pp.120).

De acuerdo a la clasificación de Macdonald y Tipton (1993) la prensa escrita pertenece a la categoría de documentos escritos.

Para conocer y establecer la importancia de la actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso investigamos dos diarios porteños de la época: “La Unión” y “El Mercurio de Valparaíso”, y realizamos una recopilación de todas las informaciones publicadas en ambos diarios, sobre las presentaciones de Renato Zanelli en Valparaíso. Para ello acudimos a los archivos existentes en la Biblioteca Santiago Severín y el Museo Naval. Quedó excluido de la investigación “El Mercurio de Valparaíso” de 1933, dichos ejemplares no se encontraban disponibles en la biblioteca Severín ya que resultaron destruidos en una inundación ocurrida hace algunos años atrás.

El contenido de dichas noticias, críticas musicales y entrevistas constituyeron nuestra principal fuente para conocer cómo se desarrolló la actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso, y cuál fue la valoración

que la crítica y el público en general hicieron de ella, durante el período 1916-1933.

1.6 Criterios de Credibilidad

Revisión de Expertos

Se entiende por criterio de credibilidad las normas para conocer la verdad, es decir, los criterios que aseguran que la investigación sea creíble. La revisión de expertos se recomienda para asegurar que la interpretación de los datos sea la correcta. Para el caso de Renato Zanelli, fundamentaremos su importancia como cantante lírico basándonos en las opiniones de dos expertos en la materia:

-Jens Malte Fisher: nace en 1943: estudió filología alemana, historia, musicología y también el canto en Saarbrücken, Frankfurt del Main y Munich. Hasta su jubilación, en 2009, fue profesor de Teatro en la Universidad Ludwig-Maximilians en Múnich. Sus estudios se centran en la cultura de comienzos de siglo XX, la historia de la cultura alemana-judía y antisemitismo, la historia de la ópera, el teatro de los siglos XIX y XX y la historia del cine. Es miembro de la Academia Bávara de Bellas Artes y la Academia Alemana de Lengua y Literatura, escribe regularmente para importantes periódicos, entre ellos el Süddeutsche Zeitung, uno de los diarios de más alto nivel intelectual en Alemania. Además es autor de varios libros: "Grandes Voces" (1993), "Richard Wagner, el Judaísmo en la Música" (2000), "Puntos de vista, crepúsculo del siglo de otro fin de siglo "(2000)," Gustav Mahler familiar lo extraño "(2003), "Carlos Kleiber - el excéntrico meticuloso" (2006), "Desde el milagro de la Opera" (2007)".

-Arturo Reverter: destacado crítico musical español y conductor del programa "Ars Canendi" de Radio Clásica en Radio Nacional de España. Es autor del libro "El Arte del Canto, el misterio de la voz desvelado" (2008) y además es parte del directorio de la revista "Scherzo". Especialista en el género vocal en cuanto a la lírica se refiere.

**IV INVESTIGACIÓN ACTIVIDAD MUSICAL DE
RENATO ZANELLI MORALES EN VALPARAÍSO
1916-1933**

4.1 CONTEXTO HISTÓRICO VALPARAÍSO 1892-1933

A continuación, revisaremos el contexto histórico, social y cultural de Valparaíso desde el año de nacimiento de Renato Zanelli en el puerto, 1892, hasta el año de su última presentación en dicha ciudad, en 1933.

Valparaíso es una de las ciudades más antiguas de Chile. En 1536, Juan de Saavedra llega a las costas del valle que los changos nativos llamaban "Alimapu", situado en la Caleta Quintil. A bordo del "Santiaguillo", Saavedra traía víveres y equipamiento para cabalgaduras destinadas a la expedición exploradora de Diego de Almagro. El capitán, originario del pueblo de Valparaíso -Castilla la Nueva, España- vio las semejanzas del nuevo territorio con su ciudad natal y, previa autorización de Almagro de ponerle un nombre a su gusto, lo bautiza como Valparaíso.

La ciudad presenta forma de herradura, abierta en su parte noroeste. Sus calles, especialmente las del puerto, están sembradas de ángulos y curvas a consecuencia de la pendiente de los cerros, que les da su forma sinuosa y escarpada. Valparaíso está rodeado de numerosas colinas separadas por quebradas, las que en época de verano arrastraban poca agua, pero que en invierno, los cauces en que desagúan, hacían que se inundara la parte plana de la ciudad.

Hasta dos siglos después de fundarse, Valparaíso tuvo por límites las quebradas de Elías al Oriente y Juan Gómez al poniente. Los primeros habitantes residían inmediatamente a la quebrada Juan Gómez, donde actualmente se encuentra la iglesia La Matriz, extendiéndose por los cerros hasta el Cordillera.

Desde la segunda mitad del siglo XIX comienza para Valparaíso la "etapa dorada", época caracterizada por una profunda modernización y por las favorables condiciones que convirtieron a la ciudad-puerto en un centro financiero de gran nivel, capital económica de Chile y sede de diversas sociedades y entidades que nacieron por la expansión de la economía nacional, en particular, la explotación del salitre, el cobre y la plata. Gracias a

ello, hacia 1851 Valparaíso había alcanzado la condición de primer puerto de Chile y era uno de los más importantes del pacífico sur.

Desde el punto de vista poblacional, desde su nacimiento, Valparaíso experimentó un crecimiento constante, sólo superado por Santiago. Saturado el plan de la ciudad, hacia mediados del siglo XIX, se inició una fuerte expansión de ocupación del suelo hacia los cerros. Sin embargo, esta alternativa acarrió un conjunto de problemas urbanos debido a las serias dificultades para establecer servicios, como agua potable y alcantarillado. A raíz de esta situación no es de extrañar el crecimiento que tuvo Viña del Mar como vía de escape a la saturación urbana del puerto: “Esta fue la alternativa para los sectores sociales altos. Primero se trasladaron al Cerro Alegre y posteriormente a la población Vergara. El ferrocarril fue el gran nexo que hizo posible esta otra alternativa de crecimiento de Valparaíso, comenzando por expandirse en torno al área metropolitana regional”⁷.

A medida que avanzaba el siglo, Valparaíso comenzó a presentar serios problemas debido a las limitaciones de espacio, originados por las particulares formas de su relieve: El mayor aumento de la población de Valparaíso ocurriría en el lapso 1885-1907, período en que aumentó de 104.952 a 162.447 habitantes.

Al finalizar el siglo XIX los sectores sociales más pobres del puerto habitaban en construcciones precarias e insalubres, donde la falta de higiene se convirtió en un nicho de enfermedades y epidemias como escarlatina, viruela, fiebre tifoidea y cólera, panorama social que contrastaba con el manifiesto progreso económico de Valparaíso. Es también en esta época donde se da inicio a la conexión del plan con los cerros, instalándose los cuatro primeros ascensores: en 1883 el de C° Concepción, 1886 en C°

⁷ Baldomero Estrada, “Poblamiento e inmigración en una ciudad puerto, Valparaíso 1820-1920”, en “Valparaíso, sociedad y economía en el siglo XIX:2000”, pp. 42. Serie Monografías históricas nº 12, año 2000.

Cordillera, 1893 el de C° Artillería (en pleno centro de la hotelería de la época) y en 1897 el de C° Bellavista.

La Belle Époque porteña

A diferencia de Santiago y Concepción, donde persistía la presencia de una elite tradicional desde los tiempos de la colonia, que difícilmente podría ser ignorada o dominada por los inmigrantes, en Valparaíso existía un escenario social totalmente desprejuiciado, que permitió un nuevo proceso de relaciones del país con el resto del mundo: Valparaíso no surge como centro urbano que responda a un proceso evolutivo interno; por el contrario, se desarrolla en función de su íntima relación con el mundo exterior. La historia de Valparaíso se hace mirando hacia afuera, casi de espaldas a los autóctonos, evidenciando una gran sensibilidad por lo foráneo y una gran capacidad para acoger los cambios que continuamente estarán marcando su existencia. Como consecuencia de estas características lo europeo se incorpora a la cotidianeidad porteña: banquetes franceses, ópera italiana, deportes ingleses, eran las expresiones típicas de la aristocracia porteña a principios del siglo XX.

Desde el punto de vista económico, existía mayor movilidad social, pues el dinero –y ya no la sangre- permitía acceder a las esferas más selectas. Las grandes fiestas incluían bodas de herederos, banquetes de despedida o campañas políticas, así como también la llegada de buques de guerra extranjeros.

En el aspecto cultural, para los espectáculos estaban los teatros De la Victoria y Odeón, donde nombres como Verdi, Puccini o Mascagni eran inevitables y donde se presentaban las más importantes compañías de ópera, teatro y de zarzuela de la época. Las compañías líricas eran especialmente apreciadas y Valparaíso era una de las ciudades más aficionadas al *bel canto*. Con la intensa vida cultural que se desarrolló en Valparaíso nacieron los Conservatorios de Música y los almacenes de instrumentos musicales y partituras. Valparaíso fue la ciudad que llegó a tener mayor número de editoriales y casas de música de Chile.

El deporte hípico tenía una especial connotación social, además de otro pasatiempo, hoy extinto, pero que gozó de gran popularidad hacia 1900: las corridas de toros. Otra actividad más sencilla, pero no por eso menos popular, eran los paseos: para los que deseaban ver y ser vistos estaba de moda la Plaza de la Victoria, remozada en 1903, o paseos como el Malecón, amplio y bien iluminado, hoy desaparecido. En el antiguo jardín de Abadie, convertido en Jardín Municipal, se instaló una cancha de patinaje en 1903.

A fines del siglo XIX la situación chilena estaba determinada por las condiciones económico-sociales generadas por el término de Guerra del Pacífico, el auge del salitre y las consecuencias de la Guerra Civil. Es una época donde el puerto era muy próspero, y servía como puerta de entrada, además de los inmigrantes, sus tendencias europeas y rasgos culturales, a todo espectáculo artístico de nivel internacional.

La llegada del nuevo siglo, tras una larga búsqueda de soluciones, marca el inicio del fin de problema del agua potable en Valparaíso, con la inauguración del sistema del Lago Peñuelas, magnífica obra que recolectaba periódicamente aguas lluvia y que tuvo un costo aproximado, para la época, de 6 millones de pesos. Dicha obra abastecía de agua a Valparaíso y además facilitaba la fuerza motriz para las instalaciones eléctricas de las compañías de alumbrado y tranvías.

A pesar de este importante avance, reaparecieron algunas epidemias que atacaron brutalmente a la población, como el cólera, viruela, peste bubónica, neumonía y tifus, cuyos focos más problemáticos estaban en los conventillos, de los cuales se contaba más de seiscientos y donde eran característicos la falta de higiene y el hacinamiento.

Entre los años 1904 y 1905 una epidemia de viruela sembró el pánico entre los habitantes del puerto, a tal grado que los cuerpos de los fallecidos eran sacados y abandonados en la calle por temor a una posible infección: 711 cadáveres fueron retirados en angarillas desde las calles de Valparaíso entre agosto y septiembre de 1905, y al finalizar ese año las víctimas fatales producto de las epidemias llegaron a más de 6 mil.

También se arrastraba desde finales del siglo XIX el grave problema del alcoholismo. A comienzos del nuevo siglo se seguían otorgando con mucha facilidad patentes para la venta de alcohol y era frecuente la presencia de cantinas tras la fachada de pastelerías, almacenes o dulcerías. Durante las fiestas nacionales las borracheras eran descomunales, encontrándose entre los bebedores a mujeres y niños, además a lo anterior se suman las bajísimas penas impuestas a las violaciones a las normas sobre alcoholes. Desde 1904 a 1908 las estadísticas de la época registran, entre hombres y mujeres, a 67.288 detenidos por ebriedad.

En relación a los avances tecnológicos, cabe destacar que en 1904 se establece el servicio de tranvías eléctricos.

Sin embargo, el hecho que afectó profundamente la vida y la psiquis de los porteños fue el peor terremoto en la historia de Valparaíso, cuyo saldo de pérdidas en vidas humanas y daños materiales marcaron un enorme retroceso en el progreso que hasta entonces había logrado la ciudad puerto.

Terremoto de 1906

Según crónicas de la época, una llovizna persistente caía sobre la ciudad, en momentos en que un profundo ruido subterráneo se dejó oír “como un tren bajo los pies”. Eran las 19:55 de 16 de agosto de 1906, y la catástrofe, prevista por el oficial de marina Arturo Middelton, y cuyos pronósticos no fueron debidamente atendidos, se dejó sentir en el puerto con dos sismos: el primero de cuarenta y cinco segundos, y de un minuto y medio el segundo a las 20:06. La negrura del cielo, producto de los apagones contrastaba con el fuego de los incendios, que terminaron por acabar con lo que el terremoto no había destruido.

“El espectáculo oprimía el alma, por todas partes los escombros de los edificios derrumbados, cadáveres, gentes que corrían desatentadas, llamas. Era en realidad un visión macabra, dantesca, Y como si tantas angustias y padecimientos no bastaran aún, los temblores comenzaron a repetirse con espantable continuidad. Según

*los sismógrafos, en las 24 horas siguientes al terremoto hubo alrededor de sesenta temblores”.*⁸

La destrucción afectó por igual tanto al plan como a los cerros, la debilidad de muchas construcciones hizo que literalmente fuesen arrancadas de raíz. La cantidad de víctimas fue imposible de precisar, pero se presume que hubo cerca de tres mil muertos y más de veinte mil heridos. La catástrofe generó la salida de más de 60 mil porteños, que se radicaron en sus ciudades de origen, Santiago y Viña del Mar.



Segundo Teatro Victoria, totalmente destruido luego del terremoto⁹

La ciudad fue reconstruida con grandes esfuerzos, al tiempo que experimentó grandes transformaciones en su diseño urbanístico. Valparaíso volvió a ser una ciudad atractiva y pronto diversas obras y edificios se estrenaron con motivo del centenario. No obstante la etapa dorada del puerto había quedado atrás.

Luego de la tragedia, en 1907, el Censo registró 164.687 habitantes en Valparaíso.

En 1910 las festividades del Centenario de la República habían comenzado a mostrar una nueva cara de la ciudad, mientras se realizaba la celebración con un acto que causó gran expectación como lo fue la Revista Naval en la que, junto a las unidades de la Armada de Chile, participaron

⁸ “Una efemérides trágica: el terremoto del 16 de agosto de 1906”. La Unión, 16 de agosto de 1928.

⁹ Disponible en: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Terremoto_Valpara%C3%ADso_1906-Teatro_de_la_Victoria.JPG (Octubre, 2010)

naves de guerra de Argentina, Ecuador, Brasil, Alemania, Italia y Estados Unidos de Norteamérica. En ese año, aunque existe alumbrado eléctrico en las calles, no hay servicio al interior de las casas. Además se cuenta con un servicio de tranvías hacia la elegante y aristocrática Viña del Mar hasta Chorrillos y hacia Playa Ancha hasta las mismas puertas del cementerio.

En 1910 la ciudad puede dividirse en cuatro barrios, ellos son:

1.- El Puerto: antiguo centro de residencia de los habitantes de Valparaíso, conserva vestigios de tiempos antiguos, reflejados en sus angostas calles y casas de construcciones en desuso. Se extiende desde la Plaza Wheelwright, límite poniente de la ciudad hasta la Plaza Aníbal Pinto. Allí se encontraban establecidos los bancos, oficinas de Hacienda, Marina, Telégrafo, Intendencia, Correos, Tribunales de Justicia., Estación Puerto del Ferrocarril y todo el comercio al por mayor.

2.-El Centro: Sector ocupado por la mayoría de los clubes sociales y por todos los almacenes de lujo de la ciudad, va desde la Plaza Aníbal Pinto hasta la Plaza Victoria.

3.-El Almendral: Barrio más populoso y de mayor extensión de Valparaíso, pues ocupa la mitad de la ciudad en el plan. Iba desde la Plaza Victoria hasta la Alameda de las Delicias (hoy Avenida Argentina), luego del terremoto quedó totalmente reducido a escombros y para su reconstrucción fue necesaria una expropiación total, allí se encontraban las sucursales de los bancos del puerto y todo el comercio al por menor, maestranzas, liceos, seminarios, escuelas públicas, hospitales y teatros.

4.-Los Cerros: Placeres; Barón; Rodríguez; Recreo; Polanco; Molino, Poblaciones del Paraíso y Salles, Alto del Puerto, Poblaciones de las Zorras, Blanco Encalada y Rocuant; Ramaditas; De la Merced; Del Pajonal; De la Rinconada; Las Cañas; Litre; De las Monjas; De la Cruz; De la Mariposa; Florida; De las Jarcias; Bellavista; Yungay; Del Panteón; San Juan de Dios, Jiménez y la Loma; Reina Victoria y Alegre; Cordillera; Los Chaparros y Las Loceras; San Francisco y Toro; Santo Domingo; Carretas y Arrayán; Artillería, sobre este cerro se ubica el barrio Playa Ancha, dividido en las

poblaciones: San Juan del Puerto, Bueras, Riofrío, Miramar de Playa Ancha y Parque de Playa Ancha.

Lento declive del puerto, apertura del canal de Panamá

Las consecuencias negativas que traería la apertura del canal de Panamá sobre el comercio marítimo nacional no eran desconocidas. Existía conciencia de que la infraestructura portuaria de Valparaíso era insuficiente en relación a su importancia como plaza comercial. El resultado de los trabajos dio sus frutos el día de la inauguración de la obra el 15 de agosto de 1914. A pesar de que hubo quienes opinaron que la nueva ruta sería favorable para Valparaíso, lo cierto fue que ocurrió todo lo contrario: las naves cada vez mayores y con más requerimientos técnicos evidenciaban las carencias de las instalaciones portuarias de Valparaíso, cuyas necesidades no podían satisfacer.

Si bien la disminución en el tráfico de buques no aminoró abruptamente, sí lo hizo en forma progresiva y constante. Además, otros factores influyeron en esta situación, como la crisis en el norte derivada de la baja demanda de salitre hecho que se vio reforzado durante la Primera Guerra Mundial (1914-1918). A pesar de los incentivos para reactivar el flujo de naves, como las mejoras en la infraestructura portuaria y la fundación de la Liga Marítima de Chile, creada con la finalidad de unir a personas e instituciones con el objeto de fomentar la marina mercante nacional, no pudieron evitar el inminente declive, no sólo de Valparaíso sino de los demás puertos del país.

Otro importante acontecimiento, en abril de 1914, fue la visita del príncipe Enrique de Prusia, hermano del kaiser Guillermo II de Alemania. Pocos meses después, el 28 de junio, ocurriría el atentado que daría muerte al heredero al trono del imperio Austro-Húngaro. Mientras, en Valparaíso las noticias de los hechos posteriormente desencadenados se seguían con atención, provocando sentimientos encontrados, ya que las colonias más importantes, y que tenían los mayores intereses comerciales y navieros: la inglesa y la alemana, se hallaban en bandos contrarios. En el puerto, por la

cercanía con ambas colectividades, era usual sentir empatía por una u otra postura, lo que además hizo difícil mantener la posición neutral que adoptó el país.

Hacia 1918 en Europa se aproximaba el final de la guerra, mientras que en Chile se agudizaba los problemas de cesantía producto de la crisis salitrera, inflación y escasez de productos de primera necesidad.

En 1923 se terminaron las obras del Mercado Puerto, cuya estructura en hormigón armado vino a ser otro aporte a la nueva forma de construir después de la catástrofe. Otras importantes edificaciones emblemáticas, realizadas durante el entusiasmo de la reconstrucción, fueron el edificio Edwards, conocido como "reloj Turri" (1923-1924), Banco Anglo-Sudamericano (hoy ocupado por el Banco Santander), Bolsa de Valores, la sede de la antigua Caja Nacional de Ahorros (actual tesorería) y la Biblioteca Severín, terminada en 1922, construida frente a un nuevo espacio público: la plaza Simón Bolívar, que antes fue el lugar donde estuvieron ambos teatros Victoria. A lo anterior cabe agregar la creación de la Universidad Católica de Valparaíso (1925-1927), gracias a los recursos heredados por don John Brown Diffin y la gestión de sus hijas Isabel y Teresa. El edificio se construyó entre 1925 y 1927. En un principio se ubicó entre las avenidas Brasil, Argentina y calle 12 de Febrero, para luego extenderse sobre calle Yungay.

Luego de la Primera Guerra Mundial, una nueva crisis proveniente del extranjero golpea la economía nacional: la crisis de la Bolsa de Nueva York en 1929. Chile fue uno de los más afectados en su calidad de mono productor de salitre, los mercados se cerraron y no hubo posibilidad de recibir insumos desde el extranjero, con lo que se instaura una política de auto-sustento. Esto se tradujo en un bajo movimiento del puerto de Valparaíso y el fin de la riqueza del salitre con la aparición del salitre sintético.

La realidad del puerto sigue en decadencia, no obstante, a pesar de ello la vida continúa. En 1930 el paseo más concurrido era la Avenida Altamirano, hasta la playa de Las Torpederas. Otra muestra de las grandes inversiones en la ciudad fue el nuevo molo de abrigo del Puerto, de un kilómetro de extensión, que se terminó el mismo año.

Es quizás, todo el período de transición del siglo XIX al XX, una de las etapas más importantes en la historia de Valparaíso. En el transcurso de estos años es posible advertir importantes cambios, especialmente en la estructura urbana del puerto, producto del terremoto y las transformaciones sociales y económicas generadas por las crisis tanto nacionales como internacionales. En esta época somos testigos del inicio y el fin de la *Belle Époque*, además del auge y lento descenso de la gloria y majestad del principal puerto tanto de Chile como de Sudamérica

4.2 LA INMIGRACIÓN ITALIANA EN CHILE, PREÁMBULO DE LA FAMILIA ZANELLI – MORALES

Dentro del complejo escenario histórico que enfrentó Europa Occidental dentro del siglo XIX uno de los fenómenos más significativos fueron los movimientos migratorios, producto de los constantes conflictos bélicos, la crisis del medio rural y la revolución industrial. Si bien uno de los principales objetivos territoriales de la población migrante europea era el continente americano, Chile no representaba ningún atractivo particular en comparación con otros países como Estados Unidos e incluso Argentina. No obstante, el proceso migratorio en Chile, como en el resto de América Latina comenzó después de la independencia de España y desde los inicios de la República existieron intentos por atraer extranjeros a nuestro país. Dicha intención, responde a la necesidad de dar solución al desarrollo económico, en áreas como la agricultura, el comercio y la industria. La primera iniciativa estuvo a cargo de Bernardo O'Higgins, que en 1817 inicia gestiones para fomentar la corriente migratoria (por medio de buques balleneros) de holandeses, ingleses, suizos y otros, a través del agente de Chile en Gran Bretaña, don Antonio José de Irrisarri.

Más tarde, en 1882, se crea la agencia de colonización e inmigración para Europa, que busca enfrentar el problema de la inmigración racionalmente. Luego, en el año 1885, se crea la inspectoría General de la colonización, su misión era publicitar la inmigración, elegir, controlar y organizar el viaje de los agricultores, en especial de los industriales.

Lo anterior corresponde a algunos de los intentos que existieron durante el siglo XIX para atraer extranjeros a nuestro país, gestiones que lentamente fueron surtiendo efecto hasta tener un explosivo incremento hacia fines de siglo. De un número no superior a los 10.000 europeos, a mediados del siglo XIX, pasó algo más de 80.000 en 1920. En sólo dos años 1889 y 1890, habrían ingresado 25.000 inmigrantes. ingleses, franceses y alemanes fueron los contingentes más importantes hacia fines de siglo. Después vinieron españoles e italianos. La presencia de italianos en suelo Chileno era muy reducida a mediados del siglo XIX; en 1865 sólo representaba un poco

más del 8% del total de europeos que fueron registrados en el censo de ese año, mientras que en 1930 era el 16%. Sin embargo, comparativamente con otros países de América como Estados Unidos, Brasil o Argentina, el número de extranjeros llegados a Chile es muy reducido. Las causas de esta situación son diversas, entre ellas las económicas y falta de proyectos o razones geográficas al estar alejado de las rutas de ingreso.

El caso de los italianos

Los primeros italianos comienzan a llegar a Chile hacia 1820. Sin embargo, la salida de su territorio aumenta considerablemente después de la reunificación de la península itálica, en 1861. Aunque esta situación pueda de alguna manera explicar el fenómeno emigratorio de los italianos durante aquella época, no es el único. El proceso de inmigración es muy complejo, existen muchos motivos para provocar la determinación de partir. Como posibles factores de expulsión tenemos los económicos pero también los sociales, no obstante, la decisión de emigrar finalmente responde a lo psicológico, tener las energías, buscar la aventura, el riesgo que no está en todos.

A lo anterior, cabe agregar que la inmigración también ocurre por las redes sociales entre los que están a punto de partir y quienes ya se encuentran en el territorio de destino. Como dice Estrada: "Por un lado, sabemos de quienes llegan muy conscientes del lugar que los recibirá, por noticias y contactos establecidos previamente (familiares, vecinos, amistades), pero también sabemos de muchos que llegan a nuestro país por una decisión adoptada en el puerto de embarque. Es sabida, además, la fuerte influencia que ejercieron, en cuanto al destino de los migrantes, los "enganchadores", a través de toda Europa, sobre todo en los períodos de mayor presión por salir del Viejo Continente.

En este contexto, la gestión estatal para atraer extranjeros tuvo escaso éxito, porque la elección de venir a Chile respondía más bien a una decisión espontánea basada en redes sociales, y, especialmente en el caso de los italianos, fue éste hecho el que mantuvo el flujo migratorio a través del tiempo.

Aunque el fenómeno migratorio en Chile no fue significativo en número, sí desempeñó un rol muy importante en relación con las características de nuestra sociedad y de nuestra cultura económica.

Ottorino Zanelli Ferra (1849-1914)

En este contexto de inmigración italiana a Chile, llega a nuestro país desde Savona (Liguria), Ottorino Zanelli Ferra, padre de Renato Zanelli. Italiano que demostró tener gran habilidad en los negocios y quien, junto a sus hermanos, formó una de las firmas comerciales más poderosas de Iquique durante el ciclo salitrero.

Durante la década de 1870, fueron muchos los empresarios italianos propietarios de oficinas elaboradas y terrenos vírgenes:

“Pero en ningún caso fue esto tan nítido como en el de Zanelli Hermanos, sin lugar a dudas la firma comercial más exitosa fundada por inmigrantes italianos en el ciclo salitrero tarapaqueño. Fundada en 1882 por Julio, Ottorino, Nicolás y Enrique Zanelli, ésta permaneció bajo aquella denominación hasta 1896, fecha de su disolución. Al comienzo su capital social se fijó en 182.356 pesos, aportando la mayor parte el socio Julio Zanelli, radicado a esas alturas en Valparaíso, pero que ya había girado algún tiempo en Iquique en el rubro de abarrotes. En su primer año como Zanelli Hermanos, su establecimiento fue uno de los dos clasificados en la primera categoría de su género, pagando una patente semestral de 400 pesos. Ese monto lo situaba por encima de cualquier otro negocio de la ciudad de Iquique, con la excepción de los bancos y las grandes agencias salitreras. Tres años después la patente semestral subía a 700 pesos, y en 1891 a 800, lo que de acuerdo a la ley local de patentes indicaba una utilidad anual de 40.000 mil pesos. Fuera de los empresarios de nacionalidad española Chinchilla Hermanos, ningún otro comerciante Iquiqueño podía a esas alturas hacer ostentación de semejantes ganancias.

Estimulados por ellas, Zanelli Hermanos comenzaron a diversificar su acción hacia la compra de terrenos urbanos para edificación y arriendo de viviendas, así como la edificación de depósitos de aduanas y algunas inversiones salitreras y mineras. En 1887 abandonó la

sociedad el socio mayor Julio Zanelli, retirando su aporte inicial de 140.000 pesos más una utilidad de 137.436 pesos. Siguieron en Iquique sus otros tres hermanos, quienes refundaron la empresa bajo la misma razón social y con un capital de 150.000 pesos esta siguió funcionando en esas condiciones por diez años más, momento en que los tres hermanos acordaron disolverla. Hecha la liquidación correspondiente, Nicolás Zanelli recibió un total de 338.684 pesos por concepto de aporte inicial y ganancias, más las dos terceras partes de una serie de propiedades salitreras adquiridas por la sociedad en el distrito de Aguas Blancas, provincia de Antofagasta. Por su parte, Ottorino, el hermano con mayor tiempo de residencia en Tarapacá, recibió la suma de 450.000 pesos, combinada entre propiedades y dinero efectivo. De este modo, en un lapso de diez años los negocios emprendidos por la sociedad permitieron el retiro de un total de 1.066.120 pesos. Una vez producida la disolución, el cuarto hermano Enrique, formó una nueva firma con Ricardo Adami y Santiago Scaglia, aportando a su capital social la suma de 610.785 pesos. Con sus 755.000 pesos de capital inicial "Enrique Zanelli y Compañía" se constituía en una de las más grandes sociedades comerciales de Tarapacá, tanto incluso como para permitir que su socio principal fijara su residencia en Valparaíso. Pocos inmigrantes italianos podían exhibir una carrera más exitosa, especialmente si ella se cimentaba casi exclusivamente en la actividad mercantil.¹⁰

Datos que pueden ser encontrados en el archivo notarial y en la matrícula de patentes industriales y profesionales de Iquique (1881-1891), publicadas en la prensa de esa ciudad.

Los Zanelli se hicieron dueños de las oficinas de Boquete, Lastenia, Pampa Alta, Progreso, Riviera y Savona. El caso de la empresa Zanelli Hermanos fue una excepción a la norma general de los italianos en el norte del país, caracterizada por pequeños y medianos comerciantes.

¹⁰ Julio Pinto Vallejos, "La presencia italiana en el ciclo salitrero: Tarapacá, 1860 -1900" en "Presencia Italiana en Chile". Baldomero Estrada –editor-. Instituto de Historia, Vicerrectoría Académica, Universidad Católica de Valparaíso. Serie Monografías Históricas 1993, pp. 76-77.

Eso en el ámbito económico. Sin embargo, la presencia italiana puede reconocerse como una de las más activas en el ámbito de la vida social, que para nuestra investigación es este quizás uno de los aspectos más interesantes:

En Iquique la colonia Italiana fue la cuarta en crear un cuerpo de bomberos, dando origen el 3 de enero de 1874 a la "Compagnia Italiana de Pompieri *Ausonia*". Sus 88 socios fundadores incluían una parte importante de los italianos residentes en Iquique, y en años posteriores fueron uniéndose muchos más. En su primer directorio figuraba Ottorino Zanelli entre otras destacadas personalidades de la comunidad como José Davescovi y Alberto Molfino. A poco tiempo de su fundación la bomba *Ausonia* colaboró con las obras de salvataje ocasionadas por el terremoto que asoló las costas de Tarapacá en 1877, labor que le valió una condecoración del gobierno italiano. Sucesivas catástrofes naturales, además de los conflictos bélicos (Guerra del Pacífico 1879) y civiles (Revolución de 1891) continuaron necesitando la ayuda de la bomba *Ausonia*, la que además de cuartel sirvió muchas veces de sede social.

Además de la intensa actividad social de este grupo de italianos en el norte cabe destacar la importante intervención que tuvieron en el área de la cultura y las artes. Considerando la conocida tradición de los italianos en el arte y la música, no resulta extraño que los domiciliados en Tarapacá se hayan destacado especialmente en este campo. Muchos de ellos cultivaban el canto o interpretaban algún instrumento, y se les veía frecuentemente amenizando ceremonias o reuniones locales. Por ejemplo, cabe mencionar la interpretación de un Te Deum, realizado en septiembre de 1883, que contó con un coro integrado, entre otros, por Francisco Richini, Alfonso Vallebona, Ottorino Zanelli, Enrique Zanelli, Manuel Vignolo y Alberto Molfino. La colonia organizó también una "Sociedad Musical Italiana" que pasó a hacerse cargo en forma regular de las actividades de esta naturaleza.

Paralelo a sus actividades en Zanelli Hermanos, Ottorino contrae matrimonio en 1885 con la chilena Margarita Morales Espinoza y con ella fija su residencia en Valparaíso, quizás el destino más lógico teniendo en cuenta las características del puerto y sus posibilidades comerciales.



Edificio Zanelli¹¹

En Valparaíso crearon la oficina comercial Zanelli Hnos. y Cía. e invirtieron en propiedades; Ottorino compró la manzana entre Av. Brasil, Yungay, San Ignacio y la actual Av. Francia, donde se construyó el primer palacio Zanelli. Edificación que resultó destruída en el terremoto que afectó Valparaíso en agosto de 1906. “En la manzana comprendida entre las calles De Jaime, Yungay, San Ignacio y Avenida Brasil, construía el prestigioso millonario, señor Zanelli, el palacio de este nombre. El terremoto rasgó sus murallas de cal y ladrillos aún frescas, y las que no se derrumbaron inmediatamente ha sido necesarias derribarlas casi hasta su base”¹².

¹¹ Juan de D. Ugarte Yávar, “Recopilación Histórica de Valparaíso”, 1910, pág. 105.

¹² Alfredo Rodríguez Rosas y Carlos Gajardo Cruzat, “La catástrofe del 6 de agosto de 1906 en la República de Chile”, Santiago de Chile, 1906. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0000522



Vista del primer Palacio Zanelli, destruido durante el terremoto¹³

Ottorino Zanelli falleció en Valparaíso el 14 de abril de 1914, como consta en el archivo del Cementerio nº3 de Playa Ancha, a causa de una miocarditis a la edad de 62 años. Sus restos reposan en el Cementerio nº2 de Valparaíso en un nicho perpetuo.

La noticia fue ampliamente difundida en los diarios de la época, y los obituarios y notas de agradecimiento de la familia aparecieron durante varios días. En todos ellos se le destacaba como una importante personalidad de Valparaíso vinculado a la colonia italiana.

¹³ “Recopilación Histórica de Valparaíso”, Juan de D. Ugarte Yávar, 1910, pág. 135.



Ottorino Zanelli Ferra¹⁴



Inserto Diario La Unión, 18 abril 1914¹⁵

"Habiendo fallecido nuestro querido don:

OTTORINO ZANELLI

Rogamos a sus amigos se sirvan acompañarnos a la translación de sus restos desde su casa, Paseo Americano N° 6; a la Iglesia del Espíritu Santo hoy jueves a las 8 P.M. y al Cementerio el viernes 17 a las 9 A.M., después de la misa que se celebrará en el templo indicado.

LA FAMILIA."¹⁶



Frontis Cementerio N°2¹⁷

¹⁴ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

¹⁵ Íbidem.

¹⁶ "La Unión", 16 de abril de 1914.

¹⁷ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.



Nicho 153 donde yacen los restos de Ottorino Zanelli Ferra¹⁸

¹⁸ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

4.3 RENATO ZANELLI MORALES (1892-1935)

En 1892, mientras en Valparaíso se creaba la bolsa de valores, la corte de apelaciones y se realizaba la primera exhibición pública del fonógrafo, un importante acontecimiento tuvo lugar en la ciudad-puerto: el 1 de abril nace Renato Zanelli Morales, en el seno del matrimonio conformado por la chilena Margarita Morales Espinoza y el italiano Ottorino Zanelli. Renato se transformó en el cuarto hijo, de siete, que tuvo la pareja: Armando (1886), Amelia (1888), Raúl (1890), Renato (1892), Luis (1894), Carlos (1897) y Florencio (1902).

La acaudalada familia, gracias a los hábiles negocios que Ottorino Zanelli tenía en el norte del país, se traslada a Europa en 1894, cuando Renato sólo tiene 2 años. La decisión obedeció al deseo de la pareja que sus hijos tuvieran una educación al estilo europeo, lo que permitió que Renato estudiara en la Escuela Comercial de Neuchâtel (Suiza) y en Turín (Italia), obteniendo en 1910 el título de contador. Esta experiencia también le permite aprender varios idiomas: además del español habla perfectamente italiano, alemán, inglés y francés.

En 1913, a la edad de 21 años, regresa a Chile para cumplir con el Servicio Militar en el regimiento Artillería de Santiago. En ese contexto conoce a la que sería su esposa: Lucía Roldán Lütjen, hermana de uno de sus compañeros de Servicio. Así lo relata su hija María Amelia:

"(Se conocieron) por un hermano de mi mamá, el hermano mayor (Arturo). Entró a hacer el Servicio Militar, que duraba un año. Mi papá justo vino de Valparaíso y les tocó a los dos en el mismo regimiento. Mi tío lo convidó a la casa de mis abuelos, en la calle Dieciocho al lado de la antigua Escuela Militar. Mi mamá creía que le había gustado mi tía, la hermana menor (...) Después se casaron bien luego".¹⁹

¹⁹ Testimonio obtenido en entrevista realizada el 22/08/ 2008 a María Amelia Zanelli Roldán, hija menor de Renato Zanelli, único familiar directo que actualmente le sobrevive.

Lucía era hija de Alcibíades Roldán, destacado abogado y catedrático de la Universidad de Chile quien además fue redactor del diario “La Época”. Como miembro del partido liberal asumió como diputado entre 1884 y 1890, y Ministro de Justicia e Instrucción Pública en 1918 y luego en 1923. Su principal trabajo fue su obra “Derecho Constitucional de Chile” (1914).

La unión Zanelli- Roldán se anunció así en los diarios de la época:

“Alcibíades Roldán y Luisa Lütjen de Roldán, participan a usted el matrimonio de su hija Lucía con el señor Renato Zanelli M. y lo invitan a la ceremonia religiosa que se efectuará en la capilla de los RR. PP. Franceses el 13 del presente a las 2 AM.- Santiago, junio de 1915”²⁰

Durante una reunión familiar, donde eran habituales la música y especialmente el canto, la voz de Renato Zanelli fue descubierta:

“Fue en una de estas fiestas donde la gente declamaba, me contó mi mamá. Entonces él cantó, como cantaban otras niñas y en una de ellas estaba este señor Querzé, quién le encontró una voz muy bonita. Conversaron y mi papá fue para que lo oyera cantar, entonces este caballero quedó entusiasmado y el papá no quiso nada más que estudiar canto.

Renato decide estudiar canto y toma clases diarias por tres años con el maestro Angelo Querzé, importante tenor dramático que había llegado a Chile en 1894 para estrenar Otelo de Verdi.

Durante esta época (1915) la familia Zanelli encarga a los arquitectos Arnaldo Barison y Renato Schiavon la construcción de un palacio, a modo de extensión de su residencia en el Paseo Americano (actual Paseo Yugoslavo) en uno de los solares más bellos del puerto; que se asoma como un mirador sobre el plan de la ciudad y la plaza Sotomayor, desde donde se domina la bahía y la actividad portuaria. Aunque para 1915 Ottorino Zanelli ya había fallecido, era su deseo la construcción del palacio,

²⁰ “El Mercurio de Valparaíso”, lunes 14 de junio de 1915.

obra que finalmente fue encargada por su esposa Margarita y su hija Amelia.

La obra arquitectónica representa plenamente el carácter de la familia Zanelli como amantes del arte y conocedores de los estilos europeos. Desde el viejo continente traen un hermoso parquet para los salones del palacio. En el salón principal se instaló una chimenea de mármol, decorada con un gobelino del siglo XVIII de escenas de caza.

Uno de los espacios más hermosos dentro del palacio es la sala de música, destinada a la lírica. Revestida en madera a medio muro, con motivos serpentinos, papel mural bermellón y fino parquet, con un pequeño jardín interior, una escalera ondulada y la chimenea como mobiliario, dispuesta a ambientar discretamente el recinto. La atmósfera del salón logra recrear en plenitud las tertulias musicales en el ocaso del puerto.

Los trabajos finalizaron en 1916, dando como resultado para la ciudad un magnífico palacio. Sin embargo, la familia Zanelli sólo viviría allí hasta 1925, año en que Amelia Zanelli Morales vende la hermosa propiedad a un destacado hombre de negocios de la época: Pascual Baburizza Soletic.

Luego de la venta del palacio, Margarita Morales emigra definitivamente a Italia, y no regresa nunca más al país.



Palacio Zanelli, hoy Palacio Baburizza y Museo de Bellas Artes de Valparaíso.²¹

El esperado debut del joven barítono se concreta el 21 de septiembre de 1916, en el Teatro Municipal de Santiago en el rol de

²¹ Foto disponible en: http://www.plataformaurbana.cl/wp-content/uploads/2008/06/1453352135_vista_baburizza.jpg (19/ 11/ 2010)

“Valentín” de la ópera Fausto. En aquella ocasión compartió escenario con el tenor Pedro Navia (Fausto), Juanita Caracciolo (Margarita) y Giuseppe Quinzi-Tapergi (Mefistófeles). Se repitió el día 27 y luego cantó en Valparaíso en el Teatro Victoria. La prensa, tanto de la capital como del puerto, destacó las enormes dotes vocales de Zanelli y el brillante futuro que su voz le deparaba.

Sin embargo, al año siguiente (1917), sobreviene la tragedia para el matrimonio Zanelli-Roldán: el primer hijo de la pareja, Mario Ottorino, muere prematuramente al año de edad. Al igual que su abuelo Ottorino, sus restos también se encuentran en el Cementerio nº 2 de Valparaíso.

“Mi hermano se llamaba Mario Ottorino, le pusieron Mario por que a mi mamá le encantaba Tosca. Mario por Mario Cavaradossi, entonces le pusieron Mario Ottorino (...) En esos años eran muy frecuentes las infecciones intestinales... con él no hubo caso. Ellos (Renato y Lucía) sufrieron mucho...mi papá no quería tener más niños, así que costó hartó hasta que tuvieron a mi hermana”.



Nicho donde reposan los restos de Mario Ottorino Zanelli.²²

²² Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.



Los nichos de Mario Ottorino (izq.) y Ottorino (der.): nieto y abuelo respectivamente, se encuentran uno frente al otro a la entrada del camposanto.²³

Ese mismo año, en julio, canta en Buenos Aires, en una audición privada junto al pianista M. A. Rubinstein causando una gran impresión en la prensa argentina que le auguró una brillante carrera como barítono.

Más tarde se presentó en el Teatro Politeama de Montevideo, como parte de la compañía lírica dirigida por la soprano Angostinelli, logrando especial éxito con el personaje del Conde de Luna, de “Il Trovatore” y Tonio, de “Pagliacci”, roles que luego repitió en Santiago.

Siguiendo los consejos de Angelo Querzè, Renato Zanelli emprende viaje hacia Estados Unidos a probar suerte. Llega a Nueva York en 1918 y allí toma contacto con un viejo amigo de su maestro de canto, Andrés Perelló de Segurola, empresario y bajo de origen valenciano, que en aquella época tenía un contrato en el MET (Metropolitan Opera House de Nueva York) vigente desde 1901.

Después de oírlo, Segurola accedió presentarle al entonces director del Metropolitan, Giulio Gatti-Casazza, pero antes le aconseja darse a conocer al público estadounidense organizando una serie de conciertos por la costa de Estados Unidos, donde cosecha gran éxito. De regreso en Nueva York, en 1919, audiciona en el prestigioso teatro y obtiene un contrato para formar parte del elenco estable por cuatro años. Con esta proeza se

²³ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

transforma en el primer sudamericano contratado en el Metropolitan y el barítono más joven de todos con sólo 27 años, los demás barítonos eran Antonio Scotti de 53; Pasquale Amato de 45 y Giuseppe De Luca de 43.

Antes de debutar en el teatro, aceptó un contrato para grabar veinte discos con la compañía "Victor Talking Machine Co.", con la que grabó los nueve primeros entre septiembre y octubre de 1919, aunque su lanzamiento se postergó a la espera del resultado de su estreno en el MET.



Grabación de Zanelli con el sello Victor. "Pagliacci-Prologue" part 1.²⁴

Su debut en el Metropolitan tuvo lugar el 19 de noviembre de 1919, en el rol de Amonasro en "Aida" de Verdi. Fue acompañado por los cantantes más importantes de su tiempo: Claudia Muzio (Aida), tal vez la soprano más destacada de su época, gracias a su hermoso timbre y su impresionante magnetismo sobre el escenario; Gabriela Bezzani (Amneris), una de las voces de contralto más bellas, y Giovanni Martinelli (Radamés), quien luego de la muerte de Caruso se hizo cargo de muchos de sus roles.

En este período, en el plano familiar, Lucía su esposa, dio a luz en Santiago a las dos hijas del matrimonio, Marta Luisa (21 de agosto de 1918) y María Amelia (1 de noviembre de 1921).

"Después de casarse vivieron acá en Santiago, arrendaron una casa en la misma cuadra de la casa de mi abuelo (materno) en la calle Dieciocho, en la esquina y después se fueron. De ahí se fueron a Estados Unidos, con mi hermana de bebé. Cuando mi mamá estaba

²⁴ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela. Disco propiedad de María Zanelli.

embarazada de mí se vino a tenerme acá (Chile), porque mi papá iba a hacer una gira e iba a estar mucho tiempo fuera. Mi mamá no quería tenerme estando sola allá en Estados Unidos, sin parientes ni amigos. Cuando volvió mi mamá estuvo en Valparaíso. Mi mamá me contaba que me llevaron en ascensor (al palacio) para que me conociera el papá, yo ya tenía ocho meses, y me encontró que era muy llorona, porque era tan alto y de una tremenda voz... parece que lo veía y me ponía a llorar, así que me puso Jeremías.²⁵ Relata María Zanelli.

Durante los años que duró la relación contractual con el MET cantó junto a los cantantes más célebres de su tiempo, entre ellos Maria Barrientos, Rosa Ponselle, José Mardones y Enrico Caruso. Éste último, probablemente el tenor más célebre y venerado de todos los tiempos, debido a sus enormes cualidades artísticas y humanas. Hasta 1920, Caruso estuvo vinculado al MET y Zanelli tuvo la oportunidad de compartir escenario con él en dos ocasiones: la primera el 23 de enero de 1920 en “Pagliacci”, con Caruso como Canio, Claudia Muzio en el papel de Nedda y Renato Zanelli en el rol de Tonio. Y la segunda, el 26 de enero del mismo año, en “La Forza del Destino” donde Caruso cantó *Don Álvaro* y Zanelli *Don Carlos*. Sobre la opinión que tenía Renato Zanelli de Caruso, su hija cuenta:

“Encantador, mi mamá siempre se acordaba que mi papá se había emocionado mucho de lo preocupado que estaba de la gente joven, de que surgieran, de ayudarlos. Caruso había sido de familia más o menos modesta, y hasta ahora nadie lo ha igualado... debe haber tenido unos cuantos años más que el papá, aunque murió bastante joven también.”

En los meses siguientes, además de “Fausto”, “Aida”, “Pagliacci” e “Il Trovatore”, añade a su repertorio, “Carmen”, “El Rey Dodón” y “La Condenación de Fausto”. En las temporadas de 1921 y 1922 cantó en pocas oportunidades. Aunque sus discos se vendían bien, la fuerte oposición existente con los barítonos ya establecidos en el teatro, De Luca, Amato y Scotti, además de los recién incorporados Giuseppe Danise y Titta Ruffo, generó que Gatti-Casazza se volviera reacio a darle roles que normalmente harían los ya mencionados barítonos italianos.

²⁵ Una alusión bíblica al profeta Jeremías y su emotivo llanto de lamentación por Judá.

En mayo de 1922 es contratado por la “Scotti Grand Opera Company”, con la que realiza varias giras por Estados Unidos. Luego de cumplir con sus compromisos ese mismo año se embarca de regreso a Chile, da conciertos en el Teatro Victoria y en el Municipal de Santiago. A través de la prensa nacional llegan algunas críticas de sus presentaciones en el extranjero:

Santa Bárbara Daily News, Santa Bárbara 7 de enero, 1922.

*“En el concierto dado anoche en el Potter Theatre por el joven barítono chileno Renato Zanelli, pudimos darnos cuenta que nos hallábamos en presencia de un verdadero artista del canto. Posee Zanelli una voz potente, que maneja con toda maestría, es resonante y viril en algunos trozos, como lo es suave y tierna en otros, sin dejar jamás de ser melodiosa y afinada. Desde sus primeras notas se advierte que es un artista verdadero, uno de los mejores cantantes de hoy día, y a quien se le puede asegurar la halagadora expectativa de que llegará muy pronto a ocupar el primer puesto entre los barítonos mundiales”.*²⁶

San Diego Sun: San Diego, 17 de enero, 1922

*“Una gran desilusión fue para el público del Amphion, al saber ayer que Mc Cormarck no vendrá este año. ¿Pero qué nos importa que el famoso tenor no venga? Oímos anoche a Zanelli, y el recuerdo de su voz maravillosa durará por mucho tiempo. Fue “real singing”, lo que Zanelli nos proporcionó y todo el público quedó convencido que un artista más completo será difícil de encontrar. Posee una voz poderosa, una escuela de primer orden y gran temperamento artístico. Canta perfectamente en francés, inglés, español e italiano. Fue tan aplaudido anoche que sólo sus “extras” podrían haber formado un abundante programa”.*²⁷

San Francisco Paper: San Francisco, 28 de enero, 1922

“Después del recital que anoche dio Renato Zanelli en el Exposition Theatre, el público quedó tan entusiasmado, que todos decían

²⁶ “El Mercurio de Valparaíso”, 14 julio, página 5.

²⁷ Íbidem

*pagarían el doble por oírle nuevamente. Zanelli obtuvo el “récord” casi único en San Francisco de cantar cinco “extras” después de cada número del programa. La maravillosa voz de Zanelli, puede decirse fue un descubrimiento de Caruso, quien al oírle una vez en Buenos Aires, aconsejó al joven barítono chileno que dejara sus negocios y se dedicara al arte. Y por rara coincidencia, resultó que la voz de Renato Zanelli es la única parecida a la de Caruso; ambas tienen esa gran fuerza dramática que subyuga, esa dulzura que emociona, voces que dejan al concluir, una impresión tan profunda que nada logra hacer olvidar”.*²⁸

No es primera vez que nos encontramos ante la referencia que se hace en la nota, sobre la influencia de Caruso en la decisión del chileno de convertirse en cantante lírico. Mario Cánepa, en su libro “La ópera en Chile” también alude a este hecho:

“(1915) Mientras actuaban en Chile tantos extranjeros, el barítono chileno Renato Zanelli, cantaba en el Colón de Buenos Aires, al lado de Caruso, y su hermano, Carlos Morelli, se presentaba en el mismo escenario desde la temporada de 1909”. (CÁNEPA: 1976, pp.218).

Después de su paso por Chile, regresa acompañado de su familia a Nueva York, donde vuelve a presentarse en el Metropolitan el 21 abril de 1923. En una función de “Aida” canta por última vez en dicho teatro. Retorna a Chile y realiza varios conciertos a lo largo del país, para luego regresar a cumplir con sus compromisos restantes en Estados Unidos.

Desde un comienzo la voz de Zanelli denotaba cualidades asociadas a la voz de tenor, como claridad y gran facilidad en los agudos. Toscanini, quién también era parte del MET, le aconseja cambiar de registro. No sabemos si dicha sugerencia fue dada para ayudarlo a progresar en su carrera, o bien, para –literalmente- “quitarlo del camino”. Lo cierto es que Zanelli, debió darse cuenta que cantaba en el registro equivocado, y asumió el riesgo.

Viajó a Italia, y durante un año estudió con Lari y Tanara. El 28 de octubre de 1924 se produce su debut como tenor, en el Teatro Politeama

²⁸ Ibidem

Giacosa de Nápoles en el rol de Alfredo en “La Traviata”, que cantó varias veces durante los meses de octubre y noviembre.

En el mismo teatro canta su segundo papel como tenor, Raoul de “Los Hugonotes”, en reemplazo de Antonio Melandri, algo sorprendente para un barítono recién devenido a tenor, pues la tesitura de dicho rol es extremadamente aguda (mi bemol). Es de suponer que para la ocasión, la partitura fue bajada de tono, recurso habitual en los teatros de ópera para situaciones de este tipo.

En 1925 consigue un contrato para realizar varios conciertos y comienza entonces un periplo por toda Italia. Canta “La Fanciulla del West”, “Il Trovatore”, “Tosca” y “Norma”. Ese mismo año canta el rol Otelo por primera vez, el 3 de noviembre de 1925, en el Politeama Chiarella de Turín en un total de 12 funciones.

Debuta en el Teatro Colón de Buenos Aires el 11 de junio de 1926, con Manrico de “Il Trovatore”, como parte de una compañía lírica que actuó en Argentina y Brasil. Días después se presenta de nuevo en el Colón, en una función de homenaje a la República Francesa en su día nacional cantando “La Marsellesa” al inicio de la ceremonia.

De vuelta en Italia estrena, en el Teatro Dal Verme de Milán, su primer personaje wagneriano: Lohengrin, en italiano, y luego Fausto de “Mefistófeles”.

En 1927 inicia una gira por Egipto, donde se presenta con “Otelo”, “Aida”, “La Africana” y “Mefistófeles”. Al regresar a Europa, tiene un encuentro que se vuelve decisivo en su carrera. El director Leonardo Mugnone le había escuchado cantar Otelo en 1925, y le ofrece su ayuda para preparar el papel del moro. La influencia de Mugnone fue importantísima, ya que éste había dirigido en el pasado a Francesco Tamagno y Giovanni Zenatello, los Otelo más importantes del mundo hasta ése entonces. Luego de tres meses de intenso trabajo, se presentan el 17 de noviembre de 1927, en el Vittorio Emanuele de Turín. Luego repetiría la ópera varias veces en Módena, Piacenza, Mantua y Nápoles.

Su creciente popularidad lo lleva a cantar "Otelo" en Covent Garden de Londres el 11 de junio de 1928, bajo la dirección de Vincenzo Bellezza, generando gran entusiasmo en la crítica local.

El mismo mes graba sus primeros discos como tenor, en los estudios de "La voce del padrone", dirigido por John Barbirolli, grabaciones que hoy en día son extremadamente difíciles de encontrar. De regreso en Chile, canta "Lohengrin" en el Municipal de Santiago, el 19 de agosto de 1928. El 15 de septiembre se presenta con "Tristán e Isolda", oída por primera vez en el país, y el 21 de septiembre Zanelli debuta como Otelo en Chile, con un elenco de lujo: Titta Ruffo en el papel de Iago y Giuseppina Cobelli como Desdémona.

Durante 1929 no para de cantar "Otelo", además de "La Walkiria", "Tristán e Isolda", "Andrea Chénier" y "La Forza del Destino".

En 1930 Ildebrando Pizzetti lo invita a cantar el rol protagónico en el estreno mundial de su ópera "Lo Straniero", en el Teatro Real de la Opera de Roma; luego, vuelve a Londres a presentar nuevamente "Otelo" en el Covent Garden.

Ese año debuta en La Scala de Milán con "Tristán e Isolda", bajo la dirección de Victor de Sabata quién había llegado para reemplazar a Toscanini como director artístico. Además lo acompañaron Giuseppina Cobelli, Ebe Stignani y Luigi Rossi. En La Scala también presenta "Lo Straniero" y más tarde "La Rosa di Saron", sin embargo, nunca llegaría a cantar su famoso Otelo en La Scala.



Carátula del disco que contiene grabaciones de Tristán e Isolda en La Scala, con Renato Zanelli, Giuseppina Cobelli y Victor de Sabata.²⁹



Zanelli como Tristán³⁰

Su calidad artística lo lleva a convertirse en uno de los tenores wagnerianos más importantes de Italia y uno de los intérpretes más sobresalientes en el personaje de Otelo a nivel mundial. Se le califica como el auténtico sucesor de Francesco Tamagno, tenor que fue el primero en encarnar el personaje del moro verdiano.

²⁹ Foto disponible en :

<http://www.amazon.co.uk/Victor-Sabata-Conducts-Johannes-Brahms/dp/B00000JWM8>
(15/12/ 2009)

³⁰ Foto gentileza Juan Dzazópulos.

Gracias a sus triunfos en Italia, Vittorio Emanuele III le otorga la distinción del reino en grado de Commendatore. Sobre el año que recibe la condecoración Maria Zanelli relata:

“Sería el año veintiocho más o menos, porque nosotros nos vinimos el treinta y uno con mi mamá y ya era Comendador (...) teníamos guardado el documento firmado por Víctor Manuel, Rey de Italia: “Comendatore”.

El 17 de septiembre de 1931, canta nuevamente “Otelo” en el Teatro Dal Verme de Milán, esta vez bajo circunstancias muy especiales: el rol de Iago en aquella ocasión era interpretado por su hermano, Carlo Morelli, originalmente Carlos Zanelli, quién había iniciado sus estudios de canto en Italia y también había obtenido mucho éxito como barítono en Estados Unidos. Sintetizó sus apellidos Zanelli y Morales, en uno solo, Morelli, para no ser confundido con su hermano. Con este nombre artístico se dio a conocer al mundo, consiguiendo gran renombre. Cantó junto a los artistas más importantes, incluso Maria Callas. Finalmente se radicó en México durante los últimos 30 años de su vida y allí se dedicó a la enseñanza del canto. Entre sus alumnos más destacados se encuentra el tenor, y hoy director, Plácido Domingo, quién en sus inicios como cantante comenzó en el registro de barítono, y, por consejo de Morelli, hizo la transición a tenor. Falleció en 1970, y en su memoria se realiza el concurso nacional de canto “Carlo Morelli”, el más importante de México.

Aunque su carrera lírica lo mantenía casi constantemente alejado del país, Renato Zanelli se hacía tiempo para volver a los suyos, a cuyo lado pasaba algunos meses, entre sus compromisos con las casas de ópera.

En enero de 1932 inicia su última temporada en La Scala, una vez más con “Tristán e Isolda” y nuevamente dirigido por Victor de Sabata, quien llegaría a ser el segundo director no alemán en dirigir en el Festival de Bayreuth en 1939, el primero fue Toscanini. Este año Zanelli comienza a manifestar los primeros síntomas de sus problemas de salud.

En 1933 vuelve a presentarse en el Teatro Colón de Buenos Aires, en esta ocasión con “Debora e Jaele”, de Ildebrando Pizzetti, y luego canta Norma, donde nuevamente compartió escenario con Claudia Muzio. En

dichas funciones comenzaba a quedar en evidencia en su voz las secuelas de sus problemas de salud. Después de su paso por Argentina regresa en agosto a Chile, para cantar en una breve temporada lírica. Presenta “Andrea Chénier”, “Tosca”, “Trovador”, “Pagliacci”, “Mefistófeles”, “Aida”, y participa en un concierto, donde cantó arias de “Lohengrin” y “Los Maestros Cantores de Nüremberg”. El 12 y 15 de octubre de 1933 canta los últimos Otelo de su vida en el Teatro Municipal de Santiago. Después de una corta gira por el sur de Chile, viaja a Estados Unidos en febrero de 1934. Debido a su enfermedad le fue imposible cumplir con todos sus compromisos y sólo cantó en algunos conciertos que fueron transmitidos por la radio.

En Estados Unidos consultó varios médicos que trataron de convencerlo para que se operara allá. Sin embargo él se negó, pues quiso volver a Chile con su familia. Regresó a Santiago en noviembre de 1934. Aunque Renato Zanelli era alto, de una imponente figura con la que dominaba la escena, erguido y robusto, el aspecto que tenía al volver de Estados Unidos era muy diferente. Estaba muy delgado, deteriorado por la grave enfermedad que sufría, incluso parecía más bajo a pesar que medía 1,87 mt.

“Hay una foto realmente impresionante y yo le puse atrás última foto. Parece que estamos en Viña, es el último verano... me parece verlo en una residencial que tenía un balcón a la avenida Libertad, y ahí pidieron o arrendaron una especie de sofá cama para que pasara tendido el día entero mirando para afuera. En ese tiempo no había ninguna de las cosas que hay ahora, sólo la radio, y no le gustaba porque tocaban puras canciones...”

En Santiago se internó en el pensionado del Hospital San Francisco de Borja, donde finalmente fue sometido a una operación a los riñones, sin embargo su debilitado organismo no resistió la cirugía y falleció bajo los efectos de la anestesia, una semana antes de cumplir los 43 años de edad. Murió de cáncer a los riñones en Santiago, el 25 de marzo de 1935, y sus restos fueron trasladados desde su residencia en calle Dieciocho 755 hasta el Cementerio General.

“Nunca nos dijo que tenía cáncer, de la palabra cáncer no se habló nunca. Cuando murió, mi mamá dijo que se había liberado de grandes dolores, pero yo nunca supe que era el cáncer... no se hablaba... era un peligro decir la palabra cáncer. Querían operarlo allá (Estados Unidos) pero no quiso porque estaba solo. Entonces dijo que quería venir donde su señora y sus hijas, así que se vino, pero ya era muy tarde. No alcanzó a tener dolor, y en la operación se murió (...) Me acuerdo que esa mañana no fui al colegio, me quedé alojando donde la hermana de mi mamá que estaba casada con un alemán y nos querían mucho a mi hermana y a mí. A mi hermana la llevaron al hospital y yo me alojé donde esta tía ... estuve toda la mañana intranquila. Cuando era cerca de la hora de almuerzo, llegaron a buscarme, venía mi tía y mi hermana, muda, no hablaba nada. Llegamos a la casa, ahí en Dieciocho, y ví las puertas cerradas, porque antes estaba la puerta de calle y la de la mampara, cuando se moría alguien cerraban la puerta de calle y ahí sabías tú que había un muerto en la familia. En todas estas casas antiguas era costumbre cerrar las puertas de afuera si estabas de duelo. Ahí supuse que había muerto el papá (...) Mi mamá estuvo muy mal. Se pasaba acostada, botada la pobre en una pieza oscura. Sufrió muchísimo, aunque sabía lo que iba a pasar nunca pensó que se iba a morir en la operación”.



Mausoleo de la Familia Roldán Lütjen, ubicado en el patio 27 del Cementerio General, en Santiago.³¹

³¹ Fotos: M. Burgos y R. Valenzuela

La voz de Zanelli en "Otelo"

Puede decirse que el rol de Otelo es una de las metas máximas para un tenor dramático en la madurez vocal de su carrera. El papel del moro de Venecia significa una ardua tarea para quienes se han atrevido a interpretarlo. Es el papel más difícil para tenor creado por Verdi, quizás solamente comparable con el Tristán wagneriano. Según Verdi (compositor) y Boito (libretista) el carácter del protagonista no es heroico, sino "cupo e terribile" –oscuro y terrible-, que, por lo tanto requiere de un gran tenor dramático, con fuerza y gran carisma en la voz, porque el personaje de Otelo es muy rico en facetas y matices donde la desesperación, ironía, intimidad y locura, se suceden una tras otra sin interrupción.

Si bien para algunos Otelo se ha convertido en un escollo imposible de superar, para otros ha sido una fuente de innovaciones dramáticas y vocales, que han sido útiles para enriquecer las diferentes versiones que se han hecho de él. Entre los grandes intérpretes, desde que se estrenó la ópera en 1887, hasta la década de 1930, podemos nombrar principalmente a seis: Francesco Tamagno, el elegido por Verdi para interpretar por primera vez el personaje; Giovanni Zenatello; Giovanni Martinelli, que en algún momento compartió escenario con Zanelli; Leo Slezak, Ramón Vinay y Renato Zanelli.

Según el académico alemán Jens Malte Fisher, el caso de Zanelli es único en la historia del canto, pues existen grabaciones tanto de barítono como tenor, en las que es difícil distinguir cuál es mejor. También cita a Kutsch/Riemann, pues Zanelli representa "una de las voces más famosas de su época, en la que se reunían perfectamente el calor del barítono con el brillo metálico de un tenor dramático de ópera". En relación al personaje de Otelo, para Malte Fisher, Zanelli ocupa el número 3, después de Tamagno y Zenatello. Al respecto señala:

"Las famosas grabaciones de Zanelli de la obra Otelo, dirigidas por Carlo Sabajno y realizadas el año 1930 en Milán, de ninguna manera son perfectas. El comienzo

“Exultate” realmente salió mal y por eso es muy raro que lo hayan guardado así (...) se nota su canto ronco, causado por la tensión, que perdura unos segundos. Pero después puede desarrollar sus dones (grabaron todas las partes importantes): «Gia nella notte densa» la canta muy suave y aterciopelada, todas las partes «dolce» y «con espressione» las representa con mucho calor masculino en forma única. Para “Ora e per sempre” su estilo no logra bastante “marcato”, pero en “Dio mi potevi scagliar” logra con su interpretación única una cumbre nunca más alcanzada.

Esta forma parece ser la versión definitiva con un parlando muy expresivo, siempre bien cantado, por lo cual deja de lado la “voce soffocata”. El pianísimo en “aqueto” realmente es de una belleza hechicera. Se puede opinar - como también el compositor mismo - que este monólogo no se deba cantar demasiado bello, pero Zanelli demuestra que la verdad también se puede producir por belleza. Yo no conozco otra versión mejor que la del chileno”.

Otro estudioso de la vocalidad verdiana, el crítico español Arturo Reverter, dice sobre la voz de Zanelli:

“Era una voz penumbrosa, igual, de regular espesor, con buen mordiente, un squillo reconocible y un vibrato y unos armónicos controlados y en su sitio. Su arte puede que no fuera un dechado de sutileza. Técnicamente parecía bien pertrechado, aunque estrechaba en demasía las notas del pasaje de registro. Pero cuando iba arriba, sus laes y síes eran fulgurantes”.

Para Reverter, Zanelli fue un mejor tenor que barítono, sin embargo, reconoce haber escuchado pocas de sus grabaciones en el registro grave. Además lo cataloga más bien como un “tenor di forza” que como “heldentenor”. Respecto a su importancia como cantante y su aporte al personaje de Otelo plantea:

“Creo que sí: fue muy importante, aunque de carrera lamentablemente corta. Uno de los herederos de Tamagno, en algunas cosas superior. En Otelo ofrecía una interpretación saludablemente medida, musical, sin excesos, pero vibrante y bien trabajada, tensa y cuidadosa con la colocación de las notas altas. Pocos sollozos intempestivos y seguridad en los ataques. No ponía los pelos de punta como Vinay, pero era mucho más correcto en la vocalidad y su emisión más sana”.



Renato Zanelli como Otelo³²

Sin duda, Renato Zanelli es un importante referente para tomar en cuenta a la hora de analizar a los grandes intérpretes de Otelo. Además, a pesar de su prematura muerte, alcanzó notoriedad en el registro de barítono y luego su consagración definitiva en el registro de tenor. Hecho especialmente destacable debido a las enormes cualidades vocales que poseía. Aunque puede ser relativamente común que un cantante cambie de registro en algún punto de su carrera (generalmente al inicio o al final), no es para nada habitual el hecho que un intérprete lo haga en la mitad y además tenga éxito en ambos registros. Como cantante chileno, es, probablemente, uno de los que alcanzó mayor notoriedad a nivel internacional, presentándose en los

³² Foto (izq.) gentileza Juan Dzazópulos, (der.) gentileza María Zanelli.

teatros más importantes del mundo, junto a los intérpretes y directores más destacados de su época. Así también lo reconocía el propio Ramón Vinay, según cuenta María Zanelli.

“Cuando Vinay vino a Chile a cantar Otelo, pidió hablar con mi mamá. Ella vio sólo el primer acto, porque lo encontró tan parecido a mi papá que tuvo que salir del teatro. En el entreacto él, (Vinay) le besaba las manos y le decía “Señora, con los discos de su marido aprendí a cantar Otelo”. Fue muy cariñoso a pesar de lo famoso que era. A mi tío Florencio le regaló una foto que decía: “Al hermano de Renato Zanelli, de quién sigo los pasos”. No me he olvidado nunca de esa frase de él”.

4.4 Actividad musical de Renato Zanelli en Valparaíso (1916-1933)

Desde el inicio de su carrera como cantante lírico, Renato Zanelli ofreció conciertos en su ciudad natal Valparaíso. Aunque sus compromisos en Estados Unidos y Europa no le permitieron regresar de forma constante al puerto, sus veladas musicales y las óperas que cantó en el Teatro Victoria deleitaron y maravillaron a los habitantes de Valparaíso en cada oportunidad.

El Victoria que fue testigo del vínculo entre la voz Zanelli y el público porteño fue el tercero, inaugurado en 1910. Sus antecesores resultaron destruidos por un incendio, el primero, y por el devastador terremoto de Valparaíso en 1906, el segundo.

Su construcción estuvo a cargo del arquitecto Renato Schiavon, el mismo que colaboró en el diseño y edificación del segundo palacio Zanelli. El teatro estaba ubicado junto al actual Teatro Imperio, en Avenida Pedro Montt n° 1937. No tenía nada que envidiarle a los anteriores, que en el pasado se alzaron sobre la actual plaza Simón Bolívar. Su estructura fue de gran categoría y sobre su escenario se presentaron los espectáculos más importantes que llegaron al puerto. Allí dirigió el propio Pietro Mascagni sus óperas "Iris" y "Cavallería Rusticana".

Poseía una pantalla de cine y un amplio foyer que lo resguardaba del ruido de la calle. Los cortinajes eran de terciopelo rojo, los palcos dorados y las butacas color granate. La capacidad de localidades en la platea, entre palcos y sillones, era de 1.140 y de 600 la galería y anfiteatro. Aunque era menos ostentoso que sus predecesores, fue, de todas maneras, el más suntuoso de Valparaíso hasta su demolición en 1973, producto de los daños que sufrió en el terremoto de 1971.



Tercer Teatro Victoria (1910-1971)³³

El viernes 6 de octubre de 1916, Renato Zanelli debuta en el Teatro Victoria, en el mismo rol que había presentado por primera vez, pocas semanas antes en la capital. Su “Valentín” de la ópera Fausto, fue muy bien recibido por la crítica de la prensa local. Además, Zanelli llegaba al escenario del Victoria precedido de las buenas opiniones que había generado su debut en el Teatro Municipal santiaguino.



Publicidad del debut de Renato Zanelli en Fausto³⁴

La función comenzó a las 9:00 pm, y en la ocasión dirigió el maestro Giacomo Armani. Al igual que en Santiago, el personaje de Fausto estuvo a cargo de Pedro Navia; la presentación de ambos gustó mucho al

³³ Foto disponible en: <http://www.memoriamatinee.com/tercer-teatro-de-la-victoria/> (2/11/2010)

³⁴ “El Mercurio de Valparaíso”, 2 de octubre de 1916. Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

público porteño, quienes repletaron las localidades del teatro. De Zanelli se dijo:

*“Navia es ya un artista perfecto; y Zanelli, lo será muy pronto si resuelve consagrarse al arte lírico, porque tiene facultades vocales suficientes, una voz preciosísima, apostura escénica y juventud, con lo cual se pueden vencer los inconvenientes más poderosos (...) Renato Zanelli demostró que tiene sobradas condiciones para figurar con brillo en el teatro lírico”*³⁵.

Según la prensa, la función en general fue catalogada como “una de las más hermosas vistas en los últimos años y la más artística de la temporada”.

Posteriormente, en Viña del Mar, Zanelli acompaña en un concierto al pianista Luis A. Alvarez. En dicha ocasión sólo cantó dos arias, una de Fausto, “Dio Possente” y el “Prólogo” de “Pagliacci”.

A fines de Octubre, específicamente el día 30, presenta un concierto en Santiago. Al año siguiente, en 1917 inicia su gira por Sudamérica y se presenta en Buenos Aires, Montevideo y Santiago.

Antes de partir a Estados Unidos realiza algunos conciertos de beneficencia en Santiago y en Valparaíso. En 1918 emprende el viaje que lo mantuvo alejado por varios años del territorio nacional.

El 7 de julio de 1922 marca el regreso en gloria y majestad de Renato Zanelli a Valparaíso. Para aquél entonces, gracias a las informaciones llegadas desde el extranjero, eran bien conocidos los triunfos del joven barítono en Estados Unidos. También estaban sus discos, que a esas alturas le habían granjeado una gran cantidad de admiradores, lo que generaba entusiasmo y gran expectación entre los habitantes del puerto. Además de su familia, centenares de personas esperaron en el muelle al famoso cantante, que venía de cosechar gran éxito en su paso por Estados Unidos, especialmente, en el Metropolitan Opera House.

³⁵ “El Mercurio de Valparaíso”, 7 de octubre de 1916, edición vespertina, pág 3.

Durante su estadía se alojó en la residencia de la familia Zanelli en Cerro Alegre. En las entrevistas realizadas por “El Mercurio de Valparaíso” y “La Unión”, relata la invitación que le hizo Toscanini para cantar en Italia, específicamente en La Scala, pero que debió rechazar debido a su contrato en el MET.

Respecto a su experiencia en Estados Unidos, el propio Renato Zanelli relata:

“Cuando termina la temporada del Metropolitan he hecho giras por todos los países de la Unión (Estados Unidos), he cantado en las principales ciudades y se me ha aplaudido con entusiasmo y cariño (...) Recuerdo principalmente de dos conciertos, uno que di en Los Angeles, donde fui obligado a bisar doce números del programa y otro en un teatro ante 10 mil personas, que al final me dieron la más grande ovación que he recibido en mi carrera. El recuerdo de esa noche – nos dice Zanelli – no se borrará jamás de mi imaginación (...) El cantante debe dar conciertos en Estados Unidos, para tener su personalidad: el cantar únicamente en el Metropolitan da brillo y esplendor, pero no da nombre ni popularidad”³⁶.

Una semana más tarde, el 14 de julio, dio su primer concierto en el Teatro Victoria, luego de tres años de ausencia en los que no visitó Chile y seis años después de su última actuación en Valparaíso. La noticia de su presentación se difundió ampliamente en la prensa de la época. El principal coliseo del puerto llenó por completo sus localidades con lo más representativo de la sociedad porteña, y, esa tarde, al aparecer Zanelli sobre el escenario, fue saludado con una entusiasta y espontánea ovación de parte del público.

En aquella oportunidad cantó arias de ópera y otras canciones populares, como el “Ay, Ay Ay” de Osmán Pérez Freire, y “La Spagnola”. Las arias de ópera que más cautivaron al público fueron “Largo al Factotum” del Barbero de Sevilla y “Zazá Piccola Zingara”, de Zazá. En la prensa se destacó especialmente su fraseo, la calidez de su registro medio, su

³⁶ “La Unión” , 8 de julio de 1922.

impecable dicción, pureza en el pasaje y amplio fiato, cualidades que, según la crítica local, lo situaban a la altura de Caruso y Titta Ruffo.

Luego viajó para cantar en Santiago y en Talca, a esta última contratado por la empresa Farren-Salvati. De regreso en Valparaíso se presenta nuevamente en el Victoria el 24 de julio, a las 6:45 pm. Para el segundo concierto aún persistía el entusiasmo por escuchar a Zanelli. Entre las obras escogidas para la segunda audición, figuraban más arias de ópera que en el concierto anterior: "Deh vieni alla finestra", "Prólogo" de Pagliacci, "Per me giunto", "Votre toast, je peux vous le rendre", "A tanto amor", y una pieza de tenor adaptada para barítono: "A non mi ridestar" ("Pourquoi me réveiller") de la ópera Werter, que gustó y conmovió de manera especial al auditorio.

Nuevamente, quienes tuvieron la oportunidad de oírlo vibraron y se emocionaron al escuchar al connotado artista porteño. Incluso, a través de los diarios se señala que este concierto gustó aún más que el anterior.

"En la segunda parte del concierto, Renato Zanelli ha cantado ayer como nunca lo habíamos oído, ni en las audiciones privadas, ni en su primer concierto. La voz nos pareció más fuerte y vigorosa, notamos mayor seguridad en el agudo, más sonoridad en los centros y una media voz que no esperábamos volver a oír en otros cantantes. El público que llenaba hasta los pasillos del Victoria, ovacionó al cantante que, con la gentileza de siempre cantó muchos trozos extras"³⁷.

³⁷ "La Unión", 25 de julio de 1922.



Publicidad de los discos de Zanelli publicado en la prensa porteña³⁸

Después de este concierto se dirigió a Santiago y Concepción, para luego volver a Valparaíso a dar un tercer concierto.

Al igual que en las ocasiones anteriores, el tercer concierto de Zanelli fue anunciado constantemente por la prensa los días previos. Sin embargo, a diferencia de sus dos primeras actuaciones, en donde se intercalaron números solistas del pianista acompañante y de un violinista aficionado de Valparaíso, el tercer concierto sólo tuvo números de canto, por petición expresa del público.

Se realizó el jueves 3 de agosto, nuevamente en el Teatro Victoria y acompañado por el pianista Manuel Contardo. Algunas de las arias elegidas para la tercera velada fueron: "Pari siamo", de Rigoletto; "Vision Fugitiva", de Herodías y "Eri tú" de Un baile de máscaras. El día del concierto la prensa no escatimó en elogios para la voz y la calidad artística de Renato Zanelli:

"Su voz, su hermosa voz, la riquísima materia prima de hace 5 años, tiene hoy todo su esplendor y fresca juvenil, con el timbre oscuro y pastoso del verdadero barítono, y es de calidad tal que, de cerca, no parece extraordinariamente vigorosa, pero se difunde llena, vibrante, generosa por todos los ámbitos del enorme teatro. El registro, desde las profundidades del sol grave hasta el agudo, es de admirable cualidad en

³⁸ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

*toda la extensión de las dos octavas, y está servido por una respiración amplísima, que lo acompaña por todos los giros y revuelos de las frases líricas. La gran robustez vocal está dominada por el arte, no hay miedo de que se escape, pues ahí está la posesión, el mando absoluto, que la somete y la dirige, ya para que truene sobre la cabeza de los oyentes, con potentes vibraciones, ya para que suspire con exquisita dulzura”.*³⁹

Como era de esperarse, en su tercer concierto Zanelli cautivó al público asistente y su presentación fue calificada como “un nuevo triunfo”. La platea y los palcos estaban ocupados por las familias más distinguidas de Valparaíso, y, aunque el teatro no estuvo repleto como en las ocasiones anteriores aquello no fue obstáculo para la ovación constante del auditorio. “Pari siamo” recibió atronadores aplausos, que obligaron a Zanelli a salir varias veces al escenario.

La prensa señaló:

*“No hubo en el concierto de ayer otros números que los que estaban a cargo del aplaudido cantante, y francamente quedamos admirados de la resistencia de esa garganta privilegiada que, sin resentirse en lo más mínimo, respondió ampliamente al largo cuanto difícil programa, y a los diversos extras que se vio obligado a cantar ante los insistentes aplausos del numeroso y selecto auditorio. Pero aparte de la característica anotada, tuvimos ocasión en el recital de ayer tarde de apreciar a Zanelli en todo su temperamento de artista culto y refinado, en su aspecto de cantante que sabe con una ductibilidad admirable, amoldarse a la dramática factura “del monólogo” de Hamlet o a la ligera y fina romanza “Vieni sul mar”, una canzoneta napolitana que cantó fuera de programa y en la que hizo derroche de expresión y gusto para interpretarla”.*⁴⁰

Respondiendo a las peticiones del público de Viña del Mar, Zanelli se presentó el 7 de agosto en el Teatro Olimpo de dicha ciudad. Luego se dirigió a San Felipe y Los Andes, donde ofreció dos conciertos el 9 y 10 de agosto respectivamente.

³⁹ “El Mercurio de Valparaíso”, 3 de agosto de 1922. Crítica firmada por *Otello*.

⁴⁰ “El Mercurio de Valparaíso”, 4 de agosto de 1922.

Debido al entusiasmo generalizado provocado por la visita de Renato Zanelli, el artista ofreció otro concierto, esta vez en el Teatro Colón a precios populares, para quienes no pudieron asistir a los anteriores. Se realizó el 14 de agosto a las 6:15 pm. Fue acompañado por el pianista Manuel Contardo y además contó con la participación de la orquesta del mencionado teatro que interpretó 3 números orquestales. En la oportunidad algunas de las obras que interpretó fueron: "Largo al Factotum", del Barbero de Sevilla; "Di Provenza", de La Traviata; "Credo" de Otelo, "Música Prohibita" y la "Canción de Solveij".

El cuarto recital de Zanelli constituyó un nuevo éxito para el artista. Congregó a una gran cantidad de público, que lo aplaudió con insistencia, especialmente por su interpretación del "Credo" y el "Ay Ay Ay", esta última, fuera de programa y solicitada por el público asistente.

Luego de cuatro presentaciones en Valparaíso, tres en el Teatro Victoria y una en el Teatro Colón, no disminuía el deseo de los porteños por escuchar la voz de Renato Zanelli. Las ganas de oírlo antes de que partiera eran aún mayores y por ello actúa por segunda vez en el Teatro Colón, el viernes 18 de agosto, en una función nocturna a las 9:30 pm.

La velada musical se dividió en tres partes, cada una se inició con un número orquestal a cargo de la orquesta del teatro. El repertorio escogido por Zanelli fue relativamente similar a los anteriores, sin embargo, incluyó algunas obras nuevas como: "Wie todesahnung", de Tannhäuser de Wagner y "Du bist wie eine blume" de Rubinstein.

El aprecio del público y la valoración que hizo la prensa sobre la voz de Zanelli fueron creciendo en cada concierto. Cada recital era considerado aún mejor que el anterior. En esta ocasión el público se negaba a abandonar el auditorio una vez terminada la presentación del barítono, con la esperanza de que sus ovaciones les dieran la oportunidad de escuchar un nuevo bis.

"Fue el de anoche, sin duda alguna, uno de los mejores conciertos que el distinguido cantante ha ofrecido en Valparaíso. Sea porque estuviera mejor de voz, o deseara dejar el mejor recuerdo entre sus compatriotas, el hecho es que anoche la voz de Renato Zanelli nos pareció más llena,

más fácil y baritonal en los agudos, más suave y delicada en los pianos, y más expresiva y calurosa en las frases pasionales".⁴¹

La concurrencia fue selecta y numerosa. En los intermedios, entre el público se oían entusiastas elogios para el cantante que pronto habría de partir a Estados Unidos a iniciar una nueva temporada en el Metropolitan.

Al día siguiente, canta en Viña del Mar, en el Teatro Olimpo, donde ofreció un concierto a beneficio de la Cruz Roja, cuyas socias eran las damas más sofisticadas del mencionado balneario.

El día antes de partir, el 22 de agosto, concede una breve y sorpresiva presentación en el salón Victor al finalizar la audición semanal de discos que ofrecía la casa Curphey a la sociedad porteña. En la ocasión cantó dos romanzas de Tosti y una canción en inglés: "I love you". Luego de los calurosos aplausos de los asistentes, representantes de la Cruz Roja le hicieron entrega de una medalla de oro, en agradecimiento por su acción benéfica al conceder todos los ingresos de su concierto en el Teatro Olimpo a dicha institución.

Terminado el homenaje, Zanelli canta dos piezas más acompañado por el maestro Contardo: "Prólogo" de Pagliacci y "La Spagnola", que los asistentes aplaudieron con insistencia, emocionados e impresionados por el gesto del artista.

El 23 de agosto de 1922, Renato Zanelli se despide de Valparaíso. A bordo del vapor "Santa Teresa" emprende el viaje hacia Nueva York, para cumplir con sus compromisos en el Metropolitan y, luego de terminada la temporada de ópera, realizar una gira por Estados Unidos.

A través de la prensa se le desea éxito en sus proyectos, y se espera que regrese a Chile al año siguiente.

En julio de 1923, Zanelli vuelve al país después de un año de ausencia como refuerzo para la compañía lírica nacional, dirigida por el maestro J. Mario la Mura. El viernes 13 de julio se presenta en el Teatro Victoria en el papel de Tonio en Pagliacci, lo que constituía toda una

⁴¹ "La Unión" , 19 de agosto de 1922.

novedad. Anteriormente en el puerto sólo le habían escuchado cantar en conciertos, sin embargo ahora era la oportunidad de conocer su faceta dramática actoral.

La asistencia a "Pagliacci" fue un lleno total, el anuncio que cantaría Zanelli influyó en gran parte la concurrida asistencia. Esa noche, lo más esperado era su interpretación del "Prólogo", aplaudido tan vigorosamente que los gritos y clamores del público le obligaron a repetir la pieza, que esta vez, inesperadamente, cantó sentado sobre la concha del apuntador. En esa ocasión no alcanzó a terminar, pues en el agudo final fue interrumpido por la ovación de los asistentes.

Después de la exitosa muestra de sus cualidades vocales e histriónicas en el Victoria, al día siguiente, el 14 de julio, se embarca hacia Buenos Aires, Montevideo y Río de Janeiro, acompañado de su secretario, señor Tremel, y su pianista acompañante de apellido Alberti. En el Teatro Colón participó de los homenajes tras la muerte del presidente –en ejercicio– de los Estados Unidos, Warren Harding.

Regresa a Valparaíso un mes después, el 13 de agosto, y durante las semanas siguientes ofrece algunos conciertos a beneficio en el Teatro Colón: uno de ellos el 30 de agosto, para el reformatorio de niños y niñas. Luego se dirige al sur de Chile para dar varios conciertos, antes de su recital de despedida en Valparaíso.

El 15 de septiembre, sólo unos días antes de la conmemoración del aniversario patrio, Zanelli ofrece un último concierto a precios populares en Valparaíso. Hasta el día anterior las entradas se habían vendido casi por completo. Una vez más, al momento de iniciarse la presentación la sala se encontraba repleta. Asistieron a escuchar al destacado barítono, además de las autoridades, las más distinguidas familias de la ciudad. Fue especialmente aplaudida el aria "Di Provenza" de La Traviata; y para finalizar cantó los ya habituales "Largo al Factotum" y el "Ay Ay Ay", que coronaron con abrumador éxito la jornada.

Antes de volver a Estados Unidos, Renato Zanelli se presenta, el 26 de septiembre, junto a la Compañía Lírica Italiana del Teatro Municipal de

Santiago, a cargo de la empresa Renato Salvati- Alfonso Farren, en el rol de Amonasro en “Aida” de Verdi. Estuvo acompañado por la soprano Blanca Scacciatti, la mezzo Elvira Casazza y el tenor Nino Piccaluga. La actuación de Zanelli era muy esperada, pues era conocida su experiencia en este personaje con el que había debutado en el MET. La orquesta, de 60 músicos, era dirigida por el maestro Julio Falconi. De Zanelli se dijo:

*“Nuestro compatriota Renato Zanelli, que tenía a su cargo el corto pero expresivo papel de Amonasro nos produjo favorable impresión. Correcto como artista e impecable, dio bastante relieve a su papel. El dúo con Aida, en el tercer acto, que culmina con la frase “Dei faraone tu sei la schiava”, la dijo con verdadero arte, lo que le valió una espontánea y merecida ovación”.*⁴²



Publicidad de “Aida” aparecida en la prensa. ⁴³

El 27 de septiembre canta “Rigoletto” en el rol principal, junto a la soprano Helena Gagliasso y el tenor Salvatori Salvatti. Sin embargo, la puesta en escena de la compañía tuvo una fría respuesta de la audiencia, especialmente por la falta de seguridad del rol de la soprano y el “falsete” recurrente del tenor.

La participación de Zanelli fue unánimemente bien evaluada en lo vocal, destacando su espectacular fraseo, timbre brillante y metálico con buenos centros y agudos, aunque un poco débil en los graves. Sin embargo

⁴² “El Mercurio de Valparaíso”, 27 de septiembre de 1923.

⁴³ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

su desempeño como actor tuvo opiniones divididas: para algunos críticos su contextura no era la adecuada para el personaje y su actuación fue deficiente, no obstante, el público lo aplaudió intensamente luego de cantar “Pari siamo”, “Vendetta”, “Piangi fanciulla”, y, especialmente, al finalizar del tercer acto.

Zanelli regresa a Estados Unidos para terminar sus últimos meses de contrato en el Metropolitan. Luego toma la decisión de cambiar de registro, situación que lo mantiene alejado de Chile por tres años. En 1928, después de consolidar con creces su reputación como tenor, vuelve al país.

Tal vez la actuación más importante de Zanelli realizada en Valparaíso fue la puesta en escena de Otelo, el 27 de septiembre de 1928 en el Teatro Victoria, que protagonizó junto a Giusepina Cobelli como Desdémona, su compañera de tantas óperas en Europa y el barítono Gaetano Viviani.

La compañía lírica con que se presentó, integrada por un director, solistas, coro, bailarines y orquesta, venía precedida de excelentes críticas tras su paso por la capital. Además había expectación por escuchar a Zanelli pues la prensa y el público ya estaban al tanto de su éxito internacional en este rol:

*“Según el decir de los críticos europeos, Zanelli hace una verdadera creación hasta el punto que se le ha llegado a comparar con Tamagno, honor no dispensado hasta ahora a artista alguno. Los diarios de Santiago por otra parte han tenido juicios muy favorables, confirmando así el elogio de la crítica extranjera”.*⁴⁴

Varios años pasaron desde la última vez que se escuchó “Otelo” de Verdi en Valparaíso, aunque, como se señala en los diarios, era una de las óperas favoritas del público puerto porteño. La ansiedad por asistir al espectáculo hizo que los abonos, para las cinco funciones que ofrecía la compañía, se vendieran prácticamente por completo en los días previos.

⁴⁴ “El Mercurio de Valparaíso”, 24 de septiembre de 1928.



Publicidad de Oteló aparecida en el diario “La Unión”⁴⁵

Gracias a la intensa actividad lírica que por esos años tenía Valparaíso, el público y la crítica conocían muy bien las dificultades vocales y dramáticas que requiere el personaje del moro. La impresión que dejó Zanelli, a diferencia de la opinión dividida que generó con Rigoletto, fue la de un consolidado actor de gran dominio escénico y de enorme potencia dramática en su voz:

“Pero el Oteló de anoche ha tenido la virtud de darnos una nueva satisfacción, al constatar con patriótico orgullo que Renato Zanelli en nada desmerece las primeras figuras que hemos visto y escuchado en el mundo; su labor escénica supera, si se quiere, a su actuación como cantante, y sea para él esta observación el mejor elogio que podamos hacer, ya que desde el día que lo escuchamos por primera vez fuimos sus más decididos y entusiastas admiradores”.⁴⁶

La calidad de la puesta en escena, las voces y las actuaciones fue calificada de inolvidable. Sin embargo, la respuesta del público no fue la esperada:

“Tanto en el tercero como en el último acto Zanelli tuvo momentos magníficos: el público se sintió conmovido ante la realidad de la acción, ante la expresión sincera y convincente de la frase (...)

⁴⁵ Foto: M. Burgos y R. Valenzuela.

⁴⁶ “El Mercurio de Valparaíso”, 28 de septiembre de 1928.

*Desgraciadamente el público fue también frío con él como lo había sido con Viviani.*⁴⁷

El día 29 de septiembre, fuera de las funciones de abono, se ofreció una función de matiné con "Lohengrin". Zanelli cantó el personaje principal, y la soprano Elvira Casazza hizo de Elsa de Bravante. Cabe destacar que otro integrante de la compañía fue Titta Ruffo, que el 28 de septiembre, cantó "Hamlet" en el Teatro Victoria.

La presencia de los cantantes Zanelli, Ruffo, Cobelli y Cortiss hizo que la temporada lírica de 1928 fuese todo un acontecimiento. Terminó el 2 de octubre y, al día siguiente, los cantantes emprendieron el viaje hacia Buenos Aires para participar en la temporada de primavera del Teatro Colón. Al finalizar la temporada partió nuevamente rumbo a Italia.

Cinco años después Zanelli vuelve a Chile, en 1933, luego del gran éxito obtenido en Covent Garden de Londres, La Scala de Milán y el Colón de Buenos Aires. El 3 de septiembre canta en Santiago "Aida", y, después, a pedido del público de Valparaíso y Viña del Mar, anuncia un concierto en el Teatro Victoria para el 8 de septiembre. Una vez más había gran interés por oírlo, debido a su prolongada ausencia en los escenarios locales, lo que incrementó considerablemente la demanda de entradas y desde un principio anticipó el éxito de su presentación. En esta oportunidad contaría con la participación de la soprano Pina Gatti. El concierto fue difundido ampliamente, sin embargo se suspendió a última hora, según se explicó a través de la prensa "debido a una indisposición de la soprano".

Se postergó hasta el lunes 25 de septiembre, y la participación de Pina Gatti fue cambiada por la del barítono nacional Alberto López. El repertorio que interpretó incluyó, principalmente, romanzas italianas, francesas y canciones en inglés más que arias de ópera. Sin embargo, no existen informaciones o críticas en la prensa que nos den una idea de cómo resultó el concierto, específicamente, cuál fue la apreciación del público.

⁴⁷ "La Unión", 28 de septiembre de 1928.

Algunas semanas después se anunció su presencia para cantar en la Compañía Lírica que venía de presentarse en el Teatro Municipal de Santiago. El éxito de la temporada estaba asegurado gracias a la buena venta de los abonos. Se programaron 3 funciones, los días 24, 26 y 27 de octubre, con “Madame Butterfly”, “La Traviata” y “Andrea Chénier”, Zanelli actuaría el rol de Chénier, sin embargo, a través de un telegrama, suspendió su presentación a última hora. La nota decía:

*“Causa recrudescimiento antigua dolencia, imposible cantar allí. He tenido que postergar concierto en Osorno a donde salgo ahora.- Zanelli”.*⁴⁸

El concierto del 25 de septiembre se convirtió en la última presentación de Renato Zanelli en Valparaíso. En los meses siguientes regresó a Estados Unidos donde cumplió con algunos compromisos contraídos con anterioridad, para luego volver a Chile a tratar su enfermedad y estar con su familia. La última visita que realizó a la quinta región la hizo durante las últimas etapas del cáncer que padecía.

A pesar de su lejanía con Valparaíso siempre trató de mantener el vínculo con su ciudad natal. Como manifiesta su hija: *“Mi papá siempre se sintió orgulloso de ser porteño nunca se hizo italiano, a pesar que le ofrecieron la doble nacionalidad, siempre quiso ser chileno y orgulloso de haber nacido en Valparaíso”.*

⁴⁸ “La Unión”, 27 de Octubre de 1933.

V CONCLUSIONES

Valparaíso, en el período 1916-1933, es una ciudad caracterizada por las transformaciones generadas como consecuencia del terremoto de 1906 y la posterior reconstrucción. Las pestes, el alcoholismo y el desempleo fueron las preocupaciones cotidianas entre los habitantes del puerto. En materia social, cabe destacar la enorme influencia que tuvieron los inmigrantes, quienes desde un principio potenciaron ampliamente la economía y la diversidad cultural en la ciudad. El lento declive de la actividad portuaria, producto de la crisis del salitre y la construcción del canal de Panamá, desembocaron finalmente en el término de la época de oro de Valparaíso, iniciando, hacia fines de la década del 20', un período caracterizado por las dificultades económicas.

En el ámbito cultural, la gran cantidad de teatros y cines en relación al número de habitantes denota la intensa actividad escénica de Valparaíso en el período estudiado, no sólo en el ámbito de la música, sino también en el teatro, especialmente la comedia. Es una época donde, paralelo a las compañías profesionales, existían muchos grupos aficionados que tuvieron una activa presencia en los escenarios del puerto.

En este período Renato Zanelli desarrolla su carrera y se presenta en los teatros de Valparaíso, principalmente en el Victoria. Si bien es cierto, después de su partida a Estados Unidos visitó el puerto pocas veces, en 1922, 1923, 1928 y 1933, y sólo por un breve período de tiempo, la noticia de su llegada y sus presentaciones nunca dejaron de causar un gran revuelo en la ciudad; no sólo por ser un gran cantante, sino también porque cuando Zanelli vuelve a Chile, lo hace convertido en un artista de fama internacional, por lo que su agenda de conciertos era ampliamente difundida.

Sin duda la actividad musical de Renato Zanelli en el puerto fue importante y tuvo gran relevancia como actividad cultural en Valparaíso. A través de la prensa se señala que su presencia causaba gran expectación, y que sus conciertos eran muy esperados. Cuando Zanelli se presentaba en la ciudad, las salas donde cantó siempre tuvieron un lleno total. Ofreció

conciertos, tanto para las autoridades y las familias más distinguidas como para los aficionados a precios populares, además de otras presentaciones a beneficio.

Los laureles que le prodigaba la prensa y el público no fueron gratuitos: frente a ellos se encontraba un cantante, que más tarde, con su "Otelo", se convirtió en un referente histórico para representar al personaje. Y los porteños lo sabían, por ello, aunque su presencia no fue constante, sus conciertos nunca dejaron de ser muy apreciados por la sociedad del puerto.

En las informaciones publicadas, además, se advierte el orgullo y la admiración que sentían los habitantes de Valparaíso de que un porteño, como ellos, alcanzara la cima del éxito internacional.

En su primera visita, luego de tres años de residencia en Estados Unidos -donde se consolidó como barítono de carácter-, y durante a penas un mes de estadía, realizó cinco conciertos en Valparaíso, sin contar los que hizo en Viña del Mar, Santiago, San Felipe, Los Andes, Concepción y Talca. Una apretada agenda, tomando en cuenta los tiempos de viaje de la época, que en aquél entonces se realizaban en ferrocarril.

Esta primera visita, tras su partida de Chile, fue, entre todas, la más activa en cantidad de recitales. La larga ausencia de los escenarios del puerto y su bullado éxito en Estados Unidos aumentó con creces las ansias del público por escuchar sus progresos como artista.

Regresa al año siguiente, en 1923, pocos meses antes de finalizar su contrato en el Met. Ese año la cantidad de conciertos que ofrece disminuye considerablemente: sólo algunos de beneficencia y uno para el público en general. Sin embargo, ello se ve compensado con su presentación en tres óperas: "Pagliacci", "Aida" y "Rigoletto". En resumen, la crítica fue mayoritariamente muy favorable con él. Nunca se discutió su calidad vocal, aunque sí se criticó su participación en "Rigoletto", donde no convenció, debido a la incompatibilidad de su alta y robusta contextura con la del deforme jorobado que requiere el personaje.

Su decisión de cambiar de registro, en 1924, lo aleja de Valparaíso durante cuatro años, en los que consolidó su carrera como tenor, presentándose principalmente en Londres y la mayor parte de Italia.

A su regreso en 1928, después de estrenar "Otelo" en Santiago y Valparaíso, su dramatismo como actor fue innegable, tras medirse en escena junto a otros dos grandes: Giuseppina Cobelli y Titta Ruffo. El público, de cierta manera esperaba que deslumbrara con su voz, sin embargo, su forma de encarnar el personaje superó de tal manera las expectativas que incluso se le llegó a considerar un mejor actor que cantante.

Su acertada decisión de cambiar de registro, lo llevó a cosechar gran éxito en los teatros más importantes de Italia, donde además de cantar los papeles verdianos más difíciles, se consagró como uno de los *heldentenor* más destacados de ese país, gracias a sus exitosas interpretaciones de los personajes wagnerianos Lohengrin y Tristán.

Cinco años después, en 1933, vuelve a Chile, para realizar sus últimas presentaciones, que en aquella oportunidad fueron muchas menos que las realizadas en sus visitas anteriores. En Valparaíso sólo cantó una ópera: "Aida", y realizó un concierto, el 15 de septiembre. En aquél entonces comenzaba a manifestar las dolencias que le provocaba su enfermedad, y como consecuencia, fue imposible para él cumplir con todos sus compromisos musicales.

Falleció a los 42 años, en pleno apogeo de su carrera. A través de las escasas grabaciones que existen aún es posible reconocer su gran calidad vocal. Actualmente se le conoce como "the latest" o "el último" de una generación de grandes voces de principios del siglo XX, y su importancia a nivel internacional sólo contribuyó a aumentar el respeto y admiración que, desde los inicios de su carrera, sentían por él sus compatriotas, especialmente sus coterráneos porteños.

En definitiva, a través de lo descrito en las informaciones publicadas en "El Mercurio de Valparaíso" y "La Unión" podemos establecer que la importancia de Renato Zanelli en Valparaíso radica en que fue reconocido como un porteño importante, querido, respetado y muy destacado

por sus logros a nivel internacional, que nunca perdió su vínculo con Valparaíso, su ciudad natal. Como artista consagrado recibía una gran atención de parte de la sociedad porteña y sus conciertos, con la perspectiva del tiempo, fueron verdaderos acontecimientos para la actividad cultural-musical de los habitantes de Valparaíso.

Al finalizar esta investigación no podemos dejar de preguntarnos: ¿por qué Renato Zanelli no es hoy un ícono de Valparaíso?, si fue tan admirado ¿por qué nadie se preocupó de perpetuar su memoria?, tal vez porque no tuvo una presencia permanente en Valparaíso y además murió joven. Sin embargo, es indiscutible que tiene los méritos de sobra para ser una figura recordada y admirada del ámbito de la cultura. Pese a todo no hay calles (aunque en Santiago existen dos), monumentos o salas de conciertos con su nombre, nada en Valparaíso que recuerde a sus habitantes de la existencia de un “hijo” de puerto que llegó a ser uno de los grandes cantantes de ópera que Chile y, particularmente Valparaíso, le han dado al mundo de la lírica.

BIBLIOGRAFÍA

- BASTÍAS FUENTES, Carlos; “Ramón Vinay: de Chillán a la Gloria”, Colección “Cuna de héroes y artistas” N° 1, Impreso por I. La Discusión S.A, 1º edición 1997.
- CANEPA GUZMAN, Mario; “La ópera en Chile”, Editorial del Pacífico, Santiago de Chile 1976.
- COPLAND, Aaron; “Cómo escuchar la música”, Fondo de Cultura Económica, México, octava reimpresión, 2006.
- “Diccionario De La Música Española E Hispanoamericana”, Emilio Casares Rodrigo, director y Coordinador General. Tomo 10, Edita Sociedad General de Autores y Editores, 2002. Pág. 1108
- DZAZÓPULOS ELGUETA, Juan; “The Record Collector”, n° 31, vol 1, 2 & 3. February 1986.
- FIGUEROA, Virgilio, “Diccionario Histórico Biográfico y Bibliográfico de Chile”. Tomo V y último. Establecimientos gráficos “Balcells y Co. “San Francisco n° 982 Santiago de Chile, 1931.
- HERNÁNDEZ, Roberto; “Los primeros teatros de Valparaíso”. Publicada bajo los auspicios de la Honorable junta de vecinos de Valparaíso el 7 de febrero de 1926.
- LANG, Paul Henry. “La experiencia de la ópera”. Alianza Editorial, Ed. Castellana Madrid, 1983.
- LEÓN CÁCERES, Samuel; “Los antiguos hoteles del puerto de Valparaíso (1827-1927)” Valparaisología, colección Monográfica. Puerto de Escape Editorial Valparaíso, 2008.
- MALTE FISCHER, Jens; “GROSSE STIMMEN -von Enrico Caruso bis Jessy Norman-“, Weimar, 1993.
- MOLINA, Mauricio; IGLESIAS, Ricardo; VÁSQUEZ, Nelson; “Cartografía Histórica de Valparaíso”, Universidad Católica de Valparaíso, 1999.

-PEREIRA SALAS, Eugenio; "Historia de la música en Chile". Publicaciones de la Universidad de Chile. Editorial del Pacífico S.A. Santiago 1957.

-REGIDOR ARRIBAS, Ramón; "Temas del Canto, el aparato de fonación", Editorial Real Musical, Madrid, 1974.

-REVERTER, Arturo; "El Arte del Canto, el misterio de la voz desvelado", Editorial Alianza, Barcelona 2007.

-SAEZ GODOY, Leopoldo; "Valparaíso, lugares, nombres y personajes, siglos XVI- XXI". Ediciones de la Universidad de Playa Ancha de Ciencias de la Educación. Primera Edición, diciembre de 2001.

-SEIDNER, Wolfram y WENDLER, Jürgen; "La voz del Cantante", Editorial Henschel, Berlin 1982. Traducción de Hans Stein.

-"The New Grove Dictionary Of Music And Musicians". Vol.20. Edited by Stanley Sadie. Macmillan Publishers limited. 1980.

-WALTER JACOB, P.; "El Arte lírico, su historia y sus compositores", Editorial Claridad, Buenos Aires, primera edición, 1944 (título original: Die Opernkunst, versión castellana de POLITOR).

Tesis

-"Teatros y cines desaparecidos de Valparaíso:1823 -1931", Tesis para optar al título de profesor de historia, geografía y Cs. Sociales PUCV. Facultad de Educación, Instituto de Historia. Autor: Cristhian Roa Jorquera, Profesor guía: Arturo León Caballero. Viña del Mar, 2004.

-"La inmigración italiana en Valparaíso; a través de fuentes orales". Seminario para optar al título de Profesor de historia y Geografía. Universidad Católica de Valparaíso Facultad de Filosofía y Educación. Instituto de historia. Autor: Clara Rodríguez Valenzuela. Profesor guía: Baldomero Estrada. Viña del Mar, 1998.

Proyecto

-"El Palacio Baburizza, Museo de Bellas Artes de Valparaíso. Restauración y Habilitación Museográfica". Edizioni della Compagnia Italiana di Conservazione. Editor General, Araldo de Luca.

Monografías

-"Inserción de una colectividad europea en un proceso productivo regional. Los italianos en Valparaíso 1880-1920". En actas II Congreso de Historia de Magallanes y III Congreso de Historia Regional de Chile. Punta Arenas Universidad de Magallanes, 30 de noviembre, 1 y 2 de diciembre de 1988, pp. 78 -100.

-"La presencia Italiana en el ciclo salitrero. Tarapacá 1860-1900". Julio Pinto Vallejos, en "Presencia Italiana en Chile", editor Baldomero Estrada, Instituto de Historia, vicerrectoría académica. Universidad Católica de Valparaíso. Serie Monografías históricas nº 7, 1993.

-"Poblamiento e inmigración en una ciudad puerto, Valparaíso 1820-1920". Baldomero Estrada, en "Valparaíso sociedad y economía en el siglo XIX", instituto de Historia, universidad Católica de Valparaíso, Serie monografías Históricas nº 12, 2000.

Webgrafía

<http://www.rohcolletions.org.uk> (Base de datos, Royal Opera House, 2 julio 2009).

<http://archives.metoperafamily.org/archives/frame.htm> (MET database, 2 julio 2009).

<http://www.gramophone.net> (Gramophone Achive, 31 Agosto 2009)

<http://operas-colon.com.ar/index.html> (Base de Datos de óperas representadas en el Teatro Colón de Buenos Aires, 21 octubre de 2010)

<http://www.ciudaddevalparaiso.cl/> (15 de noviembre de 2010)

<http://www.memoriachilena.cl/> (2009-2010)

-“Recopilación Histórica de Valparaíso, recuerdo del primer centenario nacional”, Juan de D. Ugarte Yávar, Valparaíso imprenta minerva 1910.
Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0007060

-“La catástrofe del 6 de agosto de 1906 en la República de Chile”, Alfredo Rodríguez Rosas y Carlos Gajardo Cruzat, imprenta, litografía y encuadernación Barcelona, Santiago de Chile, 1906. Disponible en: http://www.memoriachilena.cl/temas/documento_detalle.asp?id=MC0000522

-MERINO MONTERO, Luis. “La Sociedad Filarmónica de 1826 y los inicios de la actividad de conciertos públicos en la sociedad civil de Chile hacia 1830”. *Rev. music. chil.* (online) año 2006, vol.60, nº 206 (citado 2008-10-21), pp. 5-27.

Disponible en :<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902006000200001&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790. doi: 10.4067/S0716-27902006000200001.

-STEIN, Hanns. “El arte de cantar: su dimensión cultural y pedagógica”. *Rev. music. chil.* (online) año 2000, vol.54, nº 194 (30/octubre/2008), pp. 41-48. Disponible en :<http://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902000019400005&lng=es&nrm=iso>. ISSN 0716-2790.

Archivos:

- “El Mercurio de Valparaíso”, en Biblioteca Pública Nº 1 Santiago Severín, Valparaíso (2008-2009).

-“La Unión”, en Museo Naval, Valparaíso (2010).