



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN HISTORIA DEL ARTE
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

**LA PRODUCCIÓN DE ÓPERA ITALIANA EN MÉXICO DURANTE LA PRIMERA
MITAD DEL SIGLO XIX**

TESIS
QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE

PRESENTA:
ÁUREA AMPARO MAYA ALCÁNTARA

TUTOR PRINCIPAL
DR. RICARDO GERARDO MIRANDA PÉREZ
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E
INFORMACIÓN MUSICAL "CARLOS CHÁVEZ" (CENIDIM-INBA)

TUTORES
DR. MIGUEL ENRIQUE SOTO ESTRADA
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM
DRA. MARÍA DE LOS ÁNGELES CHAPA BEZANILLA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES BIBLIOGRÁFICAS, UNAM
DR. EDUARDO BÁEZ MACÍAS
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS
DR. HUGO ANTONIO ARCINIEGA ÁVILA
INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS

CIUDAD DE MÉXICO, FEBRERO DE 2019



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

“Una vida por la música es una vida bien aprovechada”.

Luciano Pavarotti

(1935-2007)

A mi papá, José Maya Rosas (1929-2015),
quien me enseñó a ver el mundo más allá de sus propias fronteras.

A mi mamá, Amparo Alcántara Villanueva,
quien me enseñó el rigor para traspasar esas fronteras.

Siempre estaré agradecida de tenerlos conmigo.

A mi esposo, José Luis Gómez Amador,
quien me ayudó a sentir el amor incondicional
para encontrar el camino para amarme a mí misma.

Al Dr. Sergio Moreno Anaya,
quien me enseñó a tener claridad
para encontrar el camino.

A mis hermanos José Antonio Maya,
Alma Maya
y José Luis Maya.
A mis sobrinas Katia Vázquez Maya
y Mariana Winzer Vázquez,
quienes me han hecho
vivir el amor incondicional.

A Carmen Monroy Alcántara,
quien vive en mi corazón.

A todos aquellos que tratan
de vivir en el Reino,
vivir en plenitud...

Índice

Agradecimientos	7
Introducción	11
Capítulo 1. La intervención del Estado en la producción de ópera italiana. El caso de la compañía del Teatro Principal (1830-1838)	29
1.1. Antecedentes. Del Coliseo Nuevo al Teatro Principal.....	29
1.2. La organización de la compañía de ópera del Teatro Principal (1830-1831).	46
1.3. El inicio de la primera temporada (1831-1832).....	52
1.4. El impulso de la segunda temporada (1832)	60
1.5. Los problemas financieros (1832-1833)	67
1.6. La temporada de 1833. El tiempo de las reformas.....	91
1.7. El inventario de la Compañía del Teatro Principal (1833)	109
1.8. La temporada de 1834. La ópera debe continuar.....	122
1.9. La temporada de 1835. El incremento de las deudas	141
1.10. La temporada de 1836. Un nuevo comienzo.....	148
1.11. Las temporadas de 1837-1838. El final de la compañía.....	165
1.12. El repertorio de la Compañía del Teatro Principal (1831-1838)	179
La primera etapa (1831-1834)	180
La segunda etapa (1835-1838)	187
Aspectos escénico-musicales del repertorio de la compañía de ópera del Teatro Principal (1831-1838)	191
Capítulo 2. La transición a particulares. El caso de la Compañía Roca-Castellan en el Teatro de la Ópera y el Principal (1841-1843)	201
2.1. Del apoyo del gobierno a la inversión privada. El intento fallido de Joaquín Roca.....	203
2.2. El difícil año de 1841. El inicio de la temporada	216
2.3. Los problemas de 1842. La quiebra de la compañía de Roca	225
2.4. Los cantantes, nuevos empresarios de la compañía de ópera	238
2.5. El repertorio de la Compañía Roca-Castellan	250
La primera etapa (julio, 1841-agosto, 1842)	250
La segunda etapa (agosto, 1842-enero, 1843)	256

Aspectos escénico-musicales del repertorio de la compañía de ópera Roca-Castellan (1841-1843)	260
Capítulo 3. Una empresaria en apuros. La presencia de Felicita Vestvali en el Teatro Nacional (1855-1857)	267
3.1. La llegada de Vestvali a México. <i>La compañía de Amilcare Roncari</i>	268
3.2. Una temporada de ópera en una época de revuelta política. El caso de Amilcare Roncari	279
3.3. El inicio de los problemas financieros	290
3.4. La venta de una función de beneficio, la liquidación de la compañía de ópera y la compra de unas tierras	298
3.5. El inventario de la compañía Vestvali	304
3.6. El repertorio de la Compañía Roncari-Vestvali	310
La primera etapa (noviembre, 1855-febrero, 1856)	311
La segunda etapa (octubre, 1856-febrero, 1857)	314
Aspectos escénico-musicales del repertorio de la compañía de ópera Roncari-Vestvali (1856-1857)	320
Conclusiones	327
Apéndices	
1. Inventario de la compañía del Teatro Principal (1833)	335
2. Inventario de la Compañía Vestvali (1857)	359
3. Listados de óperas representadas por función de la compañía del Teatro Principal entre 1831 y 1838.....	377
4. Información contable disponible de la compañía del Teatro Principal (1832-1833)	388
Glosario para uso del inventario.....	393
Fuentes consultadas	399

Agradecimientos

El Dr. Miguel Soto Estrada, integrante del Comité Tutoral de esta tesis –junto con el Dr. Ricardo Miranda y la Dra. Ma. de los Ángeles Chapa–, fue una pieza fundamental para la conformación de este trabajo. Sin sus enseñanzas y rigor por la historia de México, no hubiera sido posible su resultado. La posibilidad que me brindó de vincular la historia política y económica con la historia cultural y de la música de nuestro país, nunca se irán de mi vida académica. Su erudición me acompañará por siempre.

Ricardo Miranda fue primero mi amigo y después, mi maestro. Siempre le agradeceré su compañía en los difíciles tránsitos no solo de la investigación musical, sino de la vida misma. Su abrazo, tanto laboral como afectuoso, durante su labor como director del Conservatorio Nacional de Música –justo cuando iniciaba los estudios doctorales–, fueron un oasis en la complicada experiencia que enfrentaba en ese momento. Después, como colega en el Cenidim, hemos compartido aprendizajes inusitados. La experiencia del maravilloso viaje a Úbeda y la lectura de *La colección invisible* serán un recuerdo indeleble. Su generosidad ha sido pródiga en todos los sentidos.

La acuciosa lectura, pero sobre todo la amabilidad y motivación, que dedicó la Dra. María de los Ángeles Chapa para la revisión constituyeron un estímulo para enfrentar los problemas tanto académicos como administrativos.

Al Dr. Hugo Arciniega y al Dr. Eduardo Báez, por sus valiosos comentarios y presteza en la lectura de la tesis.

A Héctor Ferrer Meraz, Gabriela Sotelo y Brígida Pliego, miembros de la Coordinación del Posgrado en Historia del Arte, por sus atenciones e invaluable ayuda en todas las cuestiones administrativas.

A mis profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México, el Mtro. Fausto Ramírez, la Dra. María Esther Pérez Salas y en especial, al Dr. Hira de Gortari Rabiela, quien me introdujo en el asombroso universo de la historia urbana, y en particular, de la Ciudad de México.

Al personal del Archivo General de la Nación, del Archivo Histórico de Notarías y del Archivo Histórico de la Ciudad de México, pues sin ellos, esta investigación no hubiera sido posible.

Poco después de iniciar el doctorado, María Esther Pérez Salas me invitó a participar en un seminario en el Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, que tuvo como resultado el libro *Los papeles para Euterpe*, coordinado por la Dra. Laura Suárez de la Torre, quien se convirtió no solo en una consejera académica imprescindible para mi labor en el ámbito del siglo XIX, sino sobre todo se tornó en una amiga entrañable. Gracias a ella, he continuado en los seminarios del Instituto Mora, lugar que es como una segunda casa laboral para mí, en la que no solo he compartido conocimientos y aprendizajes sino afectos excepcionales. A Laura también le agradezco la revisión de partes de esta tesis. A María Eugenia Chaoul, Verónica Zárate Toscano, Freja Cervantes, Olivia Moreno y Javier Rodríguez Piña, miembros del seminario, les reconozco sus comentarios puntuales a mis trabajos “decimonónicos”, pero sobre todo su amistad. Esas sesiones, mes a mes, durante más de cinco años, sin duda, han tenido su impacto en la elaboración de esta investigación.

Agradezco a mis compañeros del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez”, Cenidim-INBA, mi casa de trabajo desde hace 28 años, en particular a Beatriz Hernández Gutiérrez y Guillermo Contreras Arias, quienes se han convertido en dos de mis amigos más queridos. A José Luis Segura, Fernando Carrasco y Héctor López de Llano, coordinadores de investigación en distintos periodos, quienes me brindaron numerosas facilidades, además de varios oficios, para consultar archivos y bibliotecas en distintas partes del país. Al director de Cenidim, el Dr. José Luis Navarro Solís, por su amistad y confianza depositadas.

Este trabajo padeció algunos momentos difíciles. Uno de ellos merece un agradecimiento especial para mi amiga Fabiola Espinosa Páramo, quien sin ser historiadora me escuchó toda una mañana hablar de óperas, cantantes, presidentes y ministros, todo con el ánimo de no abandonar el objetivo. Su escucha fue el inicio de la versión definitiva de este trabajo. En el mismo tenor, a Gabriel Navarrete y Fermín Tanuz, por sus consejos y asesoría.

A Elia Fuente Pochat, Claudia Jasso Apango, Francisco Jiménez, Valentina Tovar, John Lazos, Lucía Hernández Beltrán, Eduardo García, Gabriela Vázquez Carpizo, Dulce María Sánchez Cerdeña, Cristina Cuadros, Pilar Ureña, Luz del Carmen Ruiz Monter, Luis Mario Madrid, por su amistad y porque escucharon mil y un veces, mis angustias sobre la

tesis doctoral. A los sacerdotes Ignacio Mendoza Wong y Eloy Díaz Mera, por su amistad y enseñanzas.

A mis tías Ana, Áurea y Alicia, las Alcántara, quienes, con su fuerza, ímpetu y alegría, a sus más de 80 años, me siguen inspirando a disfrutar la vida.

A mis primos y sobrinos, Cristina Hernández Alcántara, Alicia Hernández Alcántara, Elizabeth Aquino Alcántara, Ana María Monroy Alcántara, Amelú Saucedo Monroy, Nadia Aquino Monroy, Itzel Winzer Vázquez, Alejandro Winzer Vázquez, Amelú Saucedo Monroy, Sara Valentina Pérez Saucedo, David Maya García Bermúdez, Daniel Maya García Bermúdez, Samuel Maya Segovia, Alejandra Maya López y Daniela Maya López, por su presencia constante.

Las voces de Luciano Pavarotti y María Callas me acompañaron durante innumerables horas de escritura de este trabajo...

Introducción

En el México del siglo XIX, la ópera se constituyó como uno de los vehículos para mostrar el grado de civilización que se había alcanzado como país independiente. Los distintos grupos políticos se sirvieron de ella para mostrarse como una nación que expresaba valores e identidad, a la manera que lo hacían los países europeos. Qué mejor forma de manifestar el afán “civilizador”,¹ que el asistir a una función con las mejores galas; caminar por los pasillos del recinto con la distinción propia de alguien que apreciaba el arte musical; y, sobre todo, no importando que hubiera disturbios en las calles, conservar uno de los espectáculos más suntuosos de la sociedad occidental.

El género operístico prosperó, en la medida que el país intentaba exhibir su carácter de “avanzado”, si bien enfrentaba las dificultades propias de un Estado en formación. La presencia de una compañía de ópera se convirtió en símbolo de cultura y civilización aún a costa de las fuertes pérdidas económicas que acarreó el sostenerla durante toda la primera mitad del siglo. Desde Galli hasta Vestvali, el teatro se configuró como un elemento de retícula política y económica de un país que seguía tratando de consolidarse. El símil con el Londres del siglo XVIII, a la llegada de Handel, no puede ser más evidente, como se demostrará a lo largo de este trabajo.

Si bien, bajo el virreinato, se representaron algunas óperas en el Coliseo Nuevo,² el concepto de su representación asociado al sinónimo de civilización, así como relacionado con intrincados negocios, aparece hasta el México Independiente. ¿Cuándo inicia esta relación? No hemos podido determinarlo de forma contundente, pero sin duda, se consolidó a partir de la llamada Compañía de Filippo Galli (1830-1838), que en realidad fue

¹ Se emplea el término “civilización” desde la óptica de Norbert Elias en su obra *El proceso de civilización*. Esta idea fue tomada del ensayo de Verónica Zárate y Serge Gruzinski, “Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil. Siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il guarany* de Carlos Gomes”, *Historia Mexicana*, 2, 2008, 803-860. Javier Rodríguez Piña ahonda en el concepto aplicado al teatro en México en ““*Con mano protectora de la civilización*”: los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850”, *Los papeles para Euterpe*, Laura Suárez de la Torre, coord., (México: Instituto Mora, 2012), 293-327. El primero en señalarlo fue Ricardo Miranda en “El espejo idealizado: Un siglo de ópera en México (1810-1910)”, en *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, eds. (Madrid: ICCMU, 1999).

² Nos referimos a tres obras en particular; las primeras dentro del género representadas en la Nueva España: *El filósofo burlado*, drama jocoso de Domenico Cimarosa; *El barbero de Sevilla*, ópera cómica de Giovanni Paisiello; y *El extranjero*, ópera de Manuel Arenzana, maestro de capilla de la Catedral de Puebla; las dos primeras representadas en 1805, la tercera en 1806.

financiada por el gobierno de Anastasio Bustamante y que tuvo en Lucas Alamán a su principal impulsor.

¿En qué momento Alamán comienza a construir la idea de relacionar la ópera con la demostración del grado de avance de un país civilizado y, al mismo tiempo, involucrar ciertas transacciones económicas? Difícil determinarlo con precisión. Es posible que su primer mandato como ministro de gobierno, en 1823, le ofreciera una vía –de varias en las que incursionó³– que logró fortalecer hacia principios de la siguiente década. El contacto con el gobierno británico y los inversionistas de compañías mineras –de las cuales incluso fue directivo⁴– le brindaron las circunstancias que lo involucrarían en los aspectos antes señalados. En diciembre del mismo 1823, en *Convent Garden* se representó la ópera *Cortez or The Conquest of Mexico*, comisionada a Sir Henry Bishop, compositor y director del mismo recinto que, a decir de Dawson, anticipó lo que poco después vendría: una serie de préstamos al gobierno mexicano.⁵ Resulta curioso que la función no apareció mencionada en la prensa mexicana.

³ Para conocer parte de la labor de Lucas Alamán, véase Enrique Plasencia de la Parra, “Lucas Alamán”, Victoria Guedea, coord., *Historiografía mexicana: el surgimiento de la historiografía nacional* (México: IIH-UNAM, 2011), 307-348 y Moisés González Navarro, *El pensamiento político de Lucas Alamán*, México: Colegio de México, 1972, entre varias obras.

⁴ Alamán, al mismo tiempo que era secretario de gobierno, fue presidente de la junta directiva de la *Mexican Mining Association*, compañía formada con capital británico con 12 directores de igual nacionalidad. Frank Griffith Dawson. *The First Latin American Debt Crisis. The City of Londo and the 1822-25 Loan Bubble*. New Haven and London: Yale University Press, 1990, 88.

⁵ Dawson, *The First*, 64. El propio Dawson ahonda: “By the end of the year it was obvious that a new round of Latin American borrowing would begin in 1824. On 6 November, as if to prepare the public for what was to come, a play *Cortez*, or the *Conquest of Mexico* opened at *Convent Garden*. A provincial critic praised its magnificent scenery, wonderful feats of horsemanship, excellent musical compositions, and splendid costumes, all of which were received ‘amidst the loudest approbation’ of an enthusiastic audience. Later that month the press advised readers that a Mexican loan would soon be offered in the City. Under a congressional decree authorizing the Mexican supreme executive power to borrow \$20,000,000 abroad, a contract had been signed in Mexico City in August with a representative of *Barclay, Herring, Richardson & Co.* to underwrite a credit at 70. As the loan was rumored to be the equivalent of approximately £5,000,000, Mexico would receive nearly £4,000,000, ‘a sum fully sufficient to enable that rich and populous empire’ to defeat any expeditions the French and Spanish might send, one provincial newspaper opined.” No hemos podido comprobar que Alamán estuviera presente en la función londinense, pero es posible por las negociaciones gubernamentales posteriores. Cabe señalar que, en 1849, la esposa de Bishop, la soprano Anna Bishop llegaría a México para presentarse como parte de una compañía de ópera junto con el arpista Charles Bochsá. Por otra parte, la ópera (cuyo cartel aparece en el libro de Dawson) ha sido poco estudiada por la musicología. Es una línea de investigación que se desprende de este trabajo. Sobre Bishop, véase F. Corder, “The Works of Henry Bishop”. *The Musical Quaterly*, 4, 1, 1918, 78-97. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/pdf/738138.pdf>

En los años siguientes, comenzarían a trabajar en México dos empresas de ópera: las de Andrés Castillo (1824-1826) y Luis Castrejón (1827-1829).⁶ La influencia de Alamán en ellas no estuvo presente pues el ministro “renunció al puesto en 1825 y se dedicó a la minería y a la industria”,⁷ por lo que la vinculación entre los negocios, la ópera y el afán civilizatorio tuvo que esperar un poco. La función de la música en este periodo fue más como parte de un entretenimiento, si bien algunas notas en la prensa –las menos– hicieron énfasis en algunos escándalos provocados por el público, siempre asociados a la idea de instrucción:

¿Es ilustración que haya quien quiera formar partidos en el patio para dar silbidos, y quien diga que es mejor *El solitario* de Cristiani que las óperas de Rossini que hemos visto medianamente ejecutadas por los esfuerzos del señor Castillo?⁸

Cabe recordar que, desde 1783, era obligado que las obras escenificadas en los teatros debían cantarse en español, pues se había establecido un decreto que mandaba en todo el reino, incluida América, que toda pieza musical debía interpretarse en nuestra lengua. Al independizarnos, la costumbre no cambió. Sin embargo, en 1828, el cantante principal de la compañía de Castrejón, Manuel García se negó a cantarlas de esa manera. Esto causó un amplio debate en la sociedad y en la prensa mexicanas sobre la conveniencia de regresar al idioma original.⁹ Los sentimientos antihispanos se reflejaron en el teatro. El tenor español terminaría abandonando el país; las óperas no volverían a traducirse.¹⁰ Dos años después, Alamán volvería a la palestra política. Es cuando en la prensa comienza a aparecer, de forma recurrente, la relación entre ópera y civilización, pues no significó lo mismo distraer o entretener, que servir como instrumento de civilización. Este es el punto

⁶ La compañía de Castrejón presentó como figura principal, al tenor español Manuel García, célebre cantante y maestro de canto en los inicios del siglo XIX. Fue el padre de las también reconocidas sopranos María Malibrán y Pauline Viardot. Rossini compuso *El barbero de Sevilla*, inspirado en su voz. Véase James Radomski, *Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor* (Madrid: ICCMU, 2002).

⁷ Plasencia, “Lucas Alamán”, 308.

⁸ *El Sol*, febrero 13, 1825. *El solitario* es una ópera del compositor italiano Esteban Cristiani, contemporáneo a Rossini, del que poco se conoce; pasó una temporada en nuestro país y la compañía de Castillo montó su obra. Véase José María Domínguez, “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica”, *Cuadernos de música iberoamericana*, 12, 2006, 5-38. Consultado en revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/download/61182/4564456547850

⁹ Radomski, *Manuel García*, 222-225.

¹⁰ Sin duda, hace falta un estudio más documentado sobre las compañías de Castillo y Castrejón (una línea de investigación que se desprende de este trabajo). El caso de la estancia de García en México, ha sido estudiado por Radomski (como se señaló antes), pero el autor no contempló la labor de la compañía de ópera en México, solo se enfoca en el trabajo de Manuel García.

donde la ópera alcanzó un papel relevante y Alamán se convirtió en su principal articulador, como lo demostraremos en las páginas siguientes. Las fuentes no nos permiten determinar en qué momento, el ministro asoció el género musical con el avance del país, pero sin duda, el proyecto lo inició a partir de 1830.¹¹ Se pueden suponer algunos indicios que lo prefiguraron, como la función en *Convent Garden* o la polémica en torno a García – en la que Alamán tuvo una activa participación¹²–, y que ello le manifestara la importancia que podía llegar a tener su iniciativa en “la ilustración del pueblo mexicano y para el brillo y esplendor de la República.”¹³

La ópera inscrita como un proyecto cultural de nación involucró no sólo una demostración de lo “culto” de los distintos grupos políticos gobernantes, sino también abarcó valores culturales y sociales¹⁴ de los que el melodrama musical fue el conducto ideal, aún a pesar de los escándalos que se suscitaron dentro del teatro mismo. Las funciones siempre se sostuvieron, para bien del país a pesar de las elevadas cifras monetarias que el gobierno tuvo que solventar para sostenerla. Desde Lucas Alamán hasta Manuel Payno, pasando por Eduardo Manuel Gorostiza, Francisco Fagoaga, Manuel Barrera, Felipe Neri del Barrio y Manuel Gargollo –por nombrar solo algunos de los personajes importantes–, políticos y gestores que tuvieron un papel destacado en la política y economía mexicanas participaron, de una u otra manera, en forma activa en la gestión de recursos y el consiguiente fomento a la ópera.

Los presupuestos derivados de esos apoyos, que, por lo general, significaron quebrantos para el erario, implicaron la erogación de fuertes cantidades para subsanar las pérdidas que representaba contar con las funciones de alguna compañía de ópera en la

¹¹ De acuerdo con Joel Almazán, se debe al historiador de la música Otto Mayer-Serra la idea de que Manuel García fue “el iniciador de la ópera italiana en México”, sin embargo de acuerdo a su investigación, “todo parece indicar que, aunque fue meritoria la labor de García, constituye solamente un eslabón más que una importante labor realizada –entre otros- por cantantes como Andrés Castillo y su compañía, previa a la vista de García, con la labor titánica que desarrollaría la compañía Galli a lo largo de seis años (1831-1837 [sic]). [...] solamente a partir de la intervención gubernamental, encabezada por Lucas Alamán (1792-1853) al inicio de la década de 1830, se dio un apoyo relevante a la ópera italiana.” Joel Almazán, “La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)”, Revista *Heterofonía*, 129, 2003, 56. Ni Mayer-Serra ni Almazán mencionan en sus obras la idea de avance civilizatorio asociado a la ópera.

¹² Radomski describe el apoyo que Alamán brindó al tenor español. Incluso, con motivo de la inminente expulsión del cantante, con motivo de las leyes antihispanas, Alamán publicó en *El Sol* una poesía dedicada a él. Radomski, *Manuel García*, 233.

¹³ Moisés González Navarro, *El pensamiento político de Lucas Alamán*, México: Colegio de México, 1972, 38.

¹⁴ William Weber, “Handel’s London – social, political and intellectual contexts”, en Donald Burrows, ed., *The Cambridge Companion to Handel* (Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

capital. Como se ha podido comprobar, tales compensaciones salieron de la partida de gastos extraordinarios y, cuando esos fondos se agotaron, de los gastos secretos de los distintos ministerios que siempre estuvieron involucrados –Relaciones, Gobernación y Hacienda–, sin importar el periodo presidencial en curso. Desde Anastasio Bustamante y su principal promotor, Lucas Alamán, pasando por Múzquiz, Gómez Pedraza, Gómez Farías y Santa Anna; todos, sin excepción, apoyaron la empresa operística. Eso, sin duda, explica la decidida influencia que envolvió dicha actividad y los intereses económicos involucrados. Una dificultad para el estudio de estas compañías que actuaron en el país era la falta de registros contables que confirmaran su éxito económico. Al menos para el caso de la primera mitad del siglo XIX, estas empresas no siempre fueron itinerantes¹⁵ y – administradas por el Estado o no–, por lo general tuvieron que ser rescatadas por el erario público, cualesquiera que fuera su filiación política. Todo aquel esfuerzo tenía como único fin que la ópera estuviera presente en el país. La cantidad de dinero que las compañías requirieron para su funcionamiento fue sumamente elevada, como se comprobará a lo largo de los tres capítulos de este trabajo, a pesar de las condiciones críticas que varias veces vivió el gobierno en turno.

Asimismo, se han podido encontrar pruebas documentales de que las entradas a los teatros, solo podían comprarse con moneda de plata,¹⁶ situación que también deriva en otro asunto que provoca debate en la historia de la música mexicana del siglo XIX: ¿qué público asistía a la ópera? ¿La élite? ¿La naciente burguesía? ¿Los artesanos? ¿Todos? Recordemos que no siempre se tenía la oportunidad de cobrar con moneda de plata; numerosos trabajadores lo hacían con moneda de cobre, lo que dificultaba el cambio por la gran cantidad de dinero falso que proliferaba.¹⁷ Resulta difícil imaginar que un trabajador que

¹⁵ Cabe distinguir entre dos tipos de compañías de ópera que trabajaron tanto en Europa como en América: la compañía de ópera perteneciente al Estado cuyos gastos eran sufragados por las entradas, pero sobre todo por el erario (o a partir de acuerdos con la aristocracia como en el caso del Teatro de la Fenice, en Venecia) y la compañía itinerante, que funcionaba como una empresa mercantil, manejada por un particular (el empresario), quien pagaba sueldos y cubría gastos y por consecuencia, asumía las pérdidas o disfrutaba de las ganancias.

¹⁶ María Teresa Bermúdez, “Meter orden e imponer impuestos, la política de Ignacio Trigueros Olea”, en Leonor Ludlow, coord., *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)* (México: UNAM, 2002), I, 203-215.

¹⁷ Es posible que los escritos de Ignacio M. Altamirano y José T. Cuéllar sobre el tema, hayan contribuido a fortalecer la idea de la asistencia a la ópera de grupos como los artesanos, por ejemplo. De Pablo señala que “hay evidencia que indica que grupos más o menos amplios pertenecientes a los sectores intermedios e incluso a las clases populares tuvieron acceso de alguna manera a esta forma artística, aunque no siempre pudieran pagar la entrada a un teatro.” Luis de Pablo Hammeken, “La República de la Música. Prácticas,

ganaba en promedio, siete pesos semanales, pagara tres pesos por un boleto –el más barato– para asistir a la ópera.¹⁸

Otro fenómeno que se observó, de forma clara, fueron las disputas en el teatro, a través de figuras identificadas con ciertas tendencias políticas. Sabemos que fue Manuel Payno quien resaltó el hecho en su novela *Los bandidos de Río Frío*, con el célebre enfrentamiento entre el Conde de la Cortina, teniendo a Adela Cesari como su cantante favorita, frente al Conde de la Regla, quien supuestamente apoyaba a Marietta Albini. Si bien es cierto que Gómez de la Cortina, en 1836, tuvo que retirarse del manejo de la ópera ante el control de la administración por parte del Neri del Barrio y Gargollo –figuras cercanas a Santa Anna–, resulta seguro que el escritor haya referido el episodio con cierta licencia, pues implicaba mayor efecto literario que las disputas de dos cantantes fueran protegidas por sendos condes. Pero a lo largo de la investigación de este trabajo, no encontramos evidencias de que el Conde de la Regla apareciera, en algún momento, como parte de los personajes involucrados alrededor del teatro, ni siquiera como asistente (o al menos, ninguna crónica lo señala). Se trata de un recurso narrativo de Payno que se ha repetido por algunos libros de historia de la música mexicana, no solo una, sino varias veces, como si hubiera sido una verdad indiscutible.¹⁹ Nada más falso, a juzgar por las fuentes encontradas en esta investigación. Al respecto, es importante señalar la similitud entre México y el Londres del siglo XVIII. En 1727, dos cantantes, Faustina Bordoni y

códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la ciudad de México, 1840-1870”, (Tesis de doctorado en Historia. México: COLMEX, 2014), 10. Habría que estudiar con mayor profundidad si no fue más un deseo de estos escritores mexicanos, que una realidad y que lo usaron como una intención de mostrar lo “civilizado” que se encontraba la nación. Ahora bien, si en realidad asistieron, es nuestra labor uno de los factores por dilucidar sería, cómo es que pagaron sus boletos de entrada. Al menos, para la primera mitad del siglo XIX, no encontramos evidencia documental de este asunto.

¹⁸ Se toma como base los sueldos de la nómina del teatro en lo concerniente a los trabajadores del “servicio de decoración y telar”, así como de la contaduría y de la portería (que en promedio eran similares a los de otros oficios). AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 11, 1832. Los precios de las entradas eran publicados por los periódicos al anunciar las funciones. La parte más alta del teatro, la galería o cazuela (como se nombraba en tiempos virreinales), era el lugar más económico. *El fénix de la libertad*, octubre 3, 1833.

¹⁹ Carmona, *Historia*, 27, quien suponemos lo toma de Felipe Teixidor para la introducción que hace de *La vida en México* de Fanny Calderón de la Barca (México: Porrúa, 1959). Cabe señalar que Mathieu de Fossey en su diario de 1844, refiere la disputa entre “albinistas” y “cesaristas” pero no involucra al Conde de la Regla –a quien menciona, pero nunca asociado con la ópera–. Mathieu de Fossey, *Viage [sic] a México* (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844), 212.

Consultado en

<https://books.google.com.mx/books?id=ODcCAAAYAAJ&dq=mathieu%20de%20fossey&pg=PA1#v=onepage&q=albinistas&f=false>

Francesca Cuzzoni, para quienes los compositores Handel y Bononcini compusieron varias óperas –que se representaron en el mismo teatro–, se convirtieron en estandartes de la lucha de dos grupos políticos –los *Whigs* y los *Tories*–, a la manera de Albini y Cesari (si bien, cien años después). En ese sentido, también en nuestro país, la política y la ópera mantuvieron una estrecha relación, como el “afán civilizador”, lo requería. Pero además no solo nos remontamos al *settecento* y Handel, sino también a la época napoleónica. Como demostraremos, Santa Anna se sirvió de la ópera como un instrumento más de demostración de “exhibición pública [...], de jerarquía, poder, continuidad, estabilidad, afluencia”,²⁰ tal y como el emperador solía hacerlo, aunque México estuviera envuelto en severas crisis, tanto políticas como económicas.

El teatro se convirtió en un espacio de socialización en el que las filiaciones políticas quedaron disimuladas en aras del arte. El mundo de la ópera, la política y los negocios durante la primera mitad del siglo XIX mantuvieron una estrecha correspondencia.

Por otra parte, poco se conocía acerca de la producción alrededor de la ópera misma: la logística de planeación, el vestuario, la escenografía, los pagos de cantantes, músicos, actores, tramoyistas, contadores, y, sobre todo, los ingresos y gastos que implicaron. El hallazgo de un expediente con los estados contables de un periodo de una compañía que actuó en el Teatro Principal entre 1831 y 1838, y que en los libros de historia de la música mexicana se le conoce como la “Compañía de Filippo Galli”, revela aspectos importantes sobre este tema. Al respecto, cabe aclarar que la “Compañía Galli”, si bien tuvo como una de sus figuras principales al célebre cantante italiano –cuya voz fue motivo de inspiración de algunas óperas de Rossini–, en realidad dicha compañía fue financiada por el gobierno mexicano (motivo por el cual se le ha denominado “Compañía del Teatro Principal” en todo el cuerpo de la tesis). La información que este estudio revela la certeza de la firma de los contratos, el detalle de los sueldos erogados, las ventas de los abonos, la manera en que estaban ordenados sus inventarios –las ropas, las partituras, los pianos–; constituyen fuentes que brindan un mayor acercamiento a cómo se producía la ópera en la primera mitad del siglo XIX bajo un esquema muy cercano al de los teatros europeos. La

²⁰ Daniel Snowman, *La ópera. Una historia social* (México: Fondo de Cultura Económica-Editorial Siruela, 2013), 143.

localización, además, de dos inventarios –uno de 1833 y otro de 1857– permitieron establecer una constante en los movimientos operativos de las compañías. De tal suerte, la presente tesis explica el funcionamiento de las compañías con información hasta ahora no difundida y permite una mirada más cercana al detalle del *modus operandi* de tales empresas.

Uno de los objetivos iniciales de esta investigación fue la revisión de la concepción que prevalecía en torno a la ópera en el México durante la primera mitad del siglo XIX, y que era repetida, de forma persistente, por distintos autores. La idea fue confirmar lo señalado por la historiografía y entonces ir hacia otros caminos, o rectificar aquello en lo que la visión era parcial. Ante los hallazgos encontrados y, sobre todo, ante la ausencia de una visión panorámica que completara la trama general, se tomó la decisión de plantear la tesis desde una nueva narrativa diacrónica que conjuntara de forma acuciosa, con rigor académico y con el mayor sustento documental, el recorrido histórico.

De la mano de esta “nueva historia”, también se intentó mostrar la vida operativa de una compañía de ópera en México, así como los apoyos gubernamentales que se suscitaron. Todo bajo una hipótesis principal: mostrar el papel relevante que tuvo la ópera en el contexto general de la vida del país, no solo como expresión cultural sino como medio de identidad y vehículo para mostrar, como se señaló antes, el grado de civilización alcanzado, signo del avance de un país independiente.

El resultado sobrepasó las expectativas pues además de fundamentar el papel primordial de la ópera como articulador de un proyecto cultural de nación, se develaron las complejas redes políticas, económicas y sociales que intervinieron en el proceso y que forjaron durante la segunda mitad del siglo, una generación de compositores mexicanos que incursionaron en el género y que obtuvieron sus bases, gracias al repertorio de las distintas compañías del periodo estudiado en este trabajo.²¹ Ese grupo contribuyó a reforzar la noción de estabilidad y modernidad para mostrar cómo los mexicanos podían estar en el mismo nivel que los artistas de las naciones europeas. Basta mencionar el ejemplo de cómo la influencia de las obras representadas por la Compañía del Teatro Principal influyó en músicos mexicanos posteriores, como sería el caso de la ópera *Agorante, rey de la Nubia* de

²¹ Nos referimos a compositores como Cenobio Paniagua con *Catalina de Guisa* (1859) y Melesio Morales con *Romeo* (1863) e *Ildegonda* (1865). Después de ellos, una cantidad considerable de músicos mexicanos compusieron óperas hasta fines del periodo de Porfirio Díaz (para ocuparnos solo del siglo XIX).

Miguel Meneses, compuesta en 1861 y cuyo libreto se basó en el libreto de *Ricardo y Zoraida* de Rossini (representada en 1833), y que la historiografía poco menciona al respecto.²²

De igual manera, se consideró necesario establecer un registro –lo más preciso posible– de las óperas que se representaron, pues es común encontrar largos listados, sin una búsqueda puntual en las fuentes.²³ De esta manera, se han podido establecer referencias claras tanto de lo “atrasado” (o no) que se estaba con respecto a Europa y de lo que escuchaban los mexicanos de la primera mitad del *ottocento*.²⁴ Las sorpresas no se hicieron esperar y encontramos un repertorio por demás revelador. Las proximidades de los años demuestran que estábamos casi al mismo tiempo que la escena europea (y a veces, incluso antes de Madrid –ciudad que también se ha incluido en el inventario de las funciones–). La presencia de obras del *settecento*, a juzgar por algunas de las funciones documentadas de compositores como Cimarosa o Caldara, por ejemplo, muestran que el repertorio fue más amplio de lo que revelan las fuentes historiográficas. Además, se han podido establecer vínculos existentes entre Galli, Albini y Cesari, previos a la formación de la Compañía del Teatro Principal, pues los tres actuaron en varias funciones en Madrid, entre 1827 y 1828, con varios de los títulos que también aquí presentaron.²⁵

La historiografía sobre la ópera del México decimonónico no brinda un panorama completo. Encontramos varios –podríamos decir que hasta numerosos–, ensayos, capítulos

²² No hemos encontrado ninguna obra que señale que el libreto de la composición de Meneses está basado en la ópera mencionada.

²³ Sin duda, la costumbre de enumerar títulos la estableció Olavarría. Mencionemos un ejemplo. Sobre el repertorio que presentó la Compañía del Teatro Principal, en 1833, señala: “En 4 de junio puso en escena Galli [*sic*], el *Moisés en Egipto*; en 7 del siguiente el *Ricardo y Zoraida*, y en 10 de diciembre *La dama del lago*, y repitió *El barbero de Sevilla*, *El Conde Ory*, *Semíramis*, *La urraca*, *Clotilde*, *Inés*, *Tebaldo*, *Cenicenta* y otras de su abundante repertorio.” Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* (México: Porrúa, 1961), 297. Si bien, son correctas las óperas mencionadas, la información no resulta completa pues “abundante repertorio”, no contribuye a denotar la importancia que tuvo el repertorio escenificado ese año pues además hubo varias funciones de *Tancredo*, *Mahometo II* y *Torbald* y *Dorlisca* de Rossini, pero también se dieron las óperas *El barón de Dolsheim* de Pacini, *Federico II de Prusia* (*Demofonte*) de Caldara y *El matrimonio secreto* de Cimarosa; además de una del propio Filippo Galli, *La mujer salvaje*, aspecto desconocido en la carrera del cantante italiano.

²⁴ Datos que servirán para futuros estudios con respecto a las posibles influencias en la composición musical en México.

²⁵ Véase, Luis Carmona y Millán, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días*. Introducción de Emilio Casares Rodicio (Edición facsimilar. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002). Cabe aclarar que Albini y Cesari fueron contratadas en una segunda etapa. No llegaron con Galli desde el inicio. El cantante italiano fue contratado en Milán por Cayetano de Paris, como se explica en el capítulo 1 de este trabajo.

de libros, artículos, así como tesis que estudian aspectos concretos de compositores e intérpretes como Melesio Morales, Ángela Peralta o Ricardo Castro,²⁶ así como también el análisis de algunas de sus obras –no siempre óperas–,²⁷ además de catálogos, ediciones musicales, iconografías, recopilaciones documentales, o estudios inscritos en temáticas específicas.²⁸ No hay historia de la música del siglo XIX mexicano que excluya la mención sobre el tema –pues es uno de los fundamentales del periodo–, pero no se tiene una obra que se dedique a tratar, de forma exhaustiva, el tema de la ópera en México –no solo la ópera mexicana– durante el México Independiente.²⁹

Ya Ricardo Miranda, desde 1999, ofrecía una crítica sobre la manera en que la historia había tratado el tema:

Los enfoques empleados, por lo general, suelen ser de índole anecdótica o bien se limitan a ofrecer una serie de datos y fechas más o menos relevantes. [...] Entre tales trabajos sobresale por su incuestionable valor como fuente documental la prolífica *Reseña histórica del teatro en México* de Enrique de Olavarría y Ferrari. [...] A esa labor se sumará [...] Luis Reyes de la Maza en su recopilación documental *El teatro en México*. [...] Robert Stevenson u Otto Mayer-Serra se han ocupado de ampliar la información histórica disponible [...] y, de manera simultánea, han emprendido cada uno un resumen de la

²⁶ Véase, Melesio Morales, *Mi libro verde de apuntes e impresiones* (México: Conaculta, 1999); Gloria Carmona, *Álbum de Ricardo Castro* (México: Conaculta, 2009); y, *Álbum musical de Ángela Peralta*, disco compacto con documento electrónico de María de los Ángeles Chapa Bezanilla (México: UNAM, 2004).

²⁷ Véase, Alma Guerola Landa, “Canciones y música de salón. Partituras inéditas halladas en el Archivo General del Gobierno del Estado de Veracruz” (Tesis de maestría en Musicología. Xalapa: Universidad Veracruzana, 2007); Áurea Maya, “Preludio a *Ildegonda* de Melesio Morales: narrativa y contenido temático”, *Revista Heterofonía*, 140, 2009; y, Julieta González, “Cenobio Paniagua: *Elisabetta, Regina d’Inghilterra*”, *Revista Heterofonía*, 141, 2009.

²⁸ Véase, Karl Bellinghausen, *Melesio Morales. Catálogo de música* (México: Cenidim, 1999); Karl Bellinghausen, comp., *Melesio Morales. Canciones para voz y piano* (México: Cenidim, 1992); y, Eugenio Delgado y Áurea Maya, *Catálogo de manuscritos musicales del Archivo Zavallos Paniagua: Obras de Cenobio y Manuel M. Paniagua* (México: Cenidim, 2001). Cabe señalar que, con respecto a las grabaciones, la situación tampoco es grata. La única ópera mexicana del siglo XIX que ha sido grabada completa es *Ildegonda* de Melesio Morales (Disco compacto. Forlane, 1995. Orquesta Sinfónica Carlos Chávez, Fernando Lozano, director) y más reciente, *Eccomi!* que reúne 10 arias de ópera de compositores mexicanos de los siglos XIX y XX (Disco compacto. UNAM-Conaculta, 2015. Verónica Murúa, soprano, Orquesta Juvenil Universitaria Eduardo Mata, Iván López Reynoso, director).

²⁹ *Los mexicanos autores de óperas* de Luis Castillo Ledón (México: Imprenta del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1910) se refiere solo a los compositores mexicanos, no a la historia de la ópera en México; tanto la *Historia de la música en México. III. La música en el periodo independiente* de Gerónimo Baqueiro Foster (México: SEP, 1964) como *La tradición operística en la ciudad de México (siglo XIX)*, de Ramón Pulido Granata (México: SEP, 1970), tampoco abordan la totalidad de las compañías que se presentaron durante el siglo; y, la obra más reciente sobre el siglo XIX, la *Historia de la música en España e Hispanoamérica*, editado por Consuelo Carredano y Victoria Eli (Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010), si bien incluye el capítulo “El teatro lírico”, abarca de forma breve el caso mexicano.

cuantiosa información disponible. Estos resúmenes coinciden, desde luego, en señalar los aspectos más importantes del fenómeno: la composición de óperas por parte de autores mexicanos, la llegada a México de obras y autores europeos importantes y la fortuna crítica seguida por cada una de esas obras. [...] Los trabajos [...] emprendidos durante los últimos 50 años –escritos por Gerónimo Baqueiro, Ramón Pulido Granata o Gloria Carmona– repiten dicho esquema.³⁰

Casi dos décadas después, dos estudios recientes abordan el tema, pero desde otra perspectiva. Ambos del mismo autor, Luis de Pablo Hammeken. El primero, un ensayo publicado en 2017, en el que vincula la historia social con la labor de un empresario que también es tema de este trabajo:

De la misma forma en que las historias tradicionales de la música prestaban muy poca atención al contexto económico, político y social en que se componían e interpretaban las obras que estudiaban, los historiadores ‘serios’ tendían a ignorar todas las manifestaciones culturales que pudieran catalogarse como ‘bellas artes’, incluyendo, por supuesto, la ópera. aunque nunca han dejado de aparecer obras que se ocupen de la historia de la ópera y el teatro en la ciudad de México, la gran mayoría de ellas no eran sino recopilaciones de crónicas de la época.³¹

El segundo, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*,³² comparte nuestra postura acerca de la conformación de un proyecto cultural de nación,³³ pero como lo aclara la presentación, a cargo de Clara E. Lida, “este libro no es una historia de la ópera ni un texto de musicología, sino un estudio social, cultural y político del mundo que se gestó alrededor de la difusión de la ópera en la Ciudad de México al mediar el siglo XIX.”³⁴ El autor retoma algunos aspectos de la estancia de varias compañías de ópera entre 1841 y 1868, para sustentar sus afirmaciones. En otras ocasiones

³⁰ Ricardo Miranda, “El espejo”, 143. El autor se refiere a la *Historia de la música en México y La tradición operística en la ciudad de México* (véase nota anterior), además de *La música de México, Historia. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*, de Gloria Carmona (México: UNAM, 1984).

³¹ Luis de Pablo Hammeken, “Ópera y política”, 143. Consultado en <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1450>

³² Este trabajo es derivado de la tesis de grado del mismo autor, antes citada (véase nota 5). El libro incluye algunos cambios, pero mantiene la estructura de los capítulos de la disertación doctoral (México: Bonilla Artigas editores, 2018).

³³ Hace cuatro años publiqué “La ópera en el siglo XIX en México: resonancias silenciosas de un proyecto cultural de nación (1824-1867)” en el libro coordinado por Laura Suárez de la Torre, *Los papeles para Euterpe* (México: Instituto Mora, 2014) en el que planteo un primer acercamiento a la hipótesis de este trabajo. De Pablo lo cita y señala que “es una idea con la cual yo coincidí y que quiero desarrollar en este libro”. De Pablo, *La República*, 33.

³⁴ De Pablo, *La República*, 15.

toma como base lo publicado en las historias de la música –antes mencionadas–, que no brindan información completa –como lo comprobará este trabajo–.³⁵

Sin duda, la ópera en el México del siglo XIX, requiere un acercamiento diferente que construya un panorama más completo de lo que fue esta forma de expresión artística. Sigue siendo necesaria una narrativa histórica pero que ahora relacione otros elementos – además de los “resúmenes”– para contribuir a completar esa historia fragmentaria. ¿Por qué decimos que es una historia incompleta? Por los hallazgos develados en esta investigación. Solo así podremos entender, el papel que tuvo la ópera italiana en nuestro país, las condiciones que se dieron en torno a la formación del gusto en el público mexicano, y la manera cómo se incorporaron formas musicales en las composiciones de los nacionales, entre otros aspectos.

La aportación de este trabajo radica en integrar estos aspectos. Su intención es realizar un recuento, lo más extenso posible, retomando los listados de repertorios presentados por las compañías señaladas antes, con fechas precisas en la medida que las fuentes lo permitan, comprobar los apoyos gubernamentales brindados, las redes de poder que implicaron y las consecuencias políticas, sociales y económicas que enfrentaron.

Como es de todos sabido, para el estudio de la ópera italiana en México durante el siglo XIX, una de las fuentes principales son los periódicos (de ahí la razón de los “resúmenes” que refiere Miranda). Cada semana, los encargados del teatro publicaban sus carteleras para indicar obras, horarios e intérpretes. De la mano de estos anuncios, pequeñas notas también contribuyeron a crear expectativa sobre tal o cual título, artista o evento anecdótico que atrajera la mayor cantidad de personas a los recintos teatrales (situación que profundiza la caracterización del “resumen”). Además, tenemos las crónicas musicales. Si bien, durante la primera mitad del siglo fueron escasas, tampoco brindan información sobre

³⁵ Mencionamos solo los dos casos que se abordan en este trabajo. Para la compañía Roca-Castellan, De Pablo señala que el único empresario fue Joaquín Roca, desde julio de 1841 hasta febrero de 1843. No distingue cuando los propios cantantes, encabezados por Anaide Castellan, fungieron como empresarios (a partir de agosto de 1842); pero su fecha de término consideramos que está equivocada. No fue febrero, sino enero –o al menos, no encontramos funciones más allá de mediados de ese mes–; desconocemos de dónde obtuvo ese dato. Para la compañía Roncari-Vestvali, las divide en dos empresas independientes. Nosotros la hemos considerado como una entidad pues la llegada de Vestvali como parte del elenco de Roncari, fue determinante para que, en la siguiente temporada, formara su propia compañía de ópera –con el apoyo de Manuel Payno–. Para el caso de la compañía Vestvali (en lo que nosotros consideramos como la segunda etapa) incorpora como empresario a Enrico Vestvali (su hermano), pero solo fue “administrador y representante de la empresa y de la señorita Vestvali” (*El ómnibus*, octubre 17, 1856 y *El siglo diez y nueve*, octubre 16, 1856). Tampoco menciona las relaciones entre Payno, Vestvali y Nagel que se explican en el capítulo 3 de este trabajo.

la recepción de las obras, pues remiten más al relato que a una crítica musical³⁶ (cuestión que, de nuevo, nos dirige hacia el esquema del recuento). Todo esto siempre, junto a lo consignado en la *Reseña histórica del teatro en México* de Olavarría, sobre todo, para aquellas épocas en las que los diarios no se conservaron.³⁷

Sin duda, estas fuentes siguen siendo un sustento importante para la investigación del periodo al que nos referimos, se hable de ópera, música de salón o sacra; pero hacía falta relacionar a unas con otras. Articular el “dato” del periódico, con la historiografía sobre cada etapa de la historia de México, en aspectos referentes a los roles que llevaron a cabo grupos políticos y económicos, para proponer nuevas posibilidades de lectura. Pero, además, vincularlo con documentos de archivos que poco se han explorado desde la musicología; por ejemplo, los protocolos notariales, los expedientes derivados de los ministerios de Relaciones, Hacienda y Gobernación, así como las actas de cabildo del Ayuntamiento de México.³⁸ Todos en algún momento tuvieron contacto con aspectos relativos al teatro.

El caso, otra vez, de Manuel Payno y su relación con la escena operística mexicana es ejemplo de ello. Además de su labor como escritor y político, hoy se sabe que estuvo relacionado con múltiples negocios a lo largo de su vida.³⁹ En su labor literaria se observa, de forma más que evidente, su gusto por la ópera, de ahí que uno de los quehaceres del historiador sea también desentrañar –y esto aplica a toda la literatura mexicana

³⁶ Para ejemplificar se incluye un fragmento de la crónica que escribió Alfredo Bablot, en 1856, con motivo del estreno de *El trovador* de Verdi: “¡*El trovador!* ¡Cuántas imágenes no presenta a la mente esa sola palabra!.. Poesía, lirismo, amores, guerras, justas, torneos [...]. Es que Verdi no sólo es un artista que ama su arte con pasión, sino que también, y antes que todo, es hombre de corazón y de nobles y elevados sentimientos. [...] Hubimos de lamentar en las representaciones del *Trovador* que se acompañara la romanza de Manrique [Romanza *Deserto sulla terra*, Manrico] con una guitarra, [...] ¿tan difícil se le hizo a la empresa encontrar en México un arpista de buena voluntad? Así es como se mutilan las piezas más preciosas de las óperas [...]. La ópera en general ha sido ejecutada con fidelidad musical, y hubo –¡cosa rara! – alguna propiedad, si no en los trajes, al menos en la escena: muchos lunares podríamos señalar aquí; pero ¿de qué serviría esto, concluida como está ya la temporada lírica?” *El siglo diez y nueve*, febrero 14, 1856.

³⁷ Cabe recordar que Enrique de Olavarría y Ferrari publicó, entre 1880 y 1884, en el periódico *El Nacional*, la *Reseña histórica del teatro en México*. En 1895 fue editada por La Europea. En 1961, fue “actualizada y puesta al día”, bajo el sello de editorial Porrúa. Olavarría también fue colaborador en la parte del México Independiente de la magna obra *México a través de los siglos* –junto con Juan de Dios Arias–.

³⁸ Estos documentos fueron consultados en tres archivos principales: el Archivo General de la Nación (AGN), el Archivo Histórico de Notarías (AHN) y el Archivo Histórico de la Ciudad de México. Cabe señalar que varias de estas fuentes, sobre todo, las pertenecientes al AGN, solo presentan en cuanto a la referencia, el ramo al que pertenecen, el legajo, el expediente y el año. En la mayoría de los expedientes, por no decir en su totalidad, no presentan fojas, ni numeración alguna, sea por folios o por paginación; de ahí que no se consignen a lo largo de este trabajo.

³⁹ Trabajos como los de Irina Córdoba Ramírez y Ana Rosa Suárez Argüello, dan cuenta de ello.

decimonónica–, lo que fue la realidad de la ficción.⁴⁰ En este caso, la indagación con otras fuentes, ha contribuido a entender el relevante papel que el escritor tuvo en la difusión de la escena operística de nuestro país. No solo permitió que, de nuevo, las partidas de gastos extraordinarios y secretos del ministerio de Hacienda sirvieran de apoyo financiero para la ópera –como lo gestionó antes Lucas Alamán, según también ha podido comprobarse a lo largo de este trabajo–, sino que además estuvo involucrado en la compra del inventario de la compañía de Felicita Vestvali, en 1857.⁴¹

Las fuentes, antes no consignadas en otros trabajos, han ayudado a relacionar a los políticos con el teatro (en el que también intervinieron varios prestamistas), así como los manejos derivados del ejercicio de las compañías. Gracias a la formalización de esos negocios mediante protocolos notariales, se han conservado descripciones de los bienes de algunas empresas artísticas y, como consecuencia, es posible acercarnos a la producción escénica. Dos inventarios localizados significan los primeros que se conocen por la historiografía y revelan información importante sobre las prácticas musicales del periodo.

La información que se despliega, en ciertos momentos, pudiera parecer un tanto excesiva, no solo por el detalle que se ha procurado, en el sentido de investigar, casi día a día, las actividades que en torno a la ópera existieron –varias veces de la mano de su relación con la política–. Esto se consideró necesario para mostrar el impacto que tuvo la ópera, no como diversión, sino como un instrumento del propio gobierno para mostrar los adelantos del país –aunque no lo fueran tanto–. De igual manera, esto reveló algunas representaciones operísticas, que no se habían señalado antes en la historiografía, como las funciones de *Federico II de Prusia* de Caldara, *El voto de Jefté* de Montéclair o la composición de *La mujer salvaje*, ópera de Filippo Galli.⁴²

La incorporación de estas fuentes en el discurso de la historia de la ópera italiana en la primera mitad del siglo XIX, no sólo hace una reseña de la labor de las compañías

⁴⁰ El capítulo III de *Los bandidos de Río Frío* lleva como subtítulo “La ópera en el monte” y se basa en algunos de los artistas que actuaron en el Teatro Principal en la década de 1830, uno de los temas de este trabajo.

⁴¹ Como parte de esa transacción, también Payno y Vestvali estuvieron involucrados en la compra de un terreno de varias hectáreas en Veracruz y cuyo expediente se conservó como parte de una escritura pública. Véase el capítulo 3.

⁴² Carmona en *La música de México*, último ejemplo de una historia de la música del siglo XIX en México que se ha publicado (1984) no las menciona. Tampoco aparecen en la *Historia de la música en España e Hispanoamérica* de Consuelo Carredano y Victoria Eli, publicada en 2010, aunque es de carácter más general.

actuantes sino establece diferentes temáticas o vertientes derivadas de su participación en la vida musical del país, aunque también podríamos decir la vida cultural.

No quiero dejar de mencionar el hecho de que esta tesis no procede de un posgrado en musicología o historia, sino de historia del arte. Ya en 2001, Esther Acevedo, en la introducción de *Hacia otra historia del arte en México*, señalaba que “los adelantos que la historiografía ha producido desde los años setenta son impresionantes y se refieren a todos los ramos del quehacer cultural de esa centuria”,⁴³ sin embargo, la música pocas veces era incluida en ese “quehacer cultural”.⁴⁴ Las razones pueden ser varias –y requerirían varias páginas–, pero lo que queremos remarcar son los lazos que hay entre las distintas manifestaciones artísticas –incluidas la música– y que pocas veces se incluyen, no obstante que pueden revelar aspectos poco notorios, pero de suma importancia.

Citaré dos ejemplos para situar la importancia del tema de este trabajo en ese contexto. Fausto Ramírez ha demostrado cómo conservadores y liberales plantearon sendos programas artísticos hacia mediados de siglo⁴⁵ (por cierto, en el primer caso, Lucas Alamán será uno de los promotores principales, como también en la ópera, pero dos décadas antes). Por otra parte, Eduardo Báez ha expuesto cómo la Academia de San Carlos se mantuvo con dificultad hasta que, en 1843, el apoyo gubernamental significó un nuevo impulso para la institución.⁴⁶ Pareciera entonces que, como parte de la problemática política, social y económica que enfrentó un país, recién declarado como independiente, la idea de un proyecto cultural de nación no podría pensarse de forma inmediata. Sin embargo, como se expone a lo largo de estas páginas, la década de 1830 será de suma importancia para su inicio, pero no a través de las artes plásticas, sino por medio de la ópera, una de las artes que reúne no solo la música, sino también al teatro y la danza, además de la pintura y la arquitectura (a través de la escenografía y el diseño del espacio escénico). Por tanto, los

⁴³ Esther Acevedo, coord., *Hacia otra historia del arte en México. De la estructuración colonial a la exigencia nacional (1780-1860)* (México: Conaculta, 2001), 9.

⁴⁴ Cabe aclarar que varios músicos interesados en la musicología, ingresaban del posgrado de historia del arte de la UNAM, antes de la apertura del posgrado en la Escuela Nacional de Música –hoy Facultad de Música–.

⁴⁵ Véase, Fausto Ramírez, “Pintura e historia en México a mediados del siglo XIX: el programa artístico de los conservadores”, en Acevedo, coord., *Hacia otra historia*, 82-104. Y, “El proyecto artístico en la restauración de la República: entre el fomento institucional y el patrocinio privado (1867-1881)”, en *Los pinceles de la historia. De la patria criolla a la nación mexicana: 1750-1860* (México: IIE-UNAM-MUNAL-Banamex, 2003), 54-89.

⁴⁶ Véase, Eduardo Báez Macías, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos). 1781-1910* (México: ENAP-UNAM, 2009).

políticos mexicanos se ocuparon de configurar un proyecto cultural de nación, donde el teatro se convirtió en el vehículo principal del proyecto, pero también de la configuración de entramados políticos, sociales, económicos y culturales que confluyeron en la expresión más clara del “afán civilizador”.

Sin duda, para los políticos mexicanos resultó más factible, contratar una compañía de ópera en Europa, que formar, con rapidez, una generación con músicos mexicanos o artistas plásticos que encabezaran la demostración de lo que el país era capaz de hacer. Con la llegada de la ópera al país, además, se brindaba a la élite la posibilidad de disfrutar de una de las artes más completas. De ahí que todas las ideologías la secundaron. Implicaba inversión financiera (pues llegarían profesionales desde Europa); así, las generaciones de artistas mexicanos –en todas sus vertientes– tendrían tiempo para formarse y aparecer hacia la segunda mitad del siglo, con sus contadas excepciones.⁴⁷

Cabe remarcar que, como se señaló antes, una de las constantes en la vida musical del México del siglo XIX fueron las representaciones operísticas. A pesar de los conflictos políticos, sociales y económicos, no pasaban más de tres o cuatro años, sin que una compañía de ópera actuara en la capital –y en otras partes de la República– con un repertorio considerable de títulos. Pero, ¿cómo funcionaron México durante la primera mitad del siglo XIX?, ¿de qué manera influyeron en el gusto del público?, ¿cuál fue el papel del gobierno en la gestión de las compañías? Estas son algunas de las preguntas que intentarán ser respondidas a lo largo de este trabajo.

La investigación se dividió en tres capítulos. Cada uno aborda el caso de una compañía de ópera, pero en distintos años y durante tres décadas, lo que nos confirma un comportamiento habitual en torno al funcionamiento de las mismas, su producción y los factores que estuvieron a su alrededor.

El primer capítulo aborda la intervención del Estado en la producción de la ópera italiana a través de la Compañía del Teatro Principal (mejor conocida como la Compañía Galli) que tuvo su origen en 1830 y concluyó sus actividades en 1838. Se abordan sus antecedentes, la importancia de ese teatro –varias veces llamado Teatro Nacional, antes de la construcción de Lorenzo de la Hidalga, en 1842–, recinto primordial de la capital en ese

⁴⁷ En el campo de la música podemos citar a José Mariano Elízaga y José Antonio Gómez, pero ninguno incursionó en la composición operística.

momento, así como parte de su historia en el periodo novohispano cuando recibió el nombre de Coliseo Nuevo. Asimismo, se tratan las circunstancias en las que se dio la organización de la agrupación operística y el recuento preciso –en la medida que las fuentes lo permitieron– de las distintas temporadas, los problemas financieros que afrontaron, los distintos administradores que tuvieron, y las acciones de Manuel Eduardo de Gorostiza cuando se da la elaboración del inventario de los bienes de la empresa, los cantantes y músicos que participaron y los gastos y entradas que tuvieron.

El segundo capítulo se ocupa de la compañía que le siguió a la del Principal, la Compañía Roca-Castellan, agrupación que tuvo dos empresarios que la sostuvieron con sus propios recursos y que actuaron en el Teatro de la Ópera y el Principal, entre 1841 y 1843. El gobierno intentó continuar su apoyo, sin embargo, las circunstancias políticas y sobre todo económicas del país, no lo permitieron. Aun así, el español Joaquín Roca permaneció con la organización, pero hacia agosto de 1842, los cantantes –comandados por Anaide Castellan de Giampietro– se convirtieron en los gestores de la misma. No encontramos evidencias de un apoyo económico por parte del gobierno.⁴⁸

El último capítulo estudia el caso de Felicita Vestvali, una cantante polaca que llegó con Roncari –un empresario italiano que se había presentado hacia fines de la década de 1840–, pero que después regresa como empresaria. La compañía actúa entre 1855 y 1857 con numerosos problemas económicos, pero recibe ayuda del gobierno por conducto de Manuel Payno, que en ese entonces acababa de dejar la cartera de Hacienda. La venta del inventario de la empresa, la compra de unos terrenos y las transacciones que se sucedieron son documentación que revela la operación de las corporaciones dedicadas a la música.

En todos los casos, en la parte final de cada apartado, se analiza el repertorio que escenificaron (compositores, títulos, repeticiones, etc.). En la sección de apéndices, el lector podrá encontrar la transcripción completa de los inventarios de la Compañía del Teatro Principal (1833) y la Compañía Vestvali (1857), los listados de las óperas representadas por las compañías, así como algunos de los registros contables utilizados para la investigación.

⁴⁸ Podríamos señalar que la compañía Roca-Castellan fue una de las primeras compañías itinerantes que se presentaron en el país, pero no tenemos certeza de ello ya que no encontramos datos suficientes para comprobar que, saliendo de la ciudad de México, actuaran en otro lugar, como un grupo homogéneo. Puede tratarse, de uno de los primeros casos de compañías itinerantes, pero no lo hemos podido comprobar.

Capítulo 1. La intervención del Estado en la producción de ópera italiana. El caso de la Compañía del Teatro Principal (1830-1838)

“En Nueva York hay tres teatros, que son el Park, el de Bowery y el de la Ópera. Generalmente hablando, los americanos del Norte son poco afectos a esta clase de diversiones que suponen un grado de civilización urbana que no se puede decir es la parte más prominente entre aquellos habitantes. [...] ¡Qué diferencia de la ansiedad con que corren a las puertas de los teatros, a los bailes, a los conciertos en las ciudades de Europa, especialmente en Francia! Quince teatros que hay en sola la ciudad de París se llenan todas las noches, y se sostienen los empresarios haciendo buenas ganancias. En Nueva York no puede mantenerse un teatro de ópera italiana [...]. Yo he advertido mucha mayor inclinación al teatro en el pueblo de la República Mexicana.”
Lorenzo de Zavala, julio de 1830⁴⁹

La ópera se constituyó como el espectáculo por excelencia en el México del siglo XIX. Así como se forjaron las características de una nueva nación, los integrantes de la élite dominante tuvieron en el teatro lírico, un medio para expresar usos y costumbres europeos. El género lírico creció a la par de un país que intentaba mostrar su carácter de civilizado pero que enfrentaba las dificultades propias de un Estado en formación.

La compañía de ópera del Teatro Principal, mejor conocida como la compañía de Filippo Galli, se comenzó a formar en 1830, estrenó en 1831 y presentó continuas temporadas hasta 1838. Ocho temporadas de numerosos estrenos que impactaron en el gusto de la élite y de la nación en general.

El capítulo que se presenta comprende una revisión de los acontecimientos y aspectos políticos, económicos, sociales y culturales que se sucedieron alrededor del establecimiento de la empresa operística, así como sus consecuencias en la conformación del gusto a partir de la influencia de compositores como Rossini, Donizetti y Bellini.

1.1. Antecedentes. Del Coliseo Nuevo al Teatro Principal

El Teatro Principal tuvo su antecedente en el periodo virreinal. El primer teatro considerado como tal, en la Nueva España, fue el conocido bajo el nombre de Teatro del Hospital Real de Naturales, pues se encontraba en el claustro de dicho hospital.⁵⁰ Se comenzó a construir

⁴⁹ Lorenzo de Zavala, “Viaje a los Estados Unidos de Norteamérica”, en *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, Vicente Quirarte, ed. (México: UNAM, 2009), 77-78.

⁵⁰ Estaba localizado en el número 39 de la calle del Hospital Real, después 3ª calle de San Juan de Letrán (hoy Eje Central Lázaro Cárdenas), esquina con la calle de Victoria. Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)* (México: Cvltura, 1932. Reimpresión facsimilar, México: INBA, 2009), 15. Antonio Magaña Esquivel señala que este lugar era, por vez primera en la Nueva España, “en verdad un teatro, bien adecuado”, sin embargo, hubo antes algunos espacios destinados a escenificaciones teatrales pero que no

en 1671 e inició funciones dos años después (1673); el producto del arrendamiento del mismo, fue administrado por el propio hospital para reunir fondos para su manutención.⁵¹ Era de madera y estaba formado por dos pisos de palcos con balaustradas y celosías para la privacidad de los asistentes,⁵² además de un espacio para las mujeres conocido como cazuela. Se hizo costumbre que las representaciones fueran martes, jueves y domingo por la tarde pues las dificultades que implicaba la iluminación (con velas) provocaban desmanes y conductas que se consideraban inmorales.⁵³ La temporada iniciaba en la semana de Pascua y concluía el miércoles de ceniza del año siguiente; es decir en cuaresma no había actividades para cumplir con el rito religioso aunque también podían suspenderse las funciones por celebraciones sobre todo por los novenarios a la virgen de los Remedios (u algunos otros santos) o por enfermedad grave o fallecimiento de alguna autoridad virreinal.

En 1722, después de concluida una representación, el teatro se incendió. En ese mismo lugar, se volvió a construir otro edificio, también en madera, pero fue cerrado poco después por las molestias que causaba a los enfermos del nosocomio.

En 1725 se construyó otro teatro, de nuevo de madera, que fue conocido con el nombre de Coliseo⁵⁴ y que “durante un cuarto de siglo constituyó el único teatro formal en la capital de Nueva España.”⁵⁵ Con el paso del tiempo, este lugar fue conocido con el nombre de “Coliseo Viejo”.

A mediados de siglo, en 1752, el virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas, primer conde de Revillagigedo, ordenó la construcción de un nuevo recinto. Todo sería dirigido por la administración del Hospital Real. El proyecto contempló la compra de unas

dejaron de ser tablados o corrales. Véase Antonio Magaña Esquivel, *Los teatros en la ciudad de México* (México: Departamento del Distrito Federal, 1974), 7-11.

⁵¹ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* (México: Porrúa, 1961), 20. La costumbre de rentar espacios en los hospitales, existía en España desde el siglo XVI, para brindar mayores recursos para su manutención. Sucedió de dos maneras: que las autoridades del hospital administraran los espacios teatrales a través del alquiler a las compañías teatrales o mediante el convenio de que entregaran cierto porcentaje de las entradas. Véase, Xoán M. Carreira, “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica”, en *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, eds. (Madrid: Cambridge University Press, 2000), 32.

⁵² Magaña, *Teatros*, 13.

⁵³ Mañón, *Teatro Principal*, 15.

⁵⁴ Estaba localizado “en el callejón del Espíritu Santo –hoy 3ª de Motolinia– y la calle que hoy conocemos por Avenida 16 de septiembre y, que entonces se llamaba de la Acequia [... por lo que se nombró] desde entonces calle del Coliseo a la antigua de la Acequia. La entrada del Coliseo estaba precisamente en [...] la Armería de Quintana [...]. Los virreyes, cuando asistían [...] solían hacerlo en una suntuosa canoa que desde el Palacio los llevaba a la misma puerta del teatro”. Mañón, *Teatro Principal*, 15.

⁵⁵ Magaña, *Teatros*, 17.

casas que fueron demolidas para construir un teatro ya no de madera sino de mampostería que recibió el nombre de Coliseo Nuevo.⁵⁶ La obra estuvo a cargo de los maestros Manuel Álvarez y José Eduardo Herrera. La fachada estaba formada por un portal con tres arcos⁵⁷ y en su parte superior, balcones y ventanas. En su interior, la planta presentó forma de herradura; en el escenario se encontraba el escudo de armas reales.⁵⁸ El techo y los muros eran en color azul y blanco.⁵⁹ Mañón, quien toma como fuente a Olavarría, describe el interior y su aforo, lo que nos permite imaginar el lugar:

Tres pisos de palcos, con 18 en cada piso; cuatro *bancas de lunetas*, la primera con 18 asientos, la segunda y la tercera con 16 y la cuarta con 25; los palcos 1, 2 y 3 los ocupaban los virreyes, y debajo de dichos palcos había 6 asientos más para el público y venían a quedar atrás de la cuarta banca de lunetas. El espacio que quedaba atrás de las bancas de lunetas no tenía asientos y se llamaba *mosquete*. La galería, denominada entonces *cazuela*, se dividía en 2 partes comunicables, una para hombres y otra para mujeres, pues estaba prohibido que permanecieran juntas personas de ambos sexos. La *cazuela* de hombres constaba de 159 asientos y la de mujeres de 236.⁶⁰

Si hacemos un conteo aproximado de la descripción anterior, cabían 476 espectadores sentados, más los que se encontraban en los 54 palcos, cuya cantidad era variable.

El 11 de abril de 1786, a diez meses de su nombramiento, el Virrey Bernardo de Gálvez y Ortega, Conde de Gálvez⁶¹ emitió el primer reglamento del teatro⁶² (similar a las

⁵⁶ Las casas costaron 13 mil pesos “más el reconocimiento de varios censos [...] y estaban situadas en la calle del Colegio de Niñas –hoy 3ª de Bolívar–, [...] de la esquina de San Francisco –hoy Avenida Madero– a la de Zuleta –hoy 1ª de Capuchinas, donde está el templo del Colegio de Niñas, en cuya esquina existía un puente”. Mañón, *Teatro Principal*, 16. Olavarría menciona que la compra la realizó José Gorraiz y Luyando, secretario de la Gobernación del virreinato al mayorazgo perteneciente a Juan Villavicencio. Olavarría, *Reseña*, 22.

⁵⁷ Una imagen del frente de este teatro aparece en Mañón, *Teatro Principal*, 48.

⁵⁸ Olavarría menciona que en la embocadura del escenario. Mañón utiliza el término *frontis*. En ambos casos, se refiere a la parte superior del arco que da inicio al espacio donde se desarrollan las representaciones teatrales. Véase, Olavarría, *Reseña*, 23 y Mañón, *Teatro Principal*, 17.

⁵⁹ Mañón, *Teatro Principal*, 17.

⁶⁰ Mañón, *Teatro Principal*, 17.

⁶¹ Gálvez fue nombrado virrey de la Nueva España, el 17 de junio de 1785, hasta su fallecimiento en la ciudad de México, el 30 de noviembre de 1786. Cabe señalar que Bernardo procedía de una familia de ilustrados que tuvieron a su cargo la implementación de las reformas borbónicas en la Nueva España. Su tío, José de Gálvez, fue visitador cuyas actividades principales eran promover el cambio. José, posteriormente ministro de Indias, junto con los virreyes Francisco de Croix, Antonio María Bucareli, Martín de Mayorga, el propio Bernardo y Juan Vicente de Güemes, segundo conde de Revillagigedo, contribuyeron a establecer de forma parcial las reformas, de acuerdo a la situación imperante en el virreinato y sus peculiaridades diferentes a la Corona. Los Gálvez, también intervinieron en la fundación de la Real Academia de las Bellas Artes de San Carlos de la

Ordenanzas de Teatros de Madrid⁶³) en el que de manera principal se regulaba el comportamiento del público y de los actores, el inicio de las funciones, los ensayos y la logística en cuanto a la entrada al teatro (por los coches que entorpecían la circulación y que indicaba incluso el nombre de las calles por las que debían entrar y estacionarse).

Si tomamos en cuenta que la población aproximada de la ciudad de México era de 104,760 habitantes,⁶⁴ alrededor del 1.3% de la misma se congregaba cuando el teatro estaba lleno. Un porcentaje muy bajo si consideramos que era de los pocos espectáculos que tenía la gente, pero que sin duda comprendía a la élite de la metrópoli.⁶⁵

Con Gálvez, también se contemplaron modificaciones en las distintas secciones del teatro. Magaña las resume de la siguiente manera:

El espacio del escenario fue aumentado, se reformó el arco del proscenio, se instaló iluminación en el guardarropa, se cambió el piso del tablado, se hizo más lujoso el palco del virrey, se construyó detrás del foro un salón para guardar decorados, objetos de tramoya, y hacer los ensayos coreográficos; y se construyó de nuevo el telón de la embocadura del escenario.⁶⁶

El virrey ordenó 4 meses después, el 7 de agosto, la realización de un informe debido a las pérdidas económicas que se tuvieron en la temporada anterior.⁶⁷ Olavarría lo transcribe, en parte. Esta referencia nos permite conocer un poco más, el número de asientos que componían el teatro; sin embargo, algunas cuentas difieren de la descripción de 1752; por ejemplo, hay una diferencia de casi 20 asientos en luneta, entre ambas fuentes, pero nos brinda mayor información sobre los palcos (también llamados “cuartos”) en los distintos pisos:

Nueva España, en esos mismos años. Véase Sonia Lombardo de Ruiz, “Las reformas borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España”, en *Historia del arte mexicano* (México: Salvat, 1986), 1232.

⁶² Una parte del mismo aparece en Olavarría, *Reseña*, 47-50.

⁶³ Mañón, *Teatro Principal*, 17.

⁶⁴ Según el censo de población de 1790, ordenado por el virrey Revillagigedo, cuatro años después de las reformas de Gálvez.

⁶⁵ Las peleas de gallos y la música tanto en las plazas eran también espectáculos pero sin el carácter “civilizador” que implicaba el teatro que contemplaba drama y comedia además de *follas* es decir una “diversión teatral compuesta de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música”. *Diccionario de la Real Academia Española*, Consultado en <http://lema.rae.es/drae/>

⁶⁶ Magaña, *Teatros*, 19-20.

⁶⁷ De acuerdo con Olavarría, la temporada estuvo a cargo de una Sociedad de suscriptores “que le tuvo en arrendamiento después del asentista don Manuel Lozano, que a su vez había perdido en ello una respetable suma”. No hemos encontrado mayor documentación al respecto ni el monto de las pérdidas. Olavarría, *Reseña*, 57.

ASIENTOS EN LOS CUARTOS DEL PRIMER PISO. Los números 1, 2, 3 y 4, están destinados al Excelentísimo señor Virrey, y el 6 al mayordomo del Hospital Real de Indios. En los cuartos restantes [...] pueden ocupar 164 asientos. [...] ASIENTOS EN LOS CUARTOS DEL SEGUNDO PISO. [...] se dan libres de paga el número 1, al Secretario del Virreinato, y el 9 a la nobilísima ciudad. En los demás [...] pueden caber 199 personas. CUARTOS Y ASIENTOS EN EL TERCER PISO. El número 12 [...] está dado para la familia de *escalera abajo* [sic] del Excelentísimo señor Virrey. Los números 1-4 y 15-18 son de arrendamiento por entero [...] y cabrían 64 personas. Los números 5-11 y 13-14, están destinados a arrendarse por asientos, y cabrán [...] 143 personas.⁶⁸

En suma, con sus mínimas diferencias en relación con las descripciones de la construcción realizada en 1752 y el informe de 1786, la capacidad del Coliseo Nuevo comprendió alrededor de 1400 lugares, que no fueron modificados, al menos durante 34 años (cuadro 1):

SECCIÓN		CAPACIDAD (1752)	CAPACIDAD (1786)
Luneta	1ª fila	18 asientos	20 asientos
	2ª fila	16 asientos	19 asientos
	3ª fila	16 asientos	20 asientos
	4ª fila	25 asientos	22 asientos
	Fila debajo de palcos del virrey	6 asientos	14 asientos
Mosquete		Sin mención [ca. 369*]	369 de pie
Cazuela	Femenina	236 asientos	236 asientos
	Masculina	159 asientos	159 asientos
1º piso	18 palcos	Sin mención [ca. 164*]	164 asientos
2º piso	18 palcos	Sin mención [ca. 199*]	199 asientos
3º piso	18 palcos	Sin mención [ca. 207*]	207 asientos
TOTAL:		1415	1429

Cuadro 1. Comparativo de la capacidad del Coliseo Nuevo de la ciudad de México, entre 1752 y 1786.
* Para realizar un aproximado, se toman las cifras mencionadas en el documento de 1786.
Fuentes: Mañón, *Teatro principal*, 17 (para las cifras de 1752). Olavarría, *Reseña*, 58-59 (para 1786).

⁶⁸ Olavarría, *Reseña*, 58-59. La mención “escalera abajo” se refiere a una “expresión que se aplica a los criados de baja categoría como cocheros, cocineros, etc.” Aquí, sin duda, fue usada por el historiador del teatro, con un sentido irónico, para referirse a la familia del virrey. *Glosario. Bandos de la Ciudad de México*. DEH-INAH. Consultado en <http://bandosmexico.inah.gob.mx/todos/glosario/e.html>

El informe solicitado por el virrey, además de la capacidad del teatro, comprendió asuntos financieros. Señalaba que en “días de fiesta” se obtenían 384 pesos y en día doble hasta 620 pesos⁶⁹ y agregaba:

En las 44 semanas que hay de representación, se consideran 220 días útiles, los 106 de trabajo, 100 regulados como días de fiestas por estar incluidos los jueves en que por haber baile se cobra como si lo fuesen y los de *follas* en que se exige lo mismo: quedan 14 de paga doble; y según las regulaciones que van hechas, rendiría el teatro en toda la temporada, [...] 90,189.50 pesos.⁷⁰

El documento también consideró el presupuesto para los gastos del fin de esa temporada. Es significativo conocerlo, pues además de mostrarnos el numeroso personal que laboraba en el Coliseo Nuevo, también da cuenta, aunque de forma general, de los altos sueldos que recibían los actores y cantantes, ya desde esa época. Es de notarse que no había distinción entre considerar como parte del mismo rubro, tanto a los actores y “cantores” (quienes, en total, percibían cerca de 20 mil pesos), a la par de los acomodadores (cuyo pago era de 60 pesos), además del pago del alumbrado (bastante oneroso), el pintor e incluso se incluía un porcentaje para gastos imprevistos. Todo en la misma cuenta. También reflejo de la forma en que se contabilizaban las cifras durante este periodo (cuadro 2):

⁶⁹ Olavarría, *Reseña*, 60. Todos debían pagar excepto “el virrey y su familia, y sus pajes y damas, el juez de teatro y su familia, el secretario y los alabarderos del virrey, el mayordomo del Hospital, los oidores y sus mujeres, los regidores, la oficialidad del Cuerpo de Granaderos, que daba la guardia, el escribano del Coliseo y los cómicos y los bailarines francos.”

⁷⁰ Olavarría, *Reseña*, 60. Desconocemos la razón por la que se mencionan 44 semanas de temporada. Es probable que fueran las que se trabajaran durante el año, si quitamos las 6 semanas correspondientes a los 40 días de la cuaresma más las dos semanas de los novenarios fijos (sobre todo, el dedicado a la virgen de los Remedios).

Rubro	Cantidad
Cómicos, cómicas, cantores y cantoras	\$ 19,024
Arrendamiento y limosna de cera al hospital	\$ 6,625
10% para gastos imprevistos	\$ 3,549
Orquesta con 5 violines, un violón, un contrabajo, 2 oboes y 2 trompas	\$ 3,504
Alumbrado	\$ 1,842
Demérito en los útiles del teatro	\$ 1,000
Gastos menudos	\$ 555
6 tiradores de bastidores de cuya cuenta serán los ayudantes que necesiten	\$ 552
Pintor del teatro comprendidos carteles	\$ 400
Cobrador de cuartos de 1° y 2° pisos	\$ 318
Tramoyista	\$ 250
Escribano del teatro	\$ 200
Cobrador de lunetas	\$ 165
Cobrador de bancas y mosquete	\$ 165
Cobrador de 3° piso	\$ 165
Cobrador de las 2 cazuelas	\$ 165
Alquiler de guardarropa	\$ 162
Caja y clarín	\$ 78
Alumbrador del teatro	\$ 70
Acomodador de la cazuela de mujeres	\$ 60
Acomodador de la cazuela de hombres	\$ 60
Mozo de guardarropa	\$ 50
Portero del vestuario	\$ 50
Acomodador del mosquete	\$ 30
Total de los gastos anuales:	\$ 39,039
Cuadro 2. Presupuesto de los gastos del Coliseo Nuevo para el fin de la temporada de 1786. Fuentes: Olavarría, <i>Reseña</i> , 62.	

La entrada anual esperada se calculó en alrededor de 90 mil pesos, menos 39 mil de gastos presupuestados, la utilidad contemplada giró en alrededor de 50 mil pesos; una fortuna para esos tiempos.⁷¹ Es posible que el virrey Gálvez se mostrara inquieto por las pérdidas, que como comentamos, habían ocurrido un año antes.⁷² Sin embargo, su repentina muerte impidió, tal vez, que tomara acciones de fiscalización más severas.⁷³ Si bien, en Europa era común que desde el siglo XVII, hubiera subsidios de la nobleza o incluso del gobierno,⁷⁴ las cifras confrontadas revelan problemas en el manejo financiero del Coliseo. Al respecto, no existen menciones de problemas económicos en la prensa o al menos, no se han localizado documentos que reflejen lo contrario; aunque existen varios casos de disputas entre la administración y los actores o actrices por petición de aumento de sueldo o inasistencia a ensayos, por citar dos ejemplos.

En el caso del repertorio que se representaba, no se ha encontrado un listado completo. En algunos archivos, se conservan manuscritos con la relación de los títulos de algunas piezas (drama, pero sobre todo comedia). Ramos Smith señala:

Se programaban entre 15 y 20, o más, obras diferentes cada mes. En octubre de 1786, por ejemplo, se presentaron 24 obras, de las cuales solamente una se puso 2 veces, mientras que en mayo de 1793 se presentaron 23 sin repetir ninguna. [...] en 1786-87 se presentaron 142; en 1790-91, 110 y en 1791-92, 125.⁷⁵

Si bien la nómina del Coliseo Nuevo contemplaba una orquesta (5 violines, un violón,⁷⁶ un contrabajo, 2 oboes y 2 trompas⁷⁷), por lo general se limitaban a tocar en los entreactos o como vínculo entre las piezas de las *follas* o como parte de bailes o incluso

⁷¹ Se daba por un hecho que el teatro estaría lleno, cuestión que suponemos se calculó con base en el promedio de las entradas que indicaban que la mayoría de las ocasiones, el teatro estaba ocupado en su totalidad.

⁷² Incluso la información apareció solo mencionada como parte de las “Notas” del informe dirigido al virrey. Olavarría, *Reseña*, 61.

⁷³ En esa época, se dijo que ocurría una conspiración contra la familia Gálvez por la influencia no solo de Matías de Gálvez, padre de Bernardo, también virrey de la Nueva España previo al nombramiento de su hijo sino también por José de Gálvez, en ese momento ya Ministro de Indias.

Véase “Bernardo de Gálvez y Ortega. Conde de Gálvez”. Consultado en http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=555:bernardo-de-galvez-y-ortega-conde-de-galvez&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34s

⁷⁴ Snowman, *La ópera*, 55.

⁷⁵ Maya Ramos Smith, “La preparación del actor en el Coliseo Nuevo a fines del siglo XVIII y principios del XIX”, en Revista *Literatura Mexicana*, 1993, 484-485. La autora realiza estos cálculos con base en información localizada bajo el rubro de Asuntos de Teatro en la Biblioteca Nacional y en los expedientes del Colegio de San Gregorio que se localizan en el INAH.

⁷⁶ Violonchelo en el contexto de la época.

⁷⁷ El antecedente del corno francés.

canciones. La orquesta del teatro era reducida en relación con la que tocaba en la Catedral de México que hacia 1786 estaba formada por 32 integrantes (algunos de ellos, también tocaban en el Coliseo).⁷⁸ Por el tipo de repertorio en el teatro, no se requirió una agrupación considerable. La estructura de un conjunto instrumental pequeño fue suficiente. El cambio en el repertorio –que en Europa ya estaba presente–, había de llegar de forma más lenta a América. La orquesta numerosa tendría que esperar hasta la llegada de la ópera rossiniana (ya como país independiente). Olavarría incluye numerosos programas de las funciones del Coliseo Nuevo, propias del régimen virreinal donde se puede observar el tipo de conjunto requerido:

Un programa del 4 de este mes [octubre, 1805], dice ‘Hoy se ejecuta una primorosa *Folla*, compuesta de las piezas siguientes: De representado: 1º la pieza *La forma del sombrero*; 2º *Un loco hace ciento*; 3º *El pleito del pastor*. De cantado, unas *boleras* por el señor Andrés del Castillo, obligadas a trompa por don Antonio Salot. El sainete nuevo intitulado *La vizcaína y el cirujano*, por la señora Dolores Munguía y el señor José Estoracio. Se tocará un concierto de música obligado a violín por don Andrés Ramírez, ciego de nación [*sic*], del mejor gusto. El baile grande será del maestro señor Juan Medina’.⁷⁹

La influencia de los Borbones se reflejó en distintos aspectos del reino español. Un fenómeno peculiar ocurrió en el caso de las artes y sobre todo en la música, donde Francia e Italia se disputaron la hegemonía. A fines del siglo XVIII y como consecuencia de la Ilustración, la influencia francesa no llegó a través del drama lírico; se continuó con la tradición del teatro –que tenía una sólida base gracias a la dramaturgia hispana del siglo XVII–, pero ahora se hizo énfasis en la función del mismo como medio de educación de la sociedad.⁸⁰

Sin embargo, existió otra fuerte influencia en cuanto a la escena se refiere, el influjo de la ópera barroca italiana –y su posterior evolución hacia lo que conocemos como clasicismo– que comenzó a estar presente en España y por consecuencia en el virreinato

⁷⁸ Alejandra Hernández Sánchez, “La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)”, (Tesis de maestría en Musicología. México: Facultad de Música-UNAM, 2017), 34.

⁷⁹ Olavarría, *Reseña*, 158. La expresión “ciego de nación”, se refiere a ciego de nacimiento. “Nación: la deriva léxica de un término”. CLACS@NYU. Center for Latin American and Caribbean Studies at NYU.

Consultado en <https://clacsnyublog.com/2012/06/20/nacion-la-deriva-lexica-de-un-termino-3/>

⁸⁰ Carreira, “Ópera y ballet”, 31.

pero, como señalamos antes, de forma más paulatina y mediante influencias recíprocas, es decir, se combinaron las diversas posiciones.⁸¹

Estudios recientes señalan que la ópera italiana representó un modelo compatible con las características del teatro clásico español sobre todo en la inclusión de intermedios, muy usuales en las costumbres napolitanas.⁸² Así, España adoptaría elementos de ambas posiciones, promoviendo la representación de obras que si bien no dejaron la temática del exotismo y de las tragedias con final feliz (influencia francesa), tuvieron mayor cercanía en cuanto al lenguaje musical de la ópera bufa italiana. El resultado fueron las llamadas tonadillas escénicas, piezas que si bien ya existían desde el siglo XVII y cuyo modelo principal fue la zarzuela barroca, ahora exaltaban la cuestión trágica con final feliz pero incluyendo situaciones cotidianas y bailes además de sátira y crítica social.⁸³ A la par, otra vertiente surgió en España aunque más acotada que llamaron “zarzuela” y que adoptó el modelo de la ópera cómica pero con situaciones dramáticas más cercanas a lo popular; en algunos casos también se le llegó a denominar “zarzuela bufa”.⁸⁴

De regreso en la Nueva España, el Coliseo Nuevo representó, como se dijo antes, dramas y comedias además de tonadillas escénicas y las llamadas *follas*. La introducción del teatro lírico en sus dos vertientes (francés e italiano) llegó al reino pero repercutió en la Nueva España hasta la primera década del siglo XIX; de forma específica hasta 1805. El 25 de octubre se representó *El filósofo burlado* de Cimarosa⁸⁵ y el 25 de noviembre, *El*

⁸¹ Cabe recordar que la ópera en el periodo clásico se desarrolló a través de dos corrientes: la *tragédie-lyrique*, cuyas piezas buscaban la unión entre la música y el virtuosismo vocal con acciones dramáticas que envolvían tragedias sobre temas históricos, exóticos o míticos pero siempre con final feliz; sus principales representantes fueron Luigi Cherubini y Gaspare Luigi Spontini y, la *opéra-comique*, que incluyó escenas representadas en prosa, donde también estaba presente el exotismo y los temas populares; siempre gracias a la influencia italiana de la llamada *opera buffa*, cuyos exponentes principales fueron Domenico Cimarosa y Giovanni Paisiello. Claudio Casini, *Historia de la música. El siglo XIX* (Madrid: Turner-Conaculta, 1999), 3-12. Véase el apartado sobre el estudio del repertorio, último apartado de este capítulo, para la caracterización de la ópera durante el periodo.

⁸² Carreira, “Ópera y ballet”, 31.

⁸³ Casini, *Historia*, 3-12.

⁸⁴ Corriente cuyos representantes principales fueron el compositor Antonio Rodríguez de Hita y el libretista Ramón de la Cruz. Véase, Carreira, “Ópera y ballet”, 31.

⁸⁵ Fue anunciada en el periódico como “zarzuela bufa” en lugar de ópera bufa como correspondía. La razón puede tener varias posibilidades: el hecho de ser cantada en español –por el decreto real de 1799 que regía en ese momento– o por ser confundida con la corriente que proponía el compositor Rodríguez de Hita en el siglo XVIII. Por otra parte, en los periódicos, donde aparecían los anuncios, los editores escribían el nombre que consideraban más atractivo para invitar al público a asistir. El término “zarzuela bufa” fue utilizado por Olavarría quien no menciona el nombre del periódico, pero transcribe parte del anuncio y por Robert Stevenson, quien ofrece tanto el nombre de la publicación como la fecha. Olavarría, *Reseña*, 159. Robert Stevenson, *Music in Mexico* (New York: Thomas Y. Crowell Company, 1952), 174. Transcribimos la nota

extranjero del novohispano Manuel Arenzana, maestro de capilla de la Catedral de Puebla.⁸⁶

Las temporadas en el Coliseo Nuevo continuaron presentando sobre todo comedias y *follas* de forma cotidiana,⁸⁷ más no ópera. En mayo de 1806 se publicó una nueva disposición en torno a su remodelación. Fue ordenada por el virrey José de Iturrigaray⁸⁸ para ser atendida por el mayordomo del Hospital de Naturales –bajo cuya administración continuaba el teatro– y ejecutada por Manuel del Campo y Rivas, alcalde de la Corte. La información publicada es escueta. Según *La Gaceta de México* comprendió tres aspectos principales en cuanto al mejoramiento del teatro mismo (arquitectura, pintura y “maquinaria”, pero no se especifica con claridad, cuáles fueron los cambios realizados).⁸⁹

completa pues además incluyó la representación de una comedia (se respeta puntuación, uso de mayúsculas y cursivas): “COLISEO. Esta noche se representará a beneficio de [sic] *Señor Victorio Rocamora*, una sobresaliente función, compuesta de las piezas siguientes: Dará principio con la chistosa comedia en un acto titulada *El Encuentro Feliz*. A la que seguirá la Zarzuela bufa en dos actos del célebre Cimarosa titulada *El Filósofo Burlado* que cantarán los Señores María Dolores Munguía, Mariana Arguello, Andrés del Castillo, y el dicho interesado. En su intermedio se bailará la Bamba a cuatro, y por fin de fiesta el de *Adelaide de* [sic] *Guesclin*, de la composición del maestro señor Juan Medina.” *Diario de México*, 25 de octubre, 1805, 100.

⁸⁶ Olavarría la menciona como “ópera en dos actos [...] cantada en el Coliseo Nuevo [...] con mucho aplauso”. Desconocemos donde encontró datos sobre la recepción de la obra pues hemos encontrado fuentes que reseñen la puesta. Por su parte, Stevenson le denomina “comedia en dos actos con música” pues así apareció en el anuncio del periódico. Se transcribe la nota debido a que no ha sido publicada de forma completa por la historiografía musical (se respetan uso de puntuación y mayúsculas): “COLISEO. Esta noche se representará la Comedia en dos actos, titulada *El extranjero*. Puesta en música por Don Manuel Arenzana maestro de Capilla de la Santa Iglesia Catedral de la Puebla de los Ángeles.” *Diario de México*, noviembre 25, 1805. La partitura está perdida. Olavarría, *Reseña*, 159. Stevenson, *Music*, 174.

⁸⁷ En el periódico es común encontrar anuncios de este tipo: “Coliseo. Esta noche se representará la comedia intitulada *No hay burlas con el amor*, con sus intermedios de cantado y representado.” *Diario de México*, octubre 15, 1805.

⁸⁸ José de Iturrigaray recibió su nombramiento el 4 de enero de 1803 y estuvo a cargo hasta el 15 de septiembre de 1808 cuando fue acusado de conspiración y regresó a España como prisionero. Conocido por su ambición, envió grandes cantidades de dinero a la Corona para solventar los gastos derivados de la invasión napoleónica, aunque también se le acusó de malos manejos. Recibió a Humboldt al que brindó todas las facilidades para conocer las minas en el Bajío y las ciudades que deseaba conocer el viajero alemán; también le abrió las puertas del Colegio de Minería. En reciprocidad, el barón tuvo comentarios halagadores. “José de Iturrigaray y Aróstegui”. Consultado en

http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=563:jose-de-iturrigaray-y-arostegui&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34

⁸⁹ En las fuentes existe una discrepancia de fechas. Olavarría consigna la fecha de 3 de mayo, aunque señala que fue publicada en *La gaceta*. Mañón y Magaña indican el mismo nombre del diario, pero con la fecha incorrecta; señalan ambos, 3 de marzo. Se transcribe la nota completa pues en pocas fuentes aparece (se respetan puntuación, uso de cursivas y mayúsculas): “*MÉXICO 3 de mayo*. El Coliseo de esta Corte acaba de presentarnos un testimonio de que la pintura y arquitectura adquieren (en cierto modo) su perfección cuando son dirigidas por las letras. Había mandado el *Excelentísimo Señor Virrey* que atendida la representación del Mayordomo Administrador del Hospital de Naturales y propuesta del señor Decano de esta Real Audiencia don *Ciriaco González de Carbajal*, se procediese a su reedificación. En consecuencia, comisionóse para ello al señor Alcalde de Corte don *Manuel del Campo y Rivas*, el que en menos de un mes le ha dado toda la comodidad, seguridad y hermosura de que es susceptible, advirtiendo el público que se tuvieron presentes

De acuerdo con la nota, el recinto cerró un mes. Después, las comedias continuaron. No encontramos reseñas sobre ellas, pero un comentario llama la atención donde dos personajes conversan sobre nuestra sala en comparación con las europeas:

- [Un] defecto se advierte en el coliseo de aquí; bien que no tanto se pierde lo más de lo que dicen los actores por lo grande del teatro, cuanto por el murmullo, que regularmente hay durante la representación, que es una de las mayores incivildades, es falta de decoro y de consideración.
- No amigo, eso hasta en el gran teatro de San Carlos de Nápoles lo verá usted.⁹⁰

Pocos meses después, el 4 y el 9 de diciembre, el drama lírico regresó al Coliseo Nuevo con una obra del otro máximo representante de la ópera bufa italiana, *El barbero de Sevilla* de Paisiello.⁹¹ El *Diario de México* la anunció así:

Coliseo. *El barbero de Sevilla*, ópera bufa en cuatro actos. La orquesta se aumentará notablemente, según demanda la diversidad de instrumentos de que se compone el drama. Los intermedios serán unas pequeñas piezas de bailes del país, para no alargar demasiado la función y la entrada será doble en atención a los muchos gastos.⁹²

Si bien fue cantada en español, ahora sí se le nombró como corresponde a su género. Asimismo, con la orquesta del Coliseo Nuevo no habría sido posible su ejecución (recordemos que estaba formada por 12 músicos incluyendo el director o maestro de

cuantas circunstancias se requieren para hacer apreciable esta casa de recreo. Fueron sus artífices de *arquitectura* don Joaquín de Heredia. De *pintura* el célebre don Francisco Zapari, y don Gerónimo Marani de la *máquina*, que comprendiendo a fondo los conceptos de dicho señor ministro los ejecutaron en términos que el Coliseo de México casi puede competir con cualquiera de los de Europa. El tiempo y las circunstancias no permiten insertar en esa lo pormenores, que serán muy útiles para la dirección de otras obras de esta especie en el reino; pero se publicarán cuando haya oportunidad.” *La gaceta de México*, mayo 3, 1806. Cabe señalar que en el periódico ya no apareció la explicación “pormenorizada” de la remodelación.

⁹⁰ Juan, seud., “Policía del teatro”, *Diario de México*, noviembre, 27, 1805. Mucha razón tenía el interlocutor. En el teatro San Carlo de Nápoles, considerado el segundo teatro más importante de Europa, después de París, también había ese tipo de problemas: “Mientras asistía a la ópera en Florencia en 1788, Charles Abbot disfrutó enormemente de ‘los decorados y el vestuario’, pero se pudo pecar de que ‘la propia compañía prestaba muy poca atención a la representación, salvo en determinadas arias’. El murmullo de las conversaciones, añadía, ‘nos impedía, de hecho, oír a los cantantes, a pesar de que estábamos sentados a tan solo tres filas del escenario’”. Snowman, *La ópera*, 68.

⁹¹ Olavarría menciona que “fue el espectáculo más notable [...] verificado el 4 y repetido el 9”. Stevenson cita a Olavarría, pero Mañón señala, de forma errónea, que fue cuando “se representó por primera vez en México una ópera italiana”. Olavarría, *Reseña*, 162. Stevenson, *Music*, 174. Mañón, *Teatro Principal*, 49.

⁹² *Diario de México*, diciembre 4, 1806. También citado por Stevenson, *Music*, 174.

orquesta⁹³). Cabe señalar que, a pesar de lo extenso de la pieza, no dejó de tocarse música en los entreactos. Se repitió el día 9:

Ayer con el plausible motivo del cumpleaños de la Reina nuestra señora, se vistió esta corte de gala, hubo misa de gracias, salvas de artillería y las demás ceremonias acostumbradas, en las que el numeroso y lucido concurso manifestó con su regocijo el amor que profesa a tan amable soberana. Ya la excelentísima señora Virreina, sin embargo, de su molesta convalecencia, se sirvió asistir a la noche al teatro público, donde fue recibida con universal aplauso.⁹⁴

Sin duda, a pesar de estar en recuperación –desconocemos la enfermedad–, el protocolo era importante pero la función también era especial. Pocas veces se tenía ópera en el Coliseo Nuevo.

No volvemos a encontrar representaciones de este tipo, no obstante, continuaron las comedias –con sus agregados musicales y bailes– incluso durante la crisis de 1808 por la invasión napoleónica y luego en la propia Nueva España por el levantamiento de Hidalgo en 1810. La vida teatral prosiguió sin sobresaltos mayúsculos hasta un año después en que se observó un cambio en la actitud del público, al grado que en 1811 el virrey Francisco Javier Venegas,⁹⁵ a un año de haber sido nombrado, se vio obligado a emitir un bando que prohibía “severamente los silbidos, y cualesquiera otras demostraciones de escarnio con que algunos de los concurrentes insultan a los cómicos; bajo el apercibimiento de que se procederá contra los transgresores a lo que hubiera lugar, y se les impondrán las penas correspondientes a sus excesos.”⁹⁶

⁹³ En una nota periodística, años después, aparece el listado de personas que forman la compañía del Coliseo Nuevo con sus respectivos sueldos. En el caso de los músicos ya no aparecen la especificación de los instrumentistas sino solamente “Josef María Bibian, maestro de orquesta, y sus compañeros. \$4900”. *Diario de México*, abril 21, 1810.

⁹⁴ “México. 10 de diciembre”, *La gaceta de México*, diciembre 10, 1806. La reina se trataba de María Luisa de Parma, nacida un 9 de diciembre. La virreina era María Inés de Jáuregui, esposa de José de Iturrigaray, muy conocida por el retrato anónimo *Familia del virrey José de Iturrigaray* de alrededor de esta época, 1805.

⁹⁵ Francisco Javier Venegas y Saavedra llegó a Veracruz el 13 de septiembre de 1810 y tomó posesión en la Villa de Guadalupe. Ante el levantamiento de Miguel Hidalgo, nombró al general Félix María Calleja como líder del ejército realista, cuyos triunfos le dieron prestigio no solo en el virreinato sino en la España. El general convenció a la Regencia que destituyera a la autoridad y lo nombrara virrey en marzo de 1813.

“Francisco Javier Venegas y Saavedra, marqués de la reunión de la Nueva España”. Consultado en http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=567:francisco-javier-venegas-y-saavedra-marques-de-la-reunion-de-la-nueva-espana&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34

⁹⁶ AGN. *Ramo de Historia*, vol. 482, exp. 14, citado en Maya Ramos Smith, *El actor en el siglo XVIII* (México: Escenología, 1994), 147.

Una nueva referencia de un drama lírico aparece hasta el 18 y 19 de febrero de 1813, cuando se presentó *La madre y la hija*, ópera bufa en tres actos de Manuel Corral.⁹⁷ La representación motivó la publicación de una reseña.⁹⁸ En ella se cuestiona si la pieza corresponde a una ópera bufa, aunque no aparece alguna fundamentación acerca de la forma. Un mes después, Venegas sería destituido. El teatro continuaría con sus funciones.

Entre 1813 y 1816, con el nombramiento de Félix María Calleja como virrey,⁹⁹ el Coliseo Nuevo recibió un impulso muy peculiar. Asiduo concurrente al teatro desde que combatía al frente de las fuerzas realistas, el gobernante quedó cautivado por la actriz Inés García “La Inesilla”, quien le dedicó varias funciones;¹⁰⁰ una ópera volvió a representarse hasta 1816, de nuevo de autoría de Corral: *Los gemelos o los tíos burlados* (también conocida como *Los dos gemelos o El tío y la tía*), ópera cómica en dos actos.¹⁰¹

Olavarría señala que entre 1816 y 1821, el teatro apenas sobrevivió gracias a que fueron los primeros actores los que financiaron las temporadas sin obtener ganancias “sino para ir mal viviendo”.¹⁰² Hacia 1821 la situación se agravó y según un diario:

Todo está mal pintado, sin perspectiva, sin el menor conocimiento de arquitectura, sin ningún efecto de claroscuro, y es tal la confusión en los bastidores, que rara vez convienen con el telón. [...] Todas las noches, y sea cual fuere el drama que se representa, salen las mismas decoraciones, y siempre estamos en la misma ciudad, en la misma habitación y en el mismo cuarto.¹⁰³

⁹⁷ Corral fue un compositor español que, por problemas políticos en España en 1808, emigró a la ciudad de México a fines de ese año. La partitura de la ópera está perdida. Véase, Ricardo Miranda, “En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial”, en Manuel Antonio del Corral, *Andante con variaciones* (México: CENIDIM, 1998), 8.

⁹⁸ *Diario de México*, febrero 25, 1813. Citada por Miranda, “En el lugar”, 14.

⁹⁹ Fue nombrado para gobernar el virreinato entre el 4 de marzo de 1813 y el 20 de septiembre de 1816. Residente de la ciudad de México desde hacía más de 20 años, sus conocimientos del territorio novohispano le permitieron combatir a las fuerzas insurgentes. Como virrey reorganizó la hacienda pública (confiscó propiedades de la Inquisición, hipotecó alcabalas y solicitó varios préstamos a particulares) y fortaleció el ejército con un mayor número de soldados. “Félix María Calleja del Rey, conde de Calderón”. Consultado en http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=568:felix-maria-calleja-del-rey-conde-de-calderon&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34

¹⁰⁰ Olavarría, *Reseña*, 165-168 y Mañón, *Teatro Principal*, 51.

¹⁰¹ Estrenada el 4 o 12 de noviembre de 1816. La ópera se repitió años después bajo los títulos citados. Miranda, “En el lugar”, 14.

¹⁰² Olavarría, *Reseña*, 175.

¹⁰³ Olavarría, *Reseña*, 181. Una parte de esta cita es retomada por Carmona, *La música*, 14. La nota procede del *Semanario político y literario* pero ambas fuentes no consignan la fecha y no fue posible localizarla en los ejemplares disponibles de la Hemeroteca Nacional.

La entrada del Ejército Trigarante, en septiembre de 1821, incluyó al menos 3 funciones a beneficio del mismo, a pesar del deteriorado estado en el que se encontraba el Coliseo Nuevo. Ninguna incluyó ópera sin embargo en un programa de la tercera función que se ha conservado, es de resaltar que se nombra a la compañía teatral como “compañía de ópera”, si bien la representación incluyó una comedia, una marcha y un baile:

Sábado 29 de septiembre de 1821. Primero de nuestra suspirada libertad. Tercera función a obsequio y beneficio del Ejército Imperial Trigarante. Se ejecutará la comedia en tres actos *Las cuatro sultanas*. Exornada con el grande aparato que requiere su argumento, con un brindis que entonará don Andrés del Castillo, con letra análoga a las plausibles actuales circunstancias. En su primer intermedio se cantará una Marcha patriótica por toda la Compañía de Ópera; y en el segundo se bailará el quinteto de *Dido abandonada*, por los principales actores de este ramo. La paga será doble y en los términos que las dos funciones anteriores.¹⁰⁴

La transición al México Independiente en cuanto a la vida teatral, se tradujo en dos acciones principales: la primera, un cambio en el manejo del Coliseo Nuevo.¹⁰⁵ El 21 de febrero de 1822, se emitió un decreto donde se ordenó la revocación del mandato de la administración del lugar por parte del Hospital de Naturales, para designar al municipio como el responsable.¹⁰⁶ La segunda, la inauguración, en octubre de 1823, de un recinto que se convertiría en competencia del Coliseo Nuevo, el llamado Teatro de los Gallos.¹⁰⁷ No se ha documentado, hasta el momento, la forma en que el Ayuntamiento manejó las cuestiones administrativas ni tampoco el repertorio presentado.¹⁰⁸ Olavarría transcribe un largo “impreso”, sin señalar su procedencia, que muestra la transformación del carácter del lugar:

En la temporada que acaba, se han desenterrado todas aquellas piezas que el buen gusto había condenado a justo olvido [...]. Es menester [...] que la autoridad vele sobre la

¹⁰⁴ Facsímil del programa de la función. Mañón, *Teatro Principal*, 55.

¹⁰⁵ Olavarría incluso señala que comenzó a nombrarse como el “antiguo”. Olavarría, *Reseña*, 191.

¹⁰⁶ Olavarría, *Reseña*, 191.

¹⁰⁷ El Teatro de los Gallos se llamó así pues se encontraba en el sitio donde se encontraba el Palenque.

Olavarría menciona que fue también llamado “nuevo, moderno o provisional”; Mañón retoma los mismos nombres y agrega otros: “Teatro Nuevo, de los Gallos, Moderno, Provisional y de las Moras”. Se ubicaba en la calle de Las Moras –hoy República de Colombia –, de ahí que tomara también ese nombre. Magaña señala que en la década de 1840 presentó una temporada de ópera por lo que su nombre cambió a Teatro de la Ópera (lo que fue corroborado a partir de la cartelera publicado en los diarios). Olavarría, *Reseña*, 191. Mañón, *Teatro Principal*, 55. Magaña, *Los teatros*, 63-64.

¹⁰⁸ Existen registros sobre la actividad en el teatro de esta época en las actas de cabildo del Ayuntamiento localizadas en el Archivo Histórico de la Ciudad de México, pero no se consultaron debido a que no corresponde al periodo que se estudia en este trabajo. Consideramos que se trata una línea futura de investigación.

ejecución de las piezas [...], tratando de formar un repertorio cual conviene al gusto y decoro de nuestra nación [...]. Pudiera, acaso, variarse y hacerse más interesante el Teatro, dando de cuando en cuando algunas de aquellas óperas italianas que no necesitan un gran número de actores para su ejecución.¹⁰⁹

El historiador del teatro, sin señalar fuentes, señala que en la temporada de 1824-1825 se representaron varias óperas, todas traducidas al español:

*Los dos gemelos, La Isabela, El duende fingido, El secreto, El tío y la tía [sic], La italiana en Argel, La novia impaciente y La travesura.*¹¹⁰

El inicio de la primera República Federal convirtió al Coliseo Nuevo en el Teatro Principal, nombre que conservaría desde 1826 hasta 1931 cuando se destruyó por un incendio.¹¹¹ No es propósito de este trabajo documentar lo sucedido en ese periodo sino situar el papel que tuvo el Teatro Principal y su relación con la ópera. Para ello es necesario, revisar el contexto del teatro lírico europeo durante las primeras décadas del siglo XIX.

Alrededor de 1825, el compositor vivo más célebre era Rossini, incluso sobre Beethoven. Dahlhaus lo señala de forma más concluyente: la música del siglo XIX encontró dos nuevos caminos, la llamada música pura a través de Beethoven y sus sinfonías; y las reminiscencias del espíritu musical del XVIII a través de Rossini.¹¹² En México, la llegada de Beethoven habría que esperar hasta la segunda mitad del XIX; en cambio, Rossini se convirtió en el autor más escuchado. El músico continuó con la tradición de la ópera bufa italiana, pero la transformó a partir de integrar aspectos de la ópera seria y de la cómica, para hacerlas más cercanas al acontecer del hombre en el sentido de reconocerse con las situaciones tanto graciosas como dramáticas.¹¹³ A través del llamado *bel canto*¹¹⁴ se creó un nuevo estilo, hegemónico del teatro musical hasta ese momento.

¹⁰⁹ Olavarría, *Reseña*, 191-192.

¹¹⁰ *Los dos gemelos* y *El tío y la tía* son la misma obra, autoría de Corral, como señalamos antes. Olavarría, *Reseña*, 193. La misma lista es retomada por Mañón, *Teatro Principal*, 56.

¹¹¹ Magaña, *Los teatros*, 25. A partir de la construcción, en 1842, del Gran Teatro de Santa Anna, después Teatro Nacional, el Principal quedó relegado a la representación de comedias y dramas. No volvió a tener un lugar predominante en la vida operística del México decimonónico.

¹¹² Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX* (Madrid: Akal, 2014), 9.

¹¹³ Burkholder, *et al.*, *Historia de la música occidental* (Madrid: Alianza Editorial, 2006), 742-748.

¹¹⁴ Estilo que busca resaltar, a través de sus melodías, las capacidades vocales de los cantantes mostrándolos como grandes virtuosos de su instrumento; fue una de las características de la ópera romántica temprana cuyos máximos representantes fueron además de Rossini, los también italianos Donizetti y Bellini.

Así, en los albores de la nueva nación mexicana y como si fueran de la mano, el régimen federal comenzó a formar una República –tras la caída del Primer Imperio Mexicano encabezado por Iturbide– y el género operístico concertó una vida artística. La política padeció serios contratiempos a lo largo de la primera mitad del siglo; la música, por el contrario, encontró un camino más libre que perduraría hasta el fin de la centuria y donde la ópera nunca dejó de escenificarse. Ópera y política, como iremos demostrando a lo largo de los capítulos, quedarían entrelazadas hasta fin de siglo. La presencia de una compañía de ópera, en la capital del país, se convirtió en símbolo de cultura y civilización aún a costa de las pérdidas económicas que, como veremos más adelante, conllevó.

En principio, las funciones, en esta nueva etapa, fueron dramáticas de forma predominante; manejadas, en su mayoría, por compañías de actores y cantantes españoles que arrendaron el teatro al gobierno –primero al Hospital de Naturales y luego al Ayuntamiento–, sin embargo fue el propio virreinato el responsable de la administración de esos ingresos para el pago de los sueldos del personal (incluidos los artistas), del mantenimiento del lugar así como de la toma de decisiones en torno a las puestas en escena.

Con las leyes antihispanas, hacia 1829, hubo una notoria disminución en las representaciones, a pesar de las dispensas otorgadas a los artistas. Poco investigado se encuentra el tema de la actividad teatral de ese momento –que se desarrolló en el Principal y el De los Gallos–, pero sabemos que se presentaron dos agrupaciones que escenificaron ópera italiana: las empresas del actor ibérico Andrés Castillo (1824-1826) y del coronel Luis Castrejón (1827-1829), quien contrató al tenor sevillano Manuel García, uno de los cantantes preferidos por Rossini.¹¹⁵ García padeció el desdén contra lo hispánico pero su presencia significó un enorme cambio en la forma de cantar las óperas. En seguimiento de un decreto real, todo lo que se ponía en escena, debía actuarse o cantarse en español; García se negó a cantar las arias operísticas por desvirtuar el carácter de la obra original provocando una serie de controversias que propiciaron su salida del país. Su breve estancia revolucionó la forma de representar óperas: comenzaron a cantarse en su idioma original,

¹¹⁵ Como se señaló antes, Manuel García fue el tenor que estrenó las óperas de *El barbero de Sevilla* y *Otelo* de Rossini. Se sabe que el compositor italiano, tomaba como fuente de inspiración para sus personajes, las características y habilidades de algunos cantantes de su tiempo, como García y el bajo barítono italiano Filippo Galli, ambos con estancia en México. García actuó primero en Nueva York, donde es considerado el introductor de la ópera italiana en Estados Unidos, y poco después arribó a la ciudad de México. Fue además de un reconocido maestro, padre de dos célebres cantantes de la época: María Malibrán y Pauline Viardot. No existe un estudio sobre la vida y obra de Galli. Sobre García, véase Radomski, *Manuel García*.

esto es, en italiano.¹¹⁶ Olavarría lo describe al iniciar su reseña teatral correspondiente a 1830:

El Teatro Principal vivía miserablemente con las *Ruinas de Palmira*, *Felipa la lavandera*, *La llave falsa*, *La huérfana de Tlalnepantla* [...], *El Babú* y otras. En varias ocasiones cantábase alguna cosa, allá como se podía: en uno de los programas de mi colección se lee: ‘Consecuente con lo que se tiene ofrecido, cantará la señora Pellegrini la cavatina y dúo de la ópera intitulada *El turco en Italia*’.¹¹⁷

Durante el periodo del primer gobierno de Anastasio Bustamante (1831-1838), con Lucas Alamán como ministro de Relaciones y bajo condiciones de crisis política,¹¹⁸ surgió un proyecto para financiar una compañía de teatro. La empresa brindaría temporadas sucesivas tanto de teatro como de ópera, desde 1831 hasta 1838. Como señalamos antes, en la historia de la música mexicana se conoce como “la compañía de Filippo Galli”.¹¹⁹

1.2. La organización de la Compañía de ópera del Teatro Principal (1830-1831)

El 2 de octubre de 1830 se emitió un oficio donde se comisionaba al coronel Manuel de la Barrera¹²⁰ para la organización de una compañía que actuara en el Teatro Principal:

¹¹⁶ Carredano y Eli señalan que “todo indica que la negativa de García a cantar en español no fue tan rotunda como se ha creído, pues finalmente accedió a traducir algunas óperas de su autoría e incluso a cantar en español otras tantas de repertorio”. Carredano y Eli, eds., *Historia*, 159.

¹¹⁷ Olavarría, *Reseña*, 260.

¹¹⁸ En palabras de Costeloe, “los primeros días de 1830 fueron de confusión e incertidumbre para los políticos de México.” Vicente Guerrero había dejado la presidencia para combatir un levantamiento, situación que dejó a Bustamante a cargo. A inicios de 31, Guerrero sería fusilado y Bustamante elegiría un gabinete donde predominarían centralistas o escoceses, a pesar del apoyo que los yorkinos le habían brindado. Situación que “lejos de constituir un simple cambio de personas, un retorno al orden, la nueva administración cambiaría por entero la política que se había venido siguiendo desde 1825.” Véase, Michael P. Costeloe, *La primera República Federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente* (México: Fondo de Cultura Económica, 1975), 249-252 y José Antonio Aguilar Rivera, “Alamán en el periodo de Bustamante”, *Examen imparcial de la administración de Bustamante*, Lucas Alamán (México: Conaculta, 2008).

¹¹⁹ Carmona señala: “Mayor fortuna tuvo la compañía de ópera de Filippo Galli (1783-1853), la primera gran compañía italiana que vino a México para quedarse hasta 1837. [...] Si como cantante Galli estaba en pleno declive, su inteligencia, habilidad y aciertos como empresario artístico de la compañía dejaron imborrable huella”. Carmona, *La música*, 24-25. Mayer-Serra menciona que “la compañía de F. Galli, que visitó México en 1831, presentó al público metropolitano, con cantantes excelentes y éxito enorme, las obras más famosas de Rossini, Bellini, Paer y Cimarosa.” Otto Mayer-Serra, *Panorama de la música mexicana* (México: El Colegio de México, 1941. Reimpresión facsimilar. México: Cenidim, 1996), 108. Baqueiro escribió: “El 6 de agosto de 1831 llegó la compañía de ópera de Cayetano Paris y Filippo Galli a la capital de la República.” Baqueiro, *Historia*, 140.

¹²⁰ En 2005 se publicó un libro de Lau Jaiven sobre este particular personaje que colaboró con el gobierno mexicano durante la primera mitad del siglo. Ana Lau Jaiven, *Las contratadas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800-1845)* (México: Instituto Mora, 2005).

Primera Secretaría de Estado. Departamento del Interior. Sección segunda. Deseando el excelentísimo señor vicepresidente [Bustamante] proporcionar a los habitantes de esta capital una compañía de teatro, digna de su ilustración, en los ramos de verso, canto y baile, y bien penetrado de las cualidades que adornan a V. S. para llenar los indicados deseos, ha tenido a bien S. E. comisionarle para que, asociado a los demás individuos que han propuesto hacer algunas anticipaciones, se sirva practicar cuanto sea necesario al efecto, formando y presentando a esta Secretaría el reglamento que V. S. estime conveniente. Dios y Libertad. México, 2 de octubre de 1830. *Alamán* [ministro de Relaciones]. Señor coronel don Manuel Barrera.¹²¹

Un mes después, *El Sol* justificaba las acciones gubernamentales para contratar una compañía, aunque los apremiaba a hacerlo, a pesar de los problemas existentes:

En un país culto, en un país en que es preciso formar las costumbres, en que debe proporcionarse al pueblo una diversión honesta, un proyecto tan benéfico no ha de sufrir la menor demora ni atrasarse por ningún pretexto.¹²²

Barrera no logró consolidar pronto la empresa –si bien el Teatro Principal siguió presentando una temporada “cómica”.¹²³ Incluso, el 13 de febrero de 1831, cuatro meses después de su encargo, emitió un informe¹²⁴ en el que señaló los problemas que enfrentaba: una situación de “extrema *decadencia*” en el teatro a pesar de “la ilustración y buen gusto mexicanos”, la “debilidad” del cuadro que actuaba en el Principal y el deseo de “llenar las miras del excelentísimo señor vicepresidente”; y concluía que dadas esas condiciones y

Aimer Granados escribió una reseña en la que lo describe como “sastre, agitador, concesionario de los servicios públicos, habilitador de vestuario para el ejército, prestamista, propietario y especulador inmobiliario, miembro del Cabildo metropolitano, contratista de espectáculos, fiador y agiotista, Manuel Barrera representa un actor social que, como muchos otros y en un período de transición, tuvo que adaptarse a las nuevas condiciones impuestas por la naciente forma de entender el Estado, la sociedad y los negocios.”

Aimer Granados, “*Las contrataciones en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800–1845)*”, *Revista Política y cultura*, 26, 2006. Consultado en

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200013

¹²¹ El original del oficio no ha sido encontrado. Aparece íntegro en Olavarría, *Reseña*, 262 y en Mañón, *Teatro Principal*, 66.

¹²² *El Sol*, noviembre 16, 1830. Citado por Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)* (México: UNAM, 1969), 253.

¹²³ En algunas ocasiones, las funciones dramáticas interpretaron partes de óperas por los propios actores como Rosario y Joaquín AVECILLA. Véase *El Sol*, septiembre 7, 1831.

¹²⁴ Tanto Olavarría como Mañón y Reyes de la Maza lo transcribieron en sus obras. Los dos primeros lo hicieron de forma parcial y no señalaron la fuente de procedencia. Cabe aclarar que Olavarría menciona dos fechas: 31 de febrero (al inicio) y 13 de febrero (al final). La primera, sin duda, es una errata. Sin embargo, Reyes de la Maza –quien publica el texto completo–, escribió que apareció en *El Sol*, el 13 del segundo mes de 1831. Hasta el momento no hemos podido localizar la fuente original pues en el mencionado periódico y mes, no apareció publicado. Olavarría, *Reseña*, 262-267. Mañón, *Teatro Principal*, 66-70. Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 258-262.

recordando las “bellas” temporadas de 1825 a 1827,¹²⁵ “no podrá formarse una compañía [...] digna de la fina delicadez del público mexicano”; a pesar de ello, su objetivo será “sacar al teatro del estado de anonadamiento” y si hubiera alguna utilidad económica, la dedicaría “al fomento y auxilio de casas de beneficencia pública”.¹²⁶

El escenario no podía ser menos que delicado. Vicente Guerrero se había levantado en armas y su muerte, en febrero de 1831, había acabado con la sublevación, sin embargo, el ambiente político se había tornado aún más difícil. Barrera, consciente de la situación, recuerda esos hechos sin mencionarlos de forma directa:

Los gravísimos acontecimientos políticos que han ocupado la atención del Supremo Gobierno, no han impedido que dirigiese un día una ojeada cuidadosa sobre el teatro, y notase la extrema decadencia en que se ha precipitado el de esta Capital.¹²⁷

El informe continúa con una relación de la situación de cada miembro de la compañía en ese momento (si están contratados, si piden más sueldo o incluso si están enfermos). Rescatamos dos aspectos. El primero, una función educativa alrededor de la compañía a través del establecimiento de dos escuelas; una “escuela gratuita de baile”, a cargo de los Pautret¹²⁸ y una “escoleta de música y de verso” que se planeaba, en inicio, establecer en el Teatro Provisional.¹²⁹ El segundo, la organización de una compañía de ópera.

El propio Barrera señaló que Alamán envió una iniciativa al Congreso para destinar 20 mil pesos anuales para el sostenimiento del teatro. Cabe mencionar que, si bien esa cantidad era considerable para la época, no cubriría todos los gastos que se pensaban realizar. Si tomamos en cuenta que el presupuesto de 44 años antes (1786) era de 39,039 pesos, podemos suponer que el resto de los ingresos vendrían de la taquilla (recordemos que se esperaba obtener 90 mil pesos de utilidades en el siglo XVIII).

Con respecto a la compañía de ópera, Barrera explicó el proyecto en los últimos párrafos de su informe: se encargaba la contratación en Italia a Cayetano de Paris,¹³⁰ la

¹²⁵ Probablemente se refiere a las temporadas de Andrés Castillo y sobre todo a las de Castrejón (con el tenor español Manuel García al frente de la compañía).

¹²⁶ Olavarría, *Reseña*, 262-263 y 265 y Mañón, *Teatro Principal*, 66-68.

¹²⁷ Mañón, *Teatro Principal*, 66.

¹²⁸ El bailarín francés Andrés Pautret llegó a México en la década de 1820 con su esposa, la bailarina española María Rubio.

¹²⁹ Mañón, *Teatro Principal*, 68.

¹³⁰ “Cayetano [de] Paris, catalán de origen, era el esposo de la cantante italiana [Carolina] Pellegrini, instalada en México desde mucho antes [década 1820]”. Monserrat Galí Boadella, *Historias del bello sexo* (México: UNAM, 2002), 301. También aparece como dibujante de *El museo mexicano*. María Esther Pérez Salas C.,

contratación en Italia de nueve personas para formar la empresa: dos sopranos, tres tenores, dos barítonos (uno de ellos, bufo cómico), un maestro de coros y un “maestro de música compositor y director”. Ellos, más dos artistas más que llegaron, junto con los cantantes Carolina Pellegrini y Benedicto Lombard (ya establecidos en México) y el coro de jóvenes que habían trabajado en las temporadas de Manuel García, formarían la empresa.

Se comisionaba al propio Paris comprar “30 óperas nuevas, siendo 24 bufas y semibufas, y las seis restantes, de carácter serio”;¹³¹ todo con la intención de brindar dos funciones por semana. Se hacía la observación que la orquesta había sido contratada con los “profesores” más “acreditados” de la ciudad y ya se había dispuesto formar un “depósito de guardarropa” pues no existía hasta ese momento.¹³² Así se invitaba a renovar sus abonos en la contaduría del teatro, a cargo de Cayetano Castañeda en “la primera calle del Reloj, núm. 11.”¹³³

Cuatro meses después –como señala Olavarría –, la temporada no había iniciado pues Paris permanecía en Europa –a pesar de que le fue enviado el dinero que había solicitado. Para evitar más críticas, Barrera inició el 23 de junio de 1831, con funciones dramáticas.¹³⁴ La ópera debió esperar algunos meses.

La llegada del grupo de cantantes comandados por Paris, al puerto de Veracruz en el mes de julio, fue elogiada con notas periodísticas que trataban de enaltecer la labor de convencimiento del catalán ante el reino de Lombardía Venecia para facilitar los pasaportes de salida por las revueltas en esos territorios desde un año antes:

El señor Paris es acreedor de todo elogio, así por la prudencia y economía en gastos con que se ha manejado, como por la pericia e inteligencia que ha mostrado en la elección de individuos, compra de música, etc.¹³⁵

Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver (México: UNAM, 2005), 275. En documentación sobre el Teatro Principal encontramos cartas firmadas por él como Cayetano de Paris, si bien en oficios de respuesta omiten la preposición “de”.

¹³¹ Olavarría, *Reseña*, 266. Transcrito por Mañón, *Teatro Principal*, 70.

¹³² Olavarría, *Reseña*, 267. Transcrito por Mañón, *Teatro Principal*, 69. Reyes de la Maza afirma que Eduardo de Gorostiza se encargó del “ramo de teatro como Paris en el de ópera”. El dato lo obtiene del informe de Barrera publicado a inicios de 1831. Véase, Luis Reyes de la Maza, *Circo, maroma y teatro* (México: UNAM, 1985), 17 y Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 260.

¹³³ Olavarría, *Reseña*, 266. Transcrito por Mañón, *Teatro Principal*, 70.

¹³⁴ Tanto Olavarría como Mañón transcriben el aviso (publicado en junio de 1831) y que incluyó la lista de los actores, actrices, bailarines además de empleados y orquesta. Omite la parte de la compañía de ópera. Olavarría, *Reseña*, 269 y Mañón, *Teatro Principal*, 71.

¹³⁵ Olavarría, *Reseña*, 275.

Incluso “la nueva compañía de ópera, que acaba de llegar a este puerto con dirección a la capital” [...dio un] pequeño concierto [...donde] la satisfacción que produjo fue evidentemente general e uniforme.”¹³⁶

Hasta aquí, la historiografía existente sobre el tema, reproducía la misma información. Se sabía que la empresa había tenido varios problemas, pero no se conocía, con certeza, qué tipo de desavenencias habían sucedido. Sin embargo, un expediente de localizado en el Ramo Gobernación del AGN, nos brinda información reveladora. Paris reclamó, a partir de enero de 1832, los honorarios que le correspondían de la comisión encomendada –la contratación en Europa– y que, en principio, Barrera no reconoció; incluso escribió varias cartas a funcionarios del gobierno haciendo hincapié en el ahorro que significaron sus negociaciones, pues era costumbre en Milán que los comisionistas cobraran el 4% sobre el contrato total de los cantantes en caso de trabajar en la región y 6% si lo hacían fuera –como era el caso¹³⁷–, además de traer más cantantes de los nueve que le fueron solicitados –todos, por el mismo precio–, comprar nuevo vestuario¹³⁸ además de los pianos. Todo a cambio de 150 pesos mensuales para que en su ausencia fueran entregados a su familia para su manutención.

En la primera petición de pago de Cayetano de Paris, escribió a Alamán para “entenderse” con él pues el Barrera “quiere hacerme sentir el peso de su superioridad ajada por mí”¹³⁹ y le pide que tenga en cuenta tanto beneficios como riesgos que enfrentó: desde un fuerte temporal que lo desvió a Nueva York en su viaje de regreso como la decisión de contratar más artistas, evitar las comisiones además de comprar con su propio dinero, vestuario y pianos para luego cederlos al teatro sin ningún beneficio económico para él. Pocos días después de la salida de Alamán del ministerio de Relaciones, Paris vuelve a escribir –ahora al encargado de despacho–, donde explica de nuevo las condiciones de su comisión y logros obtenidos. El 7 de agosto del mismo 1832, Barrera emitió un oficio en el que admitió que el catalán cumplió el encargo de contratar cantantes y comprar música para el teatro, acepta que se desconocían las comisiones que cobraban los agentes europeos y

¹³⁶ Los directores, seud., “Primera calificación del mérito de la compañía de ópera que ha llegado de Italia”, *El Sol*, agosto 3, 1831.

¹³⁷ Ahorro, según el propio Paris, de 6 mil pesos por un contrato de 5 años. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

¹³⁸ De acuerdo con Paris, con valor de 25 mil pesos. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

¹³⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

que por las negociaciones del italiano se exceptuaron, avala la venta del vestuario por una cantidad mínima y admite que no se negoció pago alguno por esas tareas. Sin embargo, señala que el propio Alamán autorizó un pago de 4 mil pesos en consideración de la labor realizada.¹⁴⁰ Aun así, París no deja de reclamar su pago y volvió a solicitarlo el 26 de octubre. Una resolución se dio hasta 2 años después, el 4 de enero de 1834, donde se ordena el pago de 7,500 pesos como indemnización y que resolvió conceder una comisión formada por Juan Vitalba y M. de la Serna.¹⁴¹ Desconocemos si el pago fue realizado pues en enero de 1835, París expidió un recibo por cuatro mil pesos “por compensación del viaje a Europa que por encargo del gobierno efectuó en 1831 para el establecimiento de la ópera italiana en esta capital”;¹⁴² a este documento le acompaña el oficio del ministerio de Hacienda que señala se realice “por cuenta de gastos secretos”.¹⁴³ Dato por demás revelador.

Es importante remarcar la participación de Alamán en la configuración del proyecto de la compañía. ¿Qué lo motivó a impulsar la ópera y no otra manifestación artística? Como hombre ilustrado y conocedor de las costumbres europeas, tenía presente que una de las formas de demostrar el carácter “civilizado” del país, era a través del arte, pero la cuestión era determinar cómo hacerlo. Que la Academia diera frutos en alguno de sus estudiantes –ya desde la perspectiva de una formación derivada del México Independiente–, implicaba esperar varios años. Fundar una escuela de música, también significaba tiempo para que se manifestara algún talento. En la literatura, de igual forma. Qué mejor que una compañía de ópera en la que cantantes europeos con trayectoria profesional, llegaran a un lugar que los recibiera con aprecio –además de magníficos sueldos– y que eso pudiera mostrarse a la diplomacia internacional a través del ministerio de Relaciones. El proyecto, sin duda, fue benéfico para el país incluso sin el propio Alamán. Los políticos apoyaron la ópera a pesar del alto costo que significó su mantenimiento.

¹⁴⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

¹⁴¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

¹⁴² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

¹⁴³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

1.3. *El inicio de la primera temporada (1831-1832)*

Con problemas y negociaciones, la temporada de ópera inició el 12 de septiembre de 1831 con *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini.¹⁴⁴

La compañía se conformó por tres sopranos (Carolina Pellegrini, Elena Baduera y Ángela Pirini), una contralto (Ángela Massini de Sirletti), tres tenores (Luis Sirletti,¹⁴⁵ Joaquín Mussati y Antonio Finaglia), un bajo-barítono (Galli¹⁴⁶), dos barítonos (Ludovico Sirletti¹⁴⁷ y Benedicto Lombard) y un bajo (Andrés Sissa), el instrumentista Carlos Pighi (flauta y corno inglés), el maestro de coros (Pedro Alberti) y el director de orquesta (Lorenzo Montarassi). Once cantantes en total, un instrumentista, el maestro de coros y el director de orquesta. La empresa, además del coro, sostenía un cuerpo de figurantes (comparsas), el servicio de decoración y telar y la contaduría del teatro.

Era una costumbre que se publicara el prospecto de la compañía donde además de señalar el número de funciones del primer abono (en este caso, dos por semana), los títulos de las óperas a representar y los cantantes, se señalaran los precios por el abono completo y la función suelta. No lo hemos encontrado en la prensa, sin embargo, una nota periodística ahonda en el asunto, a un mes de iniciadas las representaciones:

estamos impacientes porque nos den lo más pronto posible, la *Semíramis*, el *Mosé in Egitto*, la *Garzaladra* [sic] y el *Tancredi* de Rossini, el *Don Giovanni* y *El matrimonio secreto* de Mozart [sic], el *Crociato in Egitto* de Meyerbeer, *La esclava en Bagdad* de Pacini, *L'Agnese* y otras (pero particularmente las dos primeras); en lo que no consentimos es, que por no dar viejo se nos deje sin lo viejo y sin lo nuevo, y se pasen ONCE mortales días sin

¹⁴⁴ Se anunció en el periódico como parte de la cartelera teatral, pero sin ninguna mención de ser el inicio de temporada de ópera. *El Sol*, septiembre 12, 1831.

¹⁴⁵ Padre de Ludovico Sirletti y suegro de Ángela Massini. Nota de *La lima de Vulcano*, octubre 18, 1834. Citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 328.

¹⁴⁶ Hugo Barreiro señala que Galli dirigió la empresa, sin embargo, en los papeles administrativos que se han conservado en los archivos, no se han conservado pagos o menciones a Galli como director sino como cantante. Barreiro Lastra, Juan Hugo, "Aproximación al repertorio de libretos operísticos de la primera compañía italiana de ópera que visitó México entre 1831 y 1838: nueva fuente documental musicológica como objeto de investigación académica-educativa", *Materiales didácticos que apoyan el proceso de enseñanza-aprendizaje de disciplinas musicales y musicológicas*, Fabrizio Ammetto, ed. (Luca: Libreria Musicale Italiana-Universidad de Guanajuato, 2012), 26.

¹⁴⁷ Hijo de Luis Sirletti y esposo de Ángela Massini. Su pago lo cobraba en una sola exhibición junto con su padre y Massini.

oír en boca de las Pellegrini, los Galli, los Mussatti y los Finaglia, el idioma encantador de Rossini, de Mozart y de otros maestros celebres.¹⁴⁸

Interesante resulta la elección de *Torbaldo y Dorlisca* para la apertura de la temporada. La obra había sido estrenada, en Roma en 1815, con el propio Galli, quien la interpretó en varios teatros europeos (por ejemplo, en Madrid, pero hasta 1828).¹⁴⁹ En México debutar con una ópera nunca escuchada y poco conocida, pero con esos antecedentes, aseguraba la atención del público.

Solo hemos encontrado una reseña de esta función, que transcriben Olavarría y Reyes de la Maza, del *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*. Si bien es larga, muestra el impacto del debut de la compañía:

El teatro estaba completamente ocupado por una brillante concurrencia [...]. Llegados los momentos de la ejecución, cada [...cantante], supo exceder las esperanzas concebidas. [...] la propiedad y hermosura de los trajes y decoraciones, la orquesta numerosa y compuesta por excelentes profesores y la clase de concurrentes que llenaba el teatro, puede decirse sin exageración que desde la fundación del Coliseo de México, no se había visto el público tan perfectamente servido.¹⁵⁰

Importante resulta subrayar la segunda parte de la crónica, pues nos habla del sentido que se buscaba al haber ópera en la República:

La capital, pues goza de esta clase de diversión bajo un pie de perfección y hermosura, que así es digno de su grandeza y dignidad como de su buen gusto y civilización. Si ésta se mide por la naturaleza y carácter de los espectáculos, puede decirse que poco o nada tiene México que ceder a los demás países donde se habla la lengua castellana. La administración actual tiene la satisfacción de haber atendido con fruto, no solo a lo necesario y útil, sino también a lo agradable. Ha logrado ver tranquila y pacífica la República, restablecido el

¹⁴⁸ “Otras cuatro palabras sobre el teatro y sobre la ópera”, *El Sol*, octubre 11, 1831. También en Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 281. Las mayúsculas son de la publicación. De las óperas mencionadas, todas fueron representadas durante 1832 excepto tres, *El matrimonio secreto* de Cimarosa (que el cronista atribuye a Mozart de forma errónea), *El cruzado en Egipto* de Meyerbeer (que se estrenó hasta la temporada de 1837) y *La esclava en Bagdad*, de Pacini.

¹⁴⁹ El lector podrá encontrar en el apartado sobre la caracterización del repertorio, un cuadro con los títulos de las óperas que se representaron, el género al que pertenece, así como sus fechas de estreno en Europa, en Madrid y en México.

¹⁵⁰ *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, septiembre 13, 1831. Olavarría también lo cita sin mencionar la fecha al contrario que Reyes de la Maza quien sí lo señala Olavarría, *Reseña*, 276-277 y Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 278-279.

orden y desterrada la anarquía, y tiene también el placer de haber proporcionado a la capital un espectáculo de que carecía y estaba demandando la ilustración de sus habitantes.¹⁵¹

Con las fuentes disponibles, solo hemos podido determinar cinco títulos representados durante esta primera temporada: *Torbaldo y Dorlisca*, *La Cenicienta*, *Tebaldo e Isolina*, *La italiana en Argel* y *El engaño feliz*.¹⁵² Los anuncios en el periódico no fueron constantes y en los documentos existentes en el AGN sobre el Teatro Principal no se encuentra documentado el año de 1831; sin embargo, en la prensa hubo varios comentarios que nos dan un panorama de los problemas que se suscitaron en el inicio, que si bien no provinieron del *Registro oficial* surgían de un diario, también favorable a las acciones gubernamentales:

Dos óperas por semana se nos ofrecieron, y hemos pasado la última sin una sola, porque no se acabaron las decoraciones; ¿y por qué no se acabaron? Por la *Cenerentola*; pero preguntan todos muy quejosos, y con justicia, ¿por qué no se repitió el *Torbaldo*, cuya graciosa armonía apenas empezamos a saborear ahora? La ópera no es como la comedia, cuya repetición fastidia: la música de Rossini, de Mozart, de Meyerbeer, de Paisiello, de Paër, de Pacini es más bella mientras mejor se conoce.¹⁵³

El artículo constata el buen recibimiento que tuvo la empresa e hizo hincapié, en cierta forma velada, de la importancia de la ópera y su impacto en la sociedad:

Un pueblo grande como México y un teatro estrecho para la población, exigen sin duda que las obras maestras se repitan, para que todos puedan gozar de ellas. No queremos por esto que se nos repita tanto una ópera que no veamos otra cosa.¹⁵⁴

¹⁵¹ *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, septiembre 13, 1831, 4. También en Olavarría, *Reseña*, 276-277 y Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 278-279. (Véase nota anterior, número 137).

¹⁵² Para el 10 de octubre, es decir, un mes después de iniciadas las funciones, un periódico señalaba: “La ópera de *Torbaldo y Dorlisca* nunca ha gustado tanto como en la cuarta vez que se ha representado” (*Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, octubre 10, 1831). El 11 de octubre se representó *La Cenicienta* (*Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, octubre 12, 1831. Barreiro localizó el libreto que llevó por subtítulo *La bondad en triunfo*. Barreiro, “Aproximación”, 33). El 27 del mismo mes, *Tebaldo e Isolina* (*Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, octubre 28, 1831). Y desconocemos la fecha exacta de la función de *La italiana en Argel* pero se incluye la imagen de la portada del libreto de la ópera con la fecha de 1831 en la obra de Olavarría. Olavarría, *Reseña*, entre páginas 320 y 321. Barreiro señala que *El engaño feliz* se representó el 26 de septiembre. Barreiro, “Aproximación”, 40. El lector podrá consultar, en el apéndice de este trabajo, un listado de las representaciones documentadas de la compañía.

¹⁵³ “Otras cuatro palabras sobre el teatro y sobre la ópera”, *El Sol*, octubre 11, 1831. También en Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 281.

¹⁵⁴ “Otras cuatro palabras sobre el teatro y sobre la ópera”, *El Sol*, octubre 11, 1831. También en Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 281.

Desde el debut de la compañía, la situación del país continuó difícil para el gobierno de Bustamante, aunque se había controlado, aunque con ciertos problemas pues se habían suspendido los festejos patrios del 27 de septiembre (porque se realizarían en honor de Iturbide), aunque habían conseguido cierta fortaleza al impedir el regreso de Lorenzo de Zavala; además, ante los rumores de un regreso de Santa Anna, se habían trasladado tropas hacia Orizaba. Sin embargo, las restricciones en contra de la prensa se acentuaron pues se consideraba que una de las fortalezas del gobierno “no estaba en las armas, sino en la opinión pública”.¹⁵⁵ De ahí que fuera importante que la temporada operística transcurriera con el menor número de problemas posible más tratándose de un proyecto financiado por la administración gobernante.

Olavarría transcribe varios comentarios sobre la temporada publicados en el *El Registro Oficial*, periódico que, como era de esperarse, exaltó las virtudes de la compañía patrocinada por el gobierno: “Nuestro teatro va poniéndose cada día más brillante”;¹⁵⁶ sin embargo en crónicas de otros periódicos, como *El Sol*, se leen comentarios adversos ante la falta de luz en el teatro,¹⁵⁷ así como la ausencia de obras prometidas: “tres óperas que se nos están debiendo, dos porque se nos pasó en blanco una semana entera, y otra porque solo se dio una en la precedente”.¹⁵⁸ El mismo Olavarría menciona que había desplegados donde los “redactores desmentían, enérgica y competentemente autorizados, las voces propaladas por la oposición, de que la compañía de ópera andaba desunida.”¹⁵⁹ Sobre todo se referían a ciertos problemas entre Pellegrini y Massini, quien hacía alianza con los Sirletti, para no cantar en algunas obras.¹⁶⁰ Reyes de la Maza incluyó una nota en la que es posible que podamos entender el motivo de la rivalidad:

Quando se supo que el señor Cayetano [de] Paris había sido comisionado para ajustar en Italia una compañía de ópera, [...] se presumieron que como esposo de la señora Pellegrini, estaría muy distante de proporcionarnos habilidades que pudiesen paragonarse con dicha señora su consorte, pero todos se han convencido de la imparcialidad [...] pues en la señora

¹⁵⁵ Juan de Dios Arias y Enrique de Olavarría y Ferrari, *México a través de los siglos* (México: Cumbre, 1989), IV, 143.

¹⁵⁶ Olavarría, *Reseña*, 280.

¹⁵⁷ En varias funciones no hubo iluminación completa, excepto en las del “16 y 27 de septiembre, el 4 y el 27 de octubre”. *El Sol*, octubre 30, 1831.

¹⁵⁸ *El Sol*, octubre 30, 1831.

¹⁵⁹ Olavarría, *Reseña*, 281.

¹⁶⁰ Como señalamos antes, los Sirletti eran padre e hijo; el último estaba casado con la contralto Massini.

Massini nos ha traído una joya apreciablesísima, [...] que en concepto de algunos es superior a la señora Pellegrini.¹⁶¹

El final de la primera temporada, que abarcó hasta los primeros meses de 1832, transcurrió de forma más constante, aunque con pocas funciones. Conviene señalar que las temporadas de ópera, por lo general, comenzaban en la semana de Pascua o muy pocos días después (mes de abril) para terminar antes del Carnaval (febrero-marzo según correspondiera). Algunas veces se suspendía el abono por los bailes de máscaras y se reanudaba el abono de ópera, según fuera el interés del público, pero sobre todo la presencia de la compañía. También podía haber un receso durante las lluvias pues la situación climática dificultaba la llegada al teatro (no solo de los carruajes sino también impedía a las mujeres caminar con tranquilidad sin ensuciar sus vestidos de gala, según algunas quejas en los diarios).

En el caso del inicio de 1832, se han podido documentar con mayor precisión, las funciones que se presentaron (cuadro 3).

1832																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					
<p>enero</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>l</td><td>m</td><td>m</td><td>j</td><td>v</td><td>s</td><td>d</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr><td>2</td><td>3</td><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>7</td><td>8</td></tr> <tr><td>9</td><td>10</td><td>11</td><td>12</td><td>13</td><td>14</td><td>15</td></tr> <tr><td>16</td><td>17</td><td>18</td><td>19</td><td>20</td><td>21</td><td>22</td></tr> <tr><td>23</td><td>24</td><td>25</td><td>26</td><td>27</td><td>28</td><td>29</td></tr> <tr><td>30</td><td>31</td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td></tr> </table>	l	m	m	j	v	s	d							1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30	31						<p>febrero</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>l</td><td>m</td><td>m</td><td>j</td><td>v</td><td>s</td><td>d</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>2</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>4</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>5</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>6</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>7</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>8</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>9</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>10</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>11</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>12</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>13</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>14</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>15</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>16</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>17</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>18</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>19</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>20</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>21</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>22</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>23</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>24</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>25</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>26</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>27</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>28</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>29</td></tr> </table>	l	m	m	j	v	s	d							1							2							3							4							5							6							7							8							9							10							11							12							13							14							15							16							17							18							19							20							21							22							23							24							25							26							27							28							29	<p>marzo</p> <table style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr><td>l</td><td>m</td><td>m</td><td>j</td><td>v</td><td>s</td><td>d</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>1</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>2</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>3</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>4</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>5</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>6</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>7</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>8</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>9</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>10</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>11</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>12</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>13</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>14</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>15</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>16</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>17</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>18</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>19</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>20</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>21</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>22</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>23</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>24</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>25</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>26</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>27</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>28</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>29</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>30</td></tr> <tr><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td></td><td>31</td></tr> </table>	l	m	m	j	v	s	d							1							2							3							4							5							6							7							8							9							10							11							12							13							14							15							16							17							18							19							20							21							22							23							24							25							26							27							28							29							30							31
l	m	m	j	v	s	d																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
2	3	4	5	6	7	8																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
9	10	11	12	13	14	15																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
16	17	18	19	20	21	22																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
23	24	25	26	27	28	29																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
30	31																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																				
l	m	m	j	v	s	d																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						3																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						4																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						5																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						6																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						7																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						8																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						9																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						10																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						11																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						12																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						13																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						14																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						15																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						16																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						17																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						18																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						19																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						20																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						21																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						22																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						23																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						24																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						25																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						26																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						27																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						28																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						29																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
l	m	m	j	v	s	d																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						1																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						2																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						3																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						4																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						5																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						6																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						7																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						8																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						9																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						10																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						11																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						12																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						13																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						14																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						15																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						16																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						17																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						18																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						19																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						20																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						21																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						22																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						23																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						24																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						25																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						26																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						27																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						28																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						29																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						30																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
						31																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																															
<p>Cuadro 3. Calendario de las funciones realizadas en el Teatro Principal. Enero-marzo, 1832. Fuentes: AGN. Ramo Gobernación. Legajo 122, expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832. Olavarría, <i>Reseña</i>, 287 y Manuel Mañón, <i>Teatro Principal</i>, 74.</p>																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																																					

Como se señala antes, poco documentada se encuentra esta primera temporada pues la empresa no publicó anuncios en los periódicos.¹⁶² Excepcionalmente encontramos alguna nota al respecto. Ha podido reconstruirse gracias a la documentación contable existente en el AGN—una de las fuentes que la historiografía no había rescatado hasta ahora—; la

¹⁶¹ *El Sol*, diciembre 2, 1831. Citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 282.

¹⁶² Para esta investigación se revisó *El Sol* y *El Águila Mexicana*, aunque existen los ejemplares de estos meses, encontramos solamente pequeñas menciones a la temporada de ópera.

información refleja los movimientos realizados, a partir de enero de 1832;¹⁶³ los meses previos de septiembre a diciembre, no tenemos noticias precisas sobre los títulos y frecuencia de las funciones.

Durante enero y febrero, la compañía operística brindó alrededor de seis representaciones (martes y viernes, con sus excepciones); en marzo, solo tres. En esos meses, se escenificaron de forma repetida, siete títulos diferentes: de Rossini, *Torbaldó* y *Dorlisca*, *La Cenicienta*, *La italiana en Argel* y *Semíramis*; de Morlacchi, *Tebaldo e Isolina*; de Cimarosa, *El matrimonio secreto*; y de Paër, *Agnese* (conocida en México como *La Inés*). Desconocemos si se cumplió con lo prometido de forma inicial por la empresa, aunque por la nota periodística antes referida (que suponemos se basa en el prospecto),¹⁶⁴ se representaron tres: *Semíramis*, *El matrimonio secreto* y *La Inés* dejando para otro momento, *Moisés en Egipto*, *La urraca ladrona* y *Tancredo*, de Rossini; no fueron representadas en ningún momento de las subsiguientes temporadas *La esclava en Bagdad* de Pacini y *Don Giovanni* de Mozart.¹⁶⁵

El 25 de marzo se dio la última función antes del receso habitual por el inicio de la cuaresma. La situación del país no había mejorado a pesar de los intentos de la dirección de Bustamante y su gabinete. A decir de Tenenbaum, “la administración gubernamental se propuso atacar desde dos ángulos los problemas fiscales”:¹⁶⁶ primero, Mangino (ministro de Hacienda) planteó elevar al 5% el impuesto interno sobre bienes extranjeros y restablecer el estanco del tabaco; segundo, el propio Mangino y Alamán (ministro de Relaciones), plantearon renegociar la deuda inglesa para obtener nuevos créditos y reanudar el pago de intereses (que se habían suspendido desde 1827). El resultado de estas políticas fue un aumento considerable en los ingresos entre enero de 1830 y agosto de 1832,¹⁶⁷

sin embargo, quedó contrarrestado por espectaculares aumentos en las erogaciones tanto del ejército como de la Tesorería. [...] Los años de 1830-1832 fueron un periodo de relativa

¹⁶³ Nos referimos en específico a los expedientes localizados en el AGN, Ramo Gobernación, Legajos 122, expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832, que contienen además de los registros contables, oficios expedidos por el administrador del teatro (en 1831, Cayetano Castañeda; en 1832, Pablo Pombo), siempre dirigidos al Ministro de Relaciones, en ese momento, Alamán.

¹⁶⁴ “Otras cuatro palabras sobre el teatro y sobre la ópera”, *El Sol*, octubre 11, 1831.

¹⁶⁵ El lector podrá revisar el listado de cada título presentado, fechas precisas y referencias bibliográficas, en el anexo correspondiente, al final de este trabajo.

¹⁶⁶ Barbara Tenenbaum, *México en la época de los agiotistas 1821-1857* (México: Fondo de Cultura Económica, 1985), 57.

¹⁶⁷ “De \$4,986,575 (en 1829-1830) a \$8,483,006 (en 1830-1831)”. Tenenbaum, *Agiotistas*, 60.

‘calma’, [...que] atestiguan el grado al que llegó la campaña del gobierno para asegurar la lealtad de los militares, reprimir a la población y recaudar ingresos.¹⁶⁸

Se consultaron las “Memorias de Hacienda” de este periodo y existe una partida de 20 mil pesos para el “fomento del teatro” para los años de 1831 y 1832,¹⁶⁹ pero no se especifican los pagos a realizar como en el caso de las erogaciones por parte del Ministerio de Relaciones (con Alamán a la cabeza) que incluyeron sueldos, gastos y asignaciones específicas del Museo, el Jardín Botánico, la Academia de San Carlos, los colegios de San Juan de Letrán y San Ildefonso y las escuelas Lancasterianas. Sin duda, el ministro se ocupó de impulsar la educación y las artes. Sabemos, como se dijo antes, que mediante su iniciativa se formó la empresa operística con su correspondiente apoyo económico. No tenemos cifras ni registros contables de este periodo. Solo agregaremos que es probable, por referencias en documentación posterior, que los gastos excedieron, con mucho la partida por lo que los egresos tuvieron que ser incluidos como parte de gastos extraordinarios (que ascendieron a 3,641 pesos) o de “gastos secretos”, rubro que, como ya se dijo había sido utilizado por esa administración, y que en este periodo ascendieron a 66,487 pesos.¹⁷⁰

Revisemos los acontecimientos que se sucedieron durante estos tres primeros meses de 1832 y que convivieron, de cierta manera, con las funciones en el teatro. Al iniciar el año, las muestras de rechazo a la administración de Bustamante se hicieron cada vez más evidentes. Para la apertura del Congreso, el 1º de enero, el vicepresidente había expresado que las acciones implementadas hasta ese momento demostraban cómo “en ningún periodo de nuestra existencia política –Olavarría escribió–, habíamos tenido tan justo motivo de felicitarnos mutuamente por los progresos de la República.”¹⁷¹ Por supuesto, sin mencionarlo, consideramos que también se incluía a la temporada de ópera como parte de estos logros. Ante la exaltación de su labor, el político también mencionaba que “los ingresos no habían sido suficientes para cubrir todos los gastos ordinarios.”¹⁷²

¹⁶⁸ Tenenbaum, *Agiotistas*, 60.

¹⁶⁹ “Guía de Memorias de Hacienda (1822-1910)”. Consultado en <http://memoriasdehacienda.colmex.mx>

¹⁷⁰ “Tesorería General de la Federación. Sección de cuenta general. Estado general de la distribución que tuvieron el octavo año económico fenecido el 30 de junio de 1832, los productos líquidos de los ramos que forman el erario federal”. “Guía de Memorias de Hacienda (1822-1910)”. Consultado en <http://memoriasdehacienda.colmex.mx/index.php/seleccionar-estadisticas-por-ano/memoria-de-1831-32>

¹⁷¹ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 144.

¹⁷² Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 145.

La situación se tornó difícil cuando el 2 de enero, el coronel Pedro Landero, comandante de la guarnición del puerto de Veracruz publicó un plan –el plan de Veracruz–, que protestaba contra el centralismo e invitaba a Santa Anna a unirse a la rebelión.¹⁷³ Los días 3 y 6 hubo función de ópera (véase cuadro 3) sin embargo en la siguiente semana no tenemos registros de representaciones. El gobierno resolvió una suspensión de pagos (a excepción del ejército) para enfrentar el levantamiento.¹⁷⁴ Aún con los problemas, la ópera reanudó el 17. Tres días después se efectuaría una reunión entre el gobernador de Veracruz y Santa Anna, con la intención de evitar que el conflicto creciera. Entre intentos del gobierno por controlar la sublevación, enero finalizó con tres galas (*Tebaldo e Isolina* de Morlacchi, el 24; *El matrimonio secreto* de Cimarosa, el 27; y *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini, el 31¹⁷⁵).

La ópera sirvió también como un medio para mostrar que el país permanecía en calma. Qué mejor forma de manifestarlo que dando tres funciones donde gobierno y élite convivieran y disfrutaran de fastuosas representaciones. *Tebaldo e Isolina* –compuesta apenas cuatro años antes, en 1828¹⁷⁶– reflejó, de cierta manera, la situación del país: una disputa entre dos familias por el gobierno de Misnia en la que se logran superar las diferencias y encuentran la paz gracias al amor de los jóvenes protagonistas.¹⁷⁷ Los otros dos títulos, de corte bufo y semiserio, también incluyen situaciones trágicas, pero con finales felices. La analogía con la situación en el país no podía ser más evidente, sin embargo faltaba algún tiempo para que se estabilizaran las fuerzas.

Febrero vería actividad teatral desde el día 10 hasta el 28 de forma regular con dos funciones cada semana. Hacia fin de ese mes, si bien levantamientos en ciudades como Matamoros, Jalisco y Zacatecas habían sido contenidos, Santa Anna se había apropiado de 25 mil pesos en Veracruz, lo que había fortalecido a las fuerzas rebeldes.¹⁷⁸ El motín concluyó con la batalla de Tolomé en la que el general fue derrotado el 3 de marzo, “se vio

¹⁷³ Costeloe, *Primera República Federal*, 327-328.

¹⁷⁴ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 145.

¹⁷⁵ AGN. Ramo Gobernación. Legajo 122, expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832.

¹⁷⁶ En el apéndice, el lector encontrará una relación de los estrenos de las óperas en Europa y en México durante la temporalidad que abarca este trabajo.

¹⁷⁷ Misnia fue un marquesado del Sacro Imperio Romano Germánico que enfrentó varias batallas y disputas entre las familias reinantes hasta su división en 1400 cuando se integró a los ducados de Sajonia y Turingia. El tema de la ópera evoca los enfrentamientos de la época medieval, siempre con personajes ficticios.

¹⁷⁸ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 146.

rebasado en número y en armas y sufrió una derrota aplastante, llegando a 80 el número de muertos entre sus tropas, a 45 el de heridos y a 528 el de prisiones.”¹⁷⁹

El día anterior, 2 de marzo, volvió a representarse *Tebaldo e Isolina*. Un cronista anónimo, un año después, recordaba la contienda en Veracruz y esa función de ópera:

Don Lucas Alamán que era el director del gabinete [*sic*], se presentó en el teatro con semblante muy festivo, y dirigiendo sus miradas hacia todas partes como quien demanda parabienes y aplausos. En la cazuela, unos gendarmes disfrazados gritaron en dos diferentes ocasiones, *viva el supremo gobierno*; los mismos enemigos de la revolución conocieron aquella intriga ministerial, la reprobaron como impolítica, y de las bancas se contestaron los aplausos reclamando el silencio con universalidad.¹⁸⁰

Ante la adversidad, Santa Anna se retiró a su hacienda y otras insurrecciones fueron reprimidas (la más notoria, la de Esteban Moctezuma que se agregaría a las de Zacatecas, Jalisco y Tamaulipas). El ambiente continuó tenso. En cuanto a las funciones de ópera, solo hemos podido localizar dos funciones durante marzo: *La italiana en Argel* (el 11) y la repetición de *Tebaldo e Isolina* (el 25). El descanso habitual, por cuaresma, marcaría el fin de la primera temporada financiada por el gobierno de Bustamante. Los signos de civilización y progreso, a través de la ópera, habían estado presentes, aunque la situación política del país no correspondiera plenamente a esa percepción de las cosas.

1.4. *El impulso de la segunda temporada (1832)*

En los primeros días de la semana de Pascua, después de un mes de inactividad, reiniciaron las funciones.

Se han podido determinar las fechas y repertorio de los espectáculos gracias a tres fuentes: los registros contables de la compañía y los oficios de Cayetano Castañeda y Pablo Pombo, miembros de la contaduría del teatro, que dirigían al ministerio de Relaciones (en ambos casos, los que se han conservado en el ramo de Gobernación del AGN);¹⁸¹ y los pequeños insertos publicados en el periódico donde se daba cuenta de las utilidades o

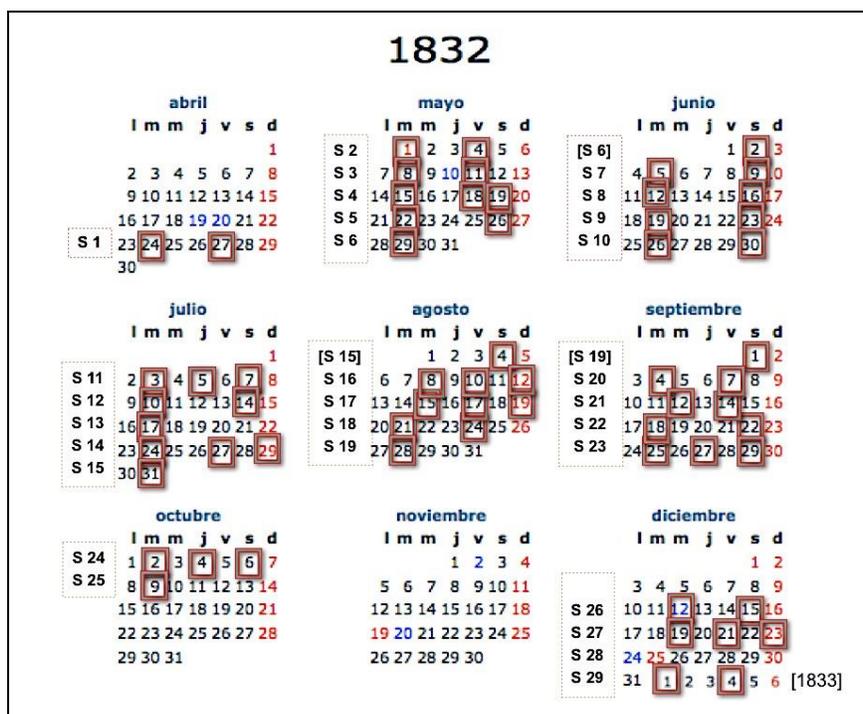
¹⁷⁹ Costeloe, *Primera República Federal*, 342.

¹⁸⁰ *El fénix de la libertad*, marzo 3, 1833. Las cursivas provienen del original.

¹⁸¹ En un inicio dirigidos a Lucas Alamán pero que a su renuncia (mayo 20), siguieron enviándose al nuevo encargado. Los oficios, suponemos, son copia de los originales. Presentan la rúbrica de Pombo. AGN, Ramo Gobernación, Legajos 122, expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832.

pérdidas.¹⁸² Solo en un caso, no encontramos el título representado, sin embargo las entradas y gastos de esa función aparecen anotados.

Se conservó la contabilidad de 1832. Permite darnos cuenta del funcionamiento financiero de la compañía. Los registros se llevaron por semana y a su vez, por días (iniciando en sábado). Contemplaron los datos de ambas compañías (verso y ópera). En el caso de la ópera y de acuerdo a la información recopilada, la empresa estaba obligada a representar dos funciones cada siete días. Situación que se cumplió, casi por completo, durante las 29 semanas que fueron inscritas. La temporada inició el 24 de abril (semana 1) con ejemplar regularidad hasta el mes de septiembre con 2 funciones semanales por la noche además de algunas por la tarde (Cuadro 4).



Cuadro 4. Calendario general de la 2ª temporada de la compañía del Teatro Principal. Abril, 1832–Enero (1ª semana), 1833.
 Nota: Los recuadros señalan los días que hubo función de ópera. Se señalan las 29 semanas consignadas en los registros contables localizados que incluyen la primera semana de 1833.
 Fuentes:
 Periódicos *El Sol* (1832) y *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* (1833).
 AGN. Ramo Gobernación. Legajo 122, expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832.

¹⁸² Estas notas comenzaron a publicarse a partir del 2 de junio. Anotaban ingresos y gastos de las funciones realizadas tanto de comedia como de ópera y que eran parte de los registros contables antes mencionados. En algunos casos incluyeron el anuncio del título de la función de ese día o del siguiente.

De lo que se ha podido comprobar, se representaron alrededor de 60 funciones, con 12 títulos diferentes, entre mayo y septiembre, a pesar de las difíciles condiciones en que se encontraba el gobierno de Bustamante.¹⁸³

Un día después de iniciada la temporada, el 25 de abril, la Cámara expidió un decreto para indultar a los que se habían sublevado. Santa Anna rechazó la amnistía y continuó la lucha en Veracruz y Tampico. El vicepresidente quiso ir a combatir a los insurrectos, pero el legislativo, el 12 de mayo, le negó el permiso; cinco días después, el 17 de mayo, renunciaría su gabinete, incluido Lucas Alamán, el principal promotor de la compañía.

¿Cuál fue el motivo que llevó al ministro a impulsar la ópera y no otra manifestación artística? Como se ha podido observar, los recursos económicos involucrados no fueron pocos y rebasaron con mucho la partida de 20 mil pesos destinada por el Legislativo. ¿Por qué apoyar a la compañía encabezada por Galli y no a las artes a través de la Academia? Con esos recursos, pudieron haberse construido numerosos edificios como símbolo del nuevo país que surgía en el panorama mundial (el estilo hubiera sido neoclásico, presente desde el periodo novohispano, lo que no habría marcado una clara diferencia). Por otra parte, impulsar una generación de pintores y escultores, resultado del periodo independiente, habría tardado varios años, si no es que décadas. La estancia europea de Alamán¹⁸⁴ y su vasta cultura le significaron plantearse la necesidad de un proyecto cultural de nación –si bien, nunca lo denominó con ese nombre–, pero en su gestión política lo incluyó. Advirtió en la ópera, el medio ideal para mostrar la civilización y el progreso, como se señaló antes, pero también para que la élite se mostrara complacida por la oportunidad de asistir a tan fastuoso espectáculo. Formar cantantes mexicanos –como en el caso de los artistas plásticos– era también una tarea inviable –al menos, para ese momento–, pero traerlos era la solución, aunque implicara una inversión financiera

¹⁸³ El lector podrá encontrar los títulos y fechas de representación en el apartado 1.12 correspondiente al Repertorio de la Compañía del Teatro Principal (1831-1838), más adelante en este capítulo.

¹⁸⁴ Alamán viajó a Europa, por primera vez, a los 22 años, “en donde permaneció por espacio de seis años, hasta febrero de 1820 y entró en contacto con el mundo social, político y cultural que se desarrollaba en el viejo continente. Una vez que regresó a México fue electo diputado ante las Cortes de Cádiz, por lo que tuvo que volver a Europa, donde permaneció hasta marzo de 1823, cuando se integró de lleno a diversos cargos públicos”. Véase Javier Rodríguez Piña, “Notas para una comparación posible: la violencia en la revolución francesa y en la lucha por la independencia mexicana a través de sus críticos, François René de Chateaubriand y Lucas Alamán”, en *Convergencias y divergencias. La modernidad mexicana en perspectiva histórico-comparativa*, Patricia San Pedro López, coord., (México: UAM-Azcapotzalco, 2017), 62.

considerable. Ya lo señalaba Lorenzo de Zavala, para los años previos, pero Nueva York no logró mantener un teatro que brindara funciones operísticas continuas hasta casi mediados de siglo.¹⁸⁵ México, por el contrario, presentaba además renombradas figuras europeas con puestas en escena equivalentes a Europa. La presencia del afamado Galli fue muestra de ello. La élite, independientemente de la ideología política que enarbolaban, se sintió complacida del espectáculo que tenía oportunidad de admirar, a pesar de las condiciones adversas en las que el país se encontraba.

Las consecuencias de los enfrentamientos en Tolomé, a decir de Costeloe, fueron “de un rigor y de una proporción de bajas que no se habían conocido desde la guerra de independencia, llenaron las columnas de los periódicos, en las que cada bando trataba de restar importancia a las derrotas y glorificaba sus victorias.”¹⁸⁶ Aún y en esa situación, las funciones no se suspendieron. Incluso sabemos que a fines de agosto llegó desde Italia, la soprano Carolina Falconi, contratada por Barrera “para que cantase en el teatro de esta capital.”¹⁸⁷ Camino hacia la capital, la cantante fue asaltada por lo que solicitó una copia de su contrato que no se firmó por la suspensión de las actividades del teatro por el sitio de la capital que sucedió semanas después.

Este contrato es el único documento que se ha conservado de este periodo y resulta interesante por la información que contiene, que seguramente aplicaba a los demás cantantes de la compañía, con sus variaciones de sueldo según correspondiera.¹⁸⁸ Contemplaba 12 cláusulas que contenían los compromisos de ambas partes. Destaca el deber del cantante de interpretar el título que el director del teatro señalara, incluso presentarse en días festivos; contar con su vestuario personal; quedar prohibido cantar en cualquier lugar sin autorización del teatro; y, sustituir, si fuera necesario a algún otro cantante en caso de enfermedad. La empresa, por su parte, se obligaba a proporcionar el

¹⁸⁵ Véase epígrafe de este capítulo. Lorenzo de Zavala, “Viaje a los Estados Unidos de Norteamérica”, en *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, Vicente Quirarte, ed. (México: UNAM, 2009), 77-78. Para ahondar en el tema, véase el caso la estancia de Manuel García en América. García fue un célebre tenor español que viajó primero a Nueva York para trabajar en los teatros de esa ciudad. No logró éxito económico y partió hacia la ciudad de México, donde el desdén por lo hispánico en la década de 1820, lo obligó a emigrar. La importancia de su breve estancia en el país, influyó en la manera de representar la ópera en México. La más relevante, en su idioma original. Véase, James Radomsky, *Manuel García (1775-1832). Maestro del bel canto y compositor* (Madrid, ICCMU, 2002).

¹⁸⁶ Costeloe, *Primera República Federal*, 334.

¹⁸⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833. La documentación sobre Falconi se encuentra localizada en un expediente de 1833 aunque corresponde al año anterior.

¹⁸⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expedientes 6 y 8, 1833.

vestuario; otorgar un periodo de descanso entre el miércoles de ceniza y el sábado de gloria; pagar además del sueldo correspondiente de forma mensual, la cantidad de 400 pesos por gastos de viaje; y, otorgar un beneficio, es decir, una función donde las utilidades íntegras fueran para el artista. Condiciones que eran costumbre en Europa en ese momento,¹⁸⁹ y que se respetaron en países americanos como México.

Este hecho, de suma importancia, tuvo un doble significado. La perspectiva para aquellos artistas europeos que desearan aventurarse más allá del Atlántico y residir en una nueva nación que respetara las formas del Viejo Continente –aunque no estuvieran bajo el

¹⁸⁹ Snowman, *La ópera*, 169. Falconi va a actuar de agosto de 1832 hasta febrero de 1833 cuando su contrato es rescindido. La razón que se explica en distintas cartas entre el gobierno, Barrera y la junta directiva fue por no poder cubrir a la soprano Pellegrini por ser contralto. Después de varias negociaciones, en agosto de 1833, se llegó a un arreglo con la cantante pagándole como indemnización 1700 pesos que “el señor vicepresidente ha tenido a bien disponer [...] aplicándose dicha cantidad a [gastos] extraordinarios de este Ministerio [de Hacienda]”. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expedientes 6 y 8, 1833. Transcribimos el contrato de Falconi: “Consta por el presente como yo la abajo firmada, me comprometo con los señores que componen la empresa como encargados por el supremo gobierno para la dirección del teatro de esta capital a trabajar en el ramo de ópera bajo las condiciones siguientes:

1ª La señora Carolina Falconi cantará, recitará y ejecutará todas las partes propias de su cuerda, y registro que el director de escena del ramo le señale en todas las óperas serias, semiserias, bufas, o de las llamadas farsas, asistiendo a todos los ensayos que el mismo director de escena juzgue necesarios, en el día y hora prefijados. 2ª Estando interesada la empresa en que los actores se hallen provistos de un vestuario decente, deberá la señora Falconi servirse del que la misma empresa le destinare, sin hacer reclamo alguno restituyendo todas las piezas de que se componga, so pena de pagar el valor de ellas en caso de pérdida o deterioro ocurrido por culpa propia.

3ª Será a cargo de la señora Falconi todo lo que vulgarmente se llama *pequeño vestuario* tanto en los papeles de carácter, como en los que no lo son.

4ª La señora Falconi no podrá excusarse de cantar en las tardes de los días festivos, cuando la empresa lo disponga.

5ª Desde el miércoles de ceniza hasta el sábado de gloria, si el teatro estuviere cerrado, queda la señora Falconi en libertad para su descanso; pero con la obligación de asistir a los ensayos de las óperas que durante la cuaresma se preparen para la Pascua.

6ª La señora Falconi no podrá negarse a tomar los papeles que, en caso de enfermedad, hiciera la empresa que se ejecuten por otra actriz.

7ª La señora Falconi se sujeta al reglamento interior del teatro de esta capital.

8ª La señora Falconi no podrá cantar en ningún lugar público sin el previo consentimiento del señor director en turno del teatro.

9ª Mediante estas condiciones la empresa ajusta a la señora Carolina Falconi por espacio de año contado desde el día 25 de agosto de 1832 y le señala 3,500 pesos de sueldo pagaderos en 12 meses adelantados, menos el último que será atrasado.

10ª Tendrá además la señora Falconi un beneficio, y también el derecho de elegir la pieza en que haya de presentarse por primera vez al público.

11ª Se abonarán de la Empresa a la señora Falconi los gastos de viaje hasta esta capital con tal que estos no excedan de 400 pesos.

12ª La empresa se reserva el derecho de prorrogar esta contrata por espacio de un año más contado desde el 25 de agosto de 1833 bastando al efecto que signifique ser estos sus deseos a la señora Falconi con seis meses de anticipación.

Y para que conste lo firmamos en México a [espacio en blanco] de septiembre de 1832.” AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expedientes 6 y 8, 1833.

control europeo y con los peligros que implicaba por sus constantes rebeliones internas—, implicó una certeza para ellos y un respaldo para el país que los contrataba. La “civilización” también “existía” al otro lado del océano, siempre con ciertos inconvenientes.

Los meses de junio a agosto de 1832 se tornaron difíciles para el gobierno. La revuelta de Veracruz continuó consolidándose, lo que obligó a Bustamante a solicitar permiso al Congreso para enfrentar a los sublevados; el Congreso nombró a Melchor Múzquiz, presidente interino quien prestó juramento el día 14 de agosto; el 19 nombró a un gabinete con predominio de filiación escocesa (apoyados por Alamán con el consiguiente rechazo de Santa Anna).¹⁹⁰ Ignacio Alas en Hacienda y Francisco Fagoaga en Relaciones encabezarían a los ministros; al último se remitirían ahora los oficios de la compañía operística que seguía presentándose de forma habitual.¹⁹¹ El primero de septiembre se efectuaron las elecciones presidenciales obteniendo el triunfo Nicolás Bravo, victoria que no fue aceptada por la oposición. El 18 de septiembre, Bustamante venció a un grupo de disidentes en Guanajuato, en la llamada Batalla del Gallinero y al día siguiente presentó su renuncia a la vicepresidencia. Santa Anna, por su parte, afianzó sus tropas y el 4 de octubre ocupó la ciudad de Puebla:

La caída de Puebla hizo aumentar la tensión ya existente en la capital y la noticia de que Santa Anna se estaba aproximando a ella produjo una reacción muy próxima al pánico. Se decretó una serie de medidas de urgencia; [...] a la primera señal de perturbación, la gente tenía que despejar las calles [...]. Estas disposiciones fueron publicadas el 10 de octubre por Cervantes, gobernador del Distrito Federal. [...] El 16 de octubre se declaró la ciudad en estado de sitio.¹⁹²

El teatro cerró sus puertas debido al sitio de la capital. Antes, el ambiente adverso no había influido en las representaciones que siguieron con dos funciones semanales. La última puesta en escena fue el 9 de octubre —con *La Inés* de Paër—.

Mientras se esperaba la llegada de Manuel Gómez Pedraza (con quien se negoció su regreso para completar su periodo presidencial), Bustamante siguió encabezando el ejército

¹⁹⁰ Costeloe, *Primera República Federal*, 342.

¹⁹¹ Fagoaga fungió como alcalde del Ayuntamiento de la ciudad de México en 1831 y entre mayo y julio de 1832 fue presidente de la junta directiva del teatro. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 19, 1832.

¹⁹² Costeloe, *Primera República Federal*, 34.

que luchaba contra las tropas de Santa Anna en Puebla. Múzquiz trató de conciliar entre las distintas fuerzas. Durante noviembre,

La capital parecía de duelo; las puertas de las casas se mantuvieron cerradas por mucho tiempo temiéndose un saqueo; no se oía sonar una campana sino las del reloj; pero lo que más aflicción causaba era ver a la gente sin agua para beber y cocinar, pues los sitiadores habían cortado los acueductos.¹⁹³

Diciembre inició con “una batalla sangrienta, pero inconcluyente”,¹⁹⁴ para ambos grupos, que dio paso a un acuerdo, entre el 9 y el 11, donde el Congreso convocaría a nuevas elecciones (legislaturas de los estados además de los cargos de presidente y vicepresidente), reinstalaría a Gómez Pedraza en el Ejecutivo hasta el 1 de abril de 1833 además de declarar amnistía a los participantes de la rebelión. Ante estos acuerdos, al día siguiente, el día 12 se reanudaron las funciones de la empresa, de nuevo con *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi.¹⁹⁵ Si bien el día 13, el legislativo no aceptó el convenio, continuaron las negociaciones, pero ya las funciones continuarían representándose hasta la primera semana de enero, dando fin a la segunda temporada de la compañía del Teatro Principal.

El 20 de diciembre, Múzquiz renunció a la presidencia y el 26, Gómez Pedraza, con el apoyo de Santa Anna, rindió juramento ante el Consejo de gobierno de Puebla para volver de nuevo a la presidencia. Su encomienda sería elegir nueva legislatura y convocar a elecciones con la intención de que Santa Anna volviera al poder y que la influencia de Bustamante, pero sobre todo de Alamán, se viera disminuida.

Costeloe señala:

El gobierno de Bustamante representó sin duda, por vez primera desde la independencia, una visión específica de la sociedad y unas ideas sobre su composición y desarrollo. Esencialmente conservador, Alamán procuró mantener la estructura económica y social básica del país y asegurarse de que las clases ilustradas y propietarias estuviesen en condiciones de conservar su posición.¹⁹⁶

¹⁹³ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 150.

¹⁹⁴ Costeloe, *Primera República Federal*, 346.

¹⁹⁵ *Tebaldo e Isolina* (con 11 representaciones), junto con los títulos de Rossini, *Semíramis* (12) y *Mahometo II* (10), fueron las óperas serias más representadas durante la temporada de 1832. Sus tramas abordan conflictos políticos en diferentes momentos de la historia del mundo (durante el Sacro Imperio Romano Germánico, el Imperio Babilónico y el Imperio Turco Otomano, respectivamente).

¹⁹⁶ Costeloe, *Primera República Federal*, 349.

En este contexto, Alamán fue una persona clave, también, para el progreso cultural de la nación. Robert Potash, también corrobora la posición de Costeloe: “No hay exageración en afirmar que cuando el jefe del Ejecutivo hablaba, eran las palabras de Alamán lo que se escuchaba.”¹⁹⁷ La ópera sirvió como articulador de esa sociedad y, como dijimos antes, de ejemplo del avance civilizador. Es decir, la temporada se inscribió dentro de una idea de llevar la cultura a determinado sector de la sociedad, como ejemplo además del carácter de progreso de las costumbres y tradiciones, a la manera de los europeos. Incluso, podemos ir más allá y señalar que se constituyó como parte de un primer proyecto cultural de nación en el que es de destacar, que en un año tan agitado como 1832, las representaciones se dieran de forma tan regular.

La propuesta de apoyar financieramente a la compañía de ópera, fue uno de los factores que permitieron su permanencia, así como también el apoyo primero de escoceses, pero también de yorkinos, que encontraron en el teatro una posibilidad de fortalecer su régimen ante la clase privilegiada:

La [compañía] de ópera italiana continuaba siendo la favorita del público, al cual, en los primeros días de enero, dio a conocer con el nombre de *La Inés*, la ópera en dos actos *Agnese*, del maestro Paër. Los concurrentes, acostumbrados a las obras de Rossini y de Morlacchi, no la recibieron con mucho agrado, [...] Agradó mucho más *El matrimonio secreto* [...]. Pero el gran éxito fue para *Semíramis*, cantada el 20 de febrero y repetidas numerosas veces sin que el público se cansara de oírla.¹⁹⁸

Sin embargo, la tarea no estaría exenta de dificultades, sobre todo, económicas, como se verá más adelante.

1.5. *Los problemas financieros (1832-1833)*

La primera temporada de la compañía del Teatro Principal fue administrada por Manuel Barrera a quien Bustamante, pero sobre todo Alamán, dieron el encargo. Barrera a su vez envió a Cayetano de Paris a Europa para contratar a los cantantes, el vestuario y los pianos.

¹⁹⁷ Robert Potash, “La fundación del Banco de Avío”, *Historia Mexicana*, 3, 2, 1953, 263. Consultado en <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/534>

¹⁹⁸ Olavarría, *Reseña*, 287.

La función de Barrera no correspondió, de forma estricta, a lo que en Europa se conocía como un empresario de ópera.¹⁹⁹ En realidad fueron un administrador del teatro o un asentista –como también se le ha denominado– que formó un equipo (cantantes, instrumentistas y personal del teatro) con el apoyo gubernamental pero que nunca se preocupó por las posibles pérdidas, pues esos pagos siempre los cubriría el gobierno en turno. Es posible que el propio Barrera obtuviera un sueldo o alguna ganancia de los ingresos disponibles, sin embargo, la documentación contable no nos permite afirmarlo de forma categórica. El teatro de la ópera en México, para el caso de la Compañía del Teatro Principal funcionó más a la usanza de los siglos XVII y XVIII –donde ante las pérdidas, el gobierno o la aristocracia aportaban dinero para no dejar de tener funciones–. La idea de la ópera como negocio, común ya para el siglo XIX en el Viejo Continente, no se observó para la década de 1830 en nuestro país.

Por su parte, Paris fungió como un agente de los cantantes, muy habituales en Milán hacia la primera mitad del siglo XIX –lugar por excelencia dedicado a la contratación en torno a la ópera–. Los agentes negociaban con el empresario los sueldos y condiciones laborales y obtenían un porcentaje de los contratos –aunque muchas veces eran por funciones sueltas. Como veremos más adelante, Paris nunca dejó de tener contacto con Galli y el resto de los cantantes para renegociar sus contratos y aumentos. Era precisamente en la ciudad milanesa donde también se obtenían los mejores vestuarios y escenógrafos. Es posible que Paris haya conciliado con Alamán en este asunto. Finalmente, el primero, de origen catalán pero casado con soprano italiana conocía los manejos de la ópera en Europa; el segundo, había estado allá, en dos ocasiones.

Como se señaló antes, solo se conservaron en los expedientes del AGN, los registros contables de la segunda temporada. De la primera, desconocemos si se elaboraron. Con fecha 27 de abril de 1832, en la semana de inicio de la temporada, la vicepresidencia solicitó a Barrera “la dimisión del encargo de director del teatro [...] dándole muy expresivas gracias por la actividad y acierto con que ha desempeñado aquella comisión, poniendo el teatro bajo un pie tan brillante como jamás se había visto.”²⁰⁰ El gobierno

¹⁹⁹ Desde el siglo XVII, las funciones del empresario de ópera consistían en alquilar el teatro a sus propietarios, organizar los repartos y las obras, negociar con los artistas, ocuparse de la contratación para la escenografía y administrar las entradas para obtener ganancias. Snowman, *La ópera*, 47.

²⁰⁰ AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

resolvió formar una junta directiva con Francisco Fagoaga como presidente y Francisco Antonio Cendoya,²⁰¹ además del coronel Eulogio Villaurrutia,²⁰² el regidor Andrés Pizarro y José María Gutiérrez de Estrada, como vocales. El cambio requirió “entregar a esta junta formal y exacto inventario de todo lo perteneciente al teatro y que las cuentas las remita a esta Secretaría.”²⁰³

La temporada se desarrolló de forma regular, a la par de la transición, pero con dos contratiempos. El primero, la evidencia del poco control administrativo que se tenía de la compañía; el segundo, la renuncia de Fagoaga, a dos meses de realizado su nombramiento.

De nuevo, la existencia del expediente en Gobernación, nos describe los conflictos que se suscitaron. El 29 de junio, Barrera escribió una carta dirigida a Fagoaga en la que avisaba que,

Cayetano Castañeda está pronto a formar los inventarios y entregar todos los enseres y vestuario del teatro y la liquidación de la cuenta general de intereses, siempre que se le abone el semanario que disfrutaba, todo el tiempo que tenga que emplearse en estas ocupaciones.²⁰⁴

La respuesta de Castañeda no se hizo esperar y señaló como responsable del almacén a Hipólito de Ondraita, quien se encontraba ausente y, por tanto, no podía dar cumplimiento a la orden.

La existencia la documentación encontrada es relevante para mostrarnos el estado en el que se encontraba la compañía: pagos exorbitantes derivados de la nómina, ingresos por entradas poco especificados y sobre todo, poco control de las cuentas. Este primer recuento que se solicitó, al parecer no se terminó. Existe una relación de los bienes de la

²⁰¹ Francisco Antonio Cendoya fungió como senador por San Luis Potosí en el primer Congreso constitucional (1825-1826) así como en el Cuarto (1831-1832). En 1825, propuso, junto con Lorenzo de Zavala y Florentino Martínez, una legislación sobre los “vagos y mal entretenidos” del Distrito Federal a lo que se opuso Valentín Gómez Farías. Véase “Los senadores de la República”, Consultado en <http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3028/3.pdf> y Lucio Ernesto Maldonado Ojeda, *El tribunal de vagos de la ciudad de México* (1828-1867) (México: Suprema Corte de Justicia de la Nación, Coordinación de compilación y sistematización de tesis, 2011). Consultado en http://www.sitios.scjn.gob.mx/instituto/sites/default/files/documentos/El_Tribunal_de_vagos_de_la_Ciudad_de_Mexico.pdf

²⁰² Eulogio Villaurrutia perteneció a un grupo de escoceses entre los que se encontraba Fagoaga que, si bien antes habían apoyado al gobierno de Bustamante, después bajo el liderazgo de Mora, encabezaron la oposición a partir de un programa liberal. Véase, Costeloe, *Primera República Federal*, 318.

²⁰³ AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833. Olavarría también menciona el cambio. Olavarría, *Reseña*, 290.

²⁰⁴ AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

compañía, titulado “inventario”, que se concluyó hasta enero de 1833, hacia el fin de la segunda temporada.

El argumento de Fagoaga para su salida como presidente de la Junta, el 4 de julio, fue por “sus muchas ocupaciones continuas”.²⁰⁵ No se le aceptó por quedar pendiente el inventario del teatro. Las fuentes no refieren si se separó del cargo, sin embargo, los registros contables que se realizaron, aparecen entregados a Andrés Pizarro, tesorero de la junta, a partir de la semana 6 (primero de junio).

Poco después, en agosto, Fagoaga fue nombrado ministro de Relaciones. Tenemos certeza que conocía el manejo del teatro y la manera en que se había organizado hasta ese momento. El nuevo secretario continuó con el sostén económico, como se verá más adelante.

La junta directiva intentó ocuparse, de manera más clara, de la rendición de cuentas. El propio Castañeda fue ratificado en su cargo y continuó a cargo de la contaduría; cada viernes entregó a Fagoaga, un “Resumen general de las compañías” (tanto la de ópera como la cómica), con sus respectivas fechas, ingresos y egresos de la semana (que se contaba de sábado a viernes). Es lo que indicamos como registro contable. Suponemos que fue la propia junta la que mandó publicar algunas de esas cuentas en el periódico *El Sol* a partir del mes de junio (después de un mes de funciones). Desafortunadamente no se han conservado todas las semanas. Pero las que se han podido recuperar, nos brindan información importante sobre su manejo, que antes no se había mostrado.

De la primera temporada, que inició en septiembre de 1831, sólo se han podido recuperar los gastos de enero a marzo de 1832, que implicaron un desembolso, con cargo a la partida de gastos secretos de cerca de 66,500 pesos.²⁰⁶ La segunda temporada tuvo una duración de 29 semanas (de la semana del 27 de abril de 1832 a la del 4 de enero de 1833). Se han podido recobrar datos de 23 de ellas –tanto de los registros contables derivados de la contaduría del teatro como de los publicados por *El Sol*–.²⁰⁷

Los pocos registros contables que se han conservado, parte integral de la vida operativa de una compañía de ópera en México, son parte fundamental para entender el

²⁰⁵ AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 19, 1832.

²⁰⁶ Véase el apartado 1.3. El inicio de la primera temporada, en este mismo capítulo.

²⁰⁷ El lector podrá consultar un cuadro para el detalle de las fuentes disponibles de la contaduría de la primera temporada. Véase anexo 4 en los apéndices de este trabajo.

interés del gobierno por mantener el control de los recursos invertidos. Hoy son un reflejo de la considerable ayuda financiera que implicó para el Estado el que hubiera una compañía actuante, aun cuando las circunstancias políticas fueran complicadas.

De la información contable, se conserva:

- a) “Resumen general de las compañías”. Elaborado por semana. Las cuatro primeras (del 27 de abril al 18 de mayo) las contabilizó Cayetano Castañeda y fueron entregadas a Francisco Fagoaga, presidente de la Junta directiva. A partir de la quinta semana hasta el final de esa temporada (del 25 de mayo al 4 de enero), fueron realizadas por Hipólito de Ondraita y entregadas a partir del 1 de junio al tesorero de la junta, Andrés Pizarro. Contiene “lo producido por ambas compañías” (la de ópera y la cómica), “los pagos a ambas compañías” y la “resulta contra la empresa”. Asimismo, aparece una inscripción donde se señala la cantidad aportada por la junta directiva para cubrir el faltante.
- b) “Estado de la temporada cómica²⁰⁸”. Por semana y comprende la relación de ingresos y egresos de la compañía dramática por función. Se incluyen cifras de déficit, pero también de sobrantes. Aparece firmado por Castañeda u Ondraita, según fuera el caso.
- c) “Estado de la temporada. Funciones de ópera”. Registro similar al anterior que comprende los ingresos, egresos, superávit y faltantes por función. También con rúbrica de Castañeda u Ondraita.
- d) “Lista de pagos”. Relación de gastos de la compañía. Comprende sueldos de actores, actrices, cantantes, coristas, figurantes, gastos del servicio de decoración y telar, pagos a contaduría, así como los gastos de papeleta (aquellos que se realizan en relación con la función en específico; por ejemplo, carteles, programas, aceite para la iluminación, decoración especial para la función, etc.).

En los insertos en el periódico aparecen tres únicos datos: las entradas, los gastos de papeleta y el sobrante. En pocas ocasiones se señala el título de la función a la que corresponde la cuenta. Las más de las veces aparece como “Entrada de anoche”, “Entrada de ayer” o incluso “Entrada de antier” (que se han recuperado también a partir de las fechas de la publicación). Cuando existen tanto el registro contable como la nota en el diario, las cifras coinciden. Cabe señalar que tanto la compañía de ópera como la dramática eran

²⁰⁸ Cabe recordar que la Compañía del Teatro Principal solo contemplaba funciones dramáticas y operísticas. No incluyó funciones de ballet aunque una parte de los artistas contratados encabezados por Pautret, formaban parte del cuerpo de baile y podían actuar tanto en funciones de teatro como de ópera.

consideradas como una unidad y tanto entradas como salidas eran contempladas de forma global. Es de destacarse que la ópera era la que aportaba la mayor cantidad de dinero, pero a la vez, los honorarios de los cantantes –lo más onerosos–, no fueron contemplados en los registros contables, como explicaremos más adelante.

Se ha considerado la semana 2 para ejemplificar los manejos administrativos de la empresa. El estado contable de la compañía cómica –es decir, la dramática– fue el siguiente (cuadro 5):

Teatro					
Estado núm. 2 de la semana 2ª de temporada cómica y comprende desde 28 de abril hasta 4 de mayo de 1832.					
Días	Funciones	Entradas	Papeletas	Sobrante	Faltas
D. 29	En la tarde. <i>El Abufar</i>	\$ 278.4	\$ 60.0 $\frac{3}{4}$	\$ 218.3 $\frac{1}{4}$	0
	En la noche. <i>Aviso a casados</i>	\$ 66.1	\$ 73.2 $\frac{1}{4}$	0	\$ 7.1 $\frac{1}{4}$
L. 30	<i>La novia tapada</i>	\$ 33.2	\$ 54.1 $\frac{1}{4}$	0	\$ 20.7 $\frac{1}{4}$
M. 1º	En la tarde. <i>La novia tapada</i>	\$ 109.3	\$ 155.3 $\frac{1}{4}$	0	\$ 46.0 $\frac{1}{4}$
	En la noche. Ópera	0	0	0	0
J. 3	<i>Aviso a casados</i>	\$ 92.3	\$ 51.2	\$ 41.0	0
	En la noche. <i>El entrometido en la máscara</i>	\$ 46.0	\$ 46.0 $\frac{1}{4}$	0	\$ 0 $\frac{1}{4}$
V. 4	Ópera	0	0	0	0
		\$ 625.3	\$ 440.2 $\frac{1}{4}$	\$ 259.3 $\frac{3}{4}$	\$ 74.1
				<i>Rebaja por la falta</i>	\$ 74.1
				<i>Quedan líquidos</i>	\$ 185.2 $\frac{3}{4}$
				<i>Pagado a la compañía</i>	\$ 1,892.2 $\frac{1}{4}$
				<i>Resulta contra la empresa</i>	\$ 1,706.7
Cayetano Castañeda [rúbrica]					
Cuadro 5. Estado contable de la Compañía del Teatro Principal.					
Las cifras se expresan en pesos, reales y granos.					
Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832.					

El estado contable concerniente a la ópera fue el siguiente (cuadro 6):

Teatro					
Estado núm. 2 de la semana 2ª de temporada cómica [sic] y comprende desde 28 de abril hasta 4 de mayo de 1832.					
Días	Funciones de ópera	Entradas	Papeletas	Sobrante	Faltas
M. 1º	<i>La Cenicienta</i>	\$ 335.2	\$ 133.3 ¾	\$ 201.6 ¼	0
V. 4	<i>El matrimonio secreto</i>	\$ 250.6	\$ 042.3 ¼	\$ 208.2 ¾	0
		\$ 586.0	\$ 175.7	\$ 410.1	
	<i>Pagado a los coristas y sastrre</i> ²⁰⁹			\$ 142.2	
	<i>Resulta a favor de la empresa</i>			\$ 267.7	
Cayetano Castañeda [rúbrica]					
Cuadro 6. Estado contable de la Compañía del Teatro Principal.					
Las cifras se expresan en pesos, reales y granos.					
Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832.					

El “Resumen general” de la misma semana muestra los siguientes datos (cuadro 7):

Resumen general de las compañías en la 2ª semana de temporada y comprende desde 28 de abril a 4 de mayo de 1832	
Han producido ambas compañías	\$ 595.3 ¾
Se ha de pagar a las mismas	\$ 2,034.4 ¼
Resulta contra la empresa	\$ 1,439.0 ½
México, mayo 4 de 1832. Cayetano Castañeda [rúbrica].	
[Anotación:] Recibí del señor don Francisco Fagoaga para el pago de las compañías en la semana presente 1,800 pesos. Fecha 5 de mayo de 1832. Cayetano Castañeda [rúbrica].	
Cuadro 7. Estado contable de la Compañía del Teatro Principal. Resumen	
Las cifras se expresan en pesos, reales y granos.	
Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832.	

Como se puede observar, las entradas a las dos funciones de ópera semanales fueron las del mayor ingreso: entre 250 y 335 pesos, según fuera el título presentado. El público en la ópera era cuantioso. En cambio, las representaciones dramáticas, alrededor de 6 funciones semanales, iban de 33 a 109 pesos, prácticamente el teatro vacío, aunque en la semana 2, *El Abufar*²¹⁰ tuvo sala llena pues la entrada alcanzó los 278 pesos. Complicado que la compañía resultara autosustentable por lo elevado de la nómina. Los sueldos de

²⁰⁹ Nótese que no se contempló el pago de los honorarios de los cantantes de la compañía de ópera; solamente al coro y al sastrre.

²¹⁰ *El abufar o la familia árabe*, tragedia en 4 actos, fue obra del español por el cubano de José María Heredia y Heredia (1803-1839), abogado, poeta y dramaturgo que también incursionó en el periodismo. En 1823, fue acusado de conspiración y salió hacia Estados Unidos. En 1825 se estableció en México y un año después fue nombrado funcionario del Ministerio de Relaciones. Fue coeditor del periódico literario *El iris*. En abril de 1836 regresó a Cuba, pero volvió al país hacia inicios de 1837. Falleció en mayo de 1839 víctima de tuberculosis. Suponemos que la concurrencia al teatro reflejó distinción y buen gusto al tratarse de una obra adaptada por un personaje en funciones y miembro de la élite de ese momento. “Ecured. José María Heredia”. Consultado en http://www.ecured.cu/José_Mar%C3%ADa_Heredia

cantantes y actores se encontraban anotados en listados independientes dentro de los registros contables. Por una parte, la compañía dramática (“cómica”) y por otra, la ópera. Los pagos más altos eran los correspondientes a los cantantes principales de la ópera, como era habitual en el mundo lírico en ese momento.²¹¹

Entre 1832 y 1833, los miembros y remuneraciones de la compañía dramática fueron los siguientes (cuadro 8). La lista se ha acomodado de mayor a menor remuneración, de acuerdo al área a la que pertenecían y se pagaban de forma semanal:

“Lista de la compañía que trabaja en el teatro de México en la temporada de 1832 y 1833”		
<i>[Compañía de verso y baile]</i>		
	Nombre	Semanarios
1.	Bernardo Avecilla [primer actor ²¹²]	\$ 90.7 3
2.	Diego [María] Garay [primer actor]	\$ 90.7 3
3.	[María] Josefa Dubreville [primera actriz]	\$ 79.4 3
4.	Manuela Molina [primera actriz]	\$ 79.4 9
5.	Evaristo González [actor]	\$ 68.1 3
6.	Joaquín Martínez [actor]	\$ 68.1 3
7.	María Rubio	\$ 68.1 3
8.	Rafaela Platero [actriz y cantante]	\$ 59.0 6
9.	Andrés Pautret [bailarín]	\$ 56.6 6
10.	Guadalupe Munguía [actriz]	\$ 56.6 6
11.	Luisa Martínez [bailarina]	\$ 56.6 6
12.	Miguel Vallete [actor]	\$ 56.6 6
13.	Guadalupe Flores [actriz] y Loreto Flores [bailarina]	\$ 52.2 0
14.	José María Amador [actor]	\$ 45.3 6
15.	José María Fernández [actor]	\$ 45.3 6
16.	Tiburcio [Antonio] López [actor y bailarín]	\$ 45.3 6
17.	Mariano Bustamante [actor]	\$ 40.7 3
18.	Nicolás Escoto	\$ 29.4 3
19.	Agustín Villegas [actor]	\$ 22.5 9
20.	Joaquín Ortiz	\$ 22.5 9
21.	María López [actriz]	\$ 22.5 9
22.	Mariano Luzurriaga [<i>sic</i>]	\$ 15.7 3
23.	José María La Madrid [actor]	\$ 13.5 0
24.	Joaquín González [actor]	\$ 13.5 0
25.	Melquiades Castañeda	\$ 13.5 0
26.	Tomás Maldonado [bailarín]	\$ 13.5 0

²¹¹ Snowman, *La ópera*, 176.

²¹² La nómina no contempló el papel que desempeñaban en la compañía (se entiende que los de mayor prestigio percibían mayor sueldo), a excepción del “Servicio de decoración y telar”. Se completó la información de acuerdo con lo señalado por Olavarría en su *Reseña*. Para aquellos casos que no fueron localizados, se omite el dato.

27.	Ignacio Munguía	\$ 12.4 0
28.	Pedro Ayo	\$ 9.4 3
29.	Antonio Castañeda [bailarín]	\$ 7.0 0
30.	Soledad Sebilla [<i>sic</i>] [bailarina]	\$ 6.6 6
31.	Manuel Maldonado [actor]	\$ 6.6 6
32.	Mariano Maldonado	\$ 6.6 6
33.	Mariana Marini	\$ 6.6 6
<i>Orquesta</i>		\$ 416.5 0
<i>Figurantes</i> ²¹³		
1.	Guadalupe Villafranca	\$ 3.3 3
2.	Tomasa Velasco	\$ 3.3 3
3.	Micaela Cabrera	\$ 3.3 3
4.	Josefa Sánchez	\$ 3.3 3
5.	Guadalupe Balbontin	\$ 3.3 3
6.	Juana Ibarra	\$ 3.3 3
7.	Josefa Chacona	\$ 3.3 3
8.	Manuela Moctezuma	\$ 3.3 3
9.	Leonides Jaime	\$ 3.3 3
10.	Manuela Carrillo	\$ 3.3 3
11.	Carlota Islas	\$ 3.3 3
12.	Guadalupe Flores	\$ 3.3 3
13.	Amador Santa Cruz	\$ 2.2 0
14.	Ángel Padilla	\$ 2.2 0
15.	Amado Villegas	\$ 2.2 0
16.	Antonio Alarcón	\$ 2.2 0
17.	Luz Galindo	\$ 2.2 0
18.	Regino Tapia	\$ 2.2 0
19.	Manuel Sastre	\$ 2.2 0
20.	Guadalupe Ortiz	\$ 2.2 0
21.	Homobono Islas	\$ 2.2 0
22.	Otaviano Sánchez	\$ 2.2 0
23.	Luis Tapia	\$ 2.2 0
24.	Ignacio Cureño	\$ 2.2 0
<i>Servicio de decoración y telar</i>		
1.	José Bufano, guardarropa	\$ 8.0 0
2.	José Sánchez, maestre salas	\$ 7.0 0
3.	Manuel Felbeta, portero	\$ 7.0 0
4.	Cristóbal Ruiz, citador	\$ 6.0 0
5.	José Márquez, encargado del telar	\$ 5.2 0

²¹³ Figurante: “Persona que aparece en una representación teatral [...] con presencia singularizada, pero sin frase ni acción dramática precisa.” También son conocidos como comparsas. “Diccionario”. Consultado en <http://dle.rae.es/?w=ajustar&o=h>

6.	Tiburcio Godoy, bambalinas	\$ 5.2 0
7.	Rafael Caballero, responsable de bastidores	\$ 5.2 0
8.	Mariano Navia, responsable de bastidores	\$ 5.2 0
9.	Pedro Martínez, responsable de bastidores	\$ 5.2 0
10.	Miguel Sierra, carpintero	\$ 5.2 0
11.	Luis Lejarazu, archivero	\$ 5.2 0
12.	Ambrosio Carbajal, mite plaza	\$ 3.4 0
13.	Tomás Villaseca, mite plaza	\$ 3.4 0
14.	Gregorio Sánchez, sillero	\$ 3.4 0
15.	Bernardo González, sillero	\$ 3.4 0
16.	Velador	\$ 3.4 0
17.	Portero de la casa nueva	\$ 3.4 0
18.	Manuel Claramonte, acomodador	\$ 1.2 6
19.	Antonio Bracho, acomodador	\$ 1.2 6
20.	Joaquín Estensor, acomodador	\$ 1.2 6
21.	Luis Chávez, acomodador	\$ 1.2 6
22.	Mariano Pedroza, acomodador	\$ 1.2 6
23.	José Suárez, acomodador	\$ 1.2 6
24.	Josefa Suárez, acomodadora	\$ 1.2 6
Contaduría		
1.	Hipólito de Ondraita	\$ 34.0 6
2.	Amado Candil, cartelero	\$ 10.0 0
3.	Pablo Pombo	\$ 6.0 0
Suma:		\$ 1,915.0 0
Cuadro 8. Nombres y sueldos semanales de las personas que formaron la compañía dramática del Teatro Principal entre 1832 y 1833. Las cifras se expresan en pesos, reales y granos. Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 11, 1832.		

Cabe aclarar que los sueldos de la orquesta no se encuentran desglosados en los registros, pero sabemos que se destinaban alrededor de 416 pesos para su pago.²¹⁴ Es hasta 1833 que encontramos un listado con los desembolsos individuales, así como sus nombres. Aunque el monto es menor (alrededor de 341 pesos), es una guía que nos sirve para completar los gastos de la compañía (cuadro 9):

²¹⁴ Almazán enlista a los miembros de la orquesta y los compara con los músicos que laboraban, en ese momento, en la Catedral de México, sin embargo, no queda clara la fuente de la que obtiene estos datos. Almazán, “La recepción”, 63-64. Por su parte, Hernández incluye información más detallada sobre los músicos que trabajaron en el Cabildo Metropolitano por estas fechas. Resulta interesante comparar los sueldos en ambas instituciones. Por ejemplo, el sueldo de un primer violín, en la Catedral de México era de 600 pesos anuales (50 pesos mensuales). En el teatro, percibía 11 pesos semanales (44 pesos mensuales). La diferencia era poca. Véase, Hernández, “La orquesta”, 62.

“Lista de los individuos que forman la orquesta del Teatro Principal para las óperas que se hacen mensualmente, con expresión de los instrumentos que tocan y los sueldos que disfrutaban cada semana”			
Director	1.	Quirino Aguiñaga	\$ 54.0 9
Director segundo	2.	Eduardo Campuzano	\$ 16.6 3
Primer violín principal	3.	José María Miranda	\$ 22.1 2
Primeros violines	4.	Vicente Covarrubias	\$ 11.7 9
	5.	Simón Vivian	\$ 10.1 9
	6.	Agustín Caballero	\$ 10.1 9
Segundo violín principal	7.	Francisco Garcés	\$ 15.1 0
Segundos violines	8.	Miguel García	\$ 7.7 7
	9.	Felipe Guerra	\$ 6.6 6
Clarinetes	10.	Joaquín Salot	\$ 18.2 3
	11.	Mariano Borja	\$ 9.2 8
Oboe	12.	José Sotero [Covarrubias]	\$ 8.0 0
Flautas	13.	Fernando Cabrera	\$ 16.1 0
	14.	Francisco Chaparro	\$ 6.6 6
Trompas [cornos]	15.	[José] Manuel Salot	\$ 16.1 0
	16.	Felipe Lozada	\$ 10.1 9
Fagot	17.	Mariano Santillana	\$ 6.6 6
Bajos y violonchelos	18.	José [María] Bustamante	\$ 14.5 0
	19.	Ignacio Ocadiz	\$ 15.1 0
	20.	Francisco Arévalo	\$ 11.7 9
Violas	21.	José Castel	\$ 10.7 9
	22.	José Ochoa	\$ 9.0 8
Clarines [trompetas]	23.	José Mendizabal	\$ 6.6 3
	24.	Juan Villegas	\$ 4.4 4
Trombón	25.	Francisco Guasco	\$ 11.2 11
Timbales	26.	Agustín Vera	\$ 5.5 5
Total:			\$ 337.0 6
“A esta cantidad de \$ 337.0 6 se le debe aumentar la de \$ 4.3 9 que por convenir se le da a Arévalo y Ocadiz [...] con cuyo aumento asciende el semanario a \$ 341.4 3. México, julio 20 de 1833. Quirino Aguiñaga [rúbrica]. Vo. Bo. Barrera [rúbrica].			
Cuadro 9. Nombres, posición y sueldos de los miembros de la orquesta de la compañía del Teatro Principal (1833). Las cifras se expresan en pesos, reales y granos. Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 167, Expediente 2, 1833.			

Importante mencionar a algunos músicos integrantes de la orquesta. Varios tendrán un papel preponderante en las siguientes décadas. El más destacado, el primero violín y compositor Agustín Caballero, quien además de la conformación de su Academia de música –en conjunción con el también compositor mexicano Joaquín Beristain y en la que estudiarán figuras como Melesio Morales y Ángela Peralta–, será nombrado hacia 1867, director del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana –el antecedente del actual Conservatorio Nacional de Música–. Más de la mitad de los músicos de la orquesta del teatro, también fueron miembros de la orquesta de la Capilla de música de la Catedral de México: Aguiñaga, Caballero, Bustamante, Campuzano, Vivian, Ocadiz, Garcés, García, Guerra, Sotero, los Salot, Lozada, Arévalo y Vera.²¹⁵ Varios con cierta presencia en el medio musical, más allá de su participación como atrilistas: José María Bustamante era muy conocido por su obra *México libre*, dedicada a Iturbide y representada con motivo de la Independencia, en 1821;²¹⁶ Caballero, Bustamante y Ocadiz formarán parte de la junta directiva de la Primera Sociedad Filarmónica Mexicana en 1845;²¹⁷ los hermanos Salot se distinguieron por el virtuosismo en su instrumento por lo que se les dedicaron varias obras. La más célebre, la obertura *La primavera* de Joaquín Beristain donde la trompa –el equivalente hoy a la trompeta– tuvo una participación importante; otros integrantes como Sotero y Vivian también fueron compositores.²¹⁸

Por otra parte, el coro estaba formado por 20 cantantes, una agrupación pequeña si la comparamos con los 59 miembros que tenía *L'Opéra* parisina en 1831.²¹⁹ En este listado del registro contable siempre se incluyó al sastre (Cuadro 10):

²¹⁵ Hernández, “La orquesta”.

²¹⁶ “Guía de forasteros. Estanquillo literario”, 1821. Consultado en <http://www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/forasteros/47.pdf>

²¹⁷ Hernández, “La orquesta”, 147.

²¹⁸ Hernández, “La orquesta”, 174.

²¹⁹ Snowman, *La ópera*, 156.

“Lista de los coristas de ambos sexos que se hallan ajustados para las óperas en la presente temporada”		
	Nombre	Semanarios
1.	Agustina Tapia	\$ 6.6 6
2.	Antonia García	\$ 6.6 6
3.	Antonio Palacios	\$ 6.6 6
4.	Dolores Ramírez	\$ 6.6 6
5.	Felicitas Soriano	\$ 6.6 6
6.	Francisca Esquivel	\$ 6.6 6
7.	Francisco Guelvanzo	\$ 6.6 6
8.	Gabriel Salgado	\$ 6.6 6
9.	Mariano Gutiérrez	\$ 6.6 6
10.	Guadalupe Guzmán	\$ 6.6 6
11.	José María Moctezuma	\$ 6.6 6
12.	José María Gallegos	\$ 6.6 6
13.	Joaquín Jiménez	\$ 6.6 6
14.	Juan Benítez	\$ 6.6 6
15.	Luis Salamanca	\$ 6.6 6
16.	Miguel Maya	\$ 6.6 6
17.	Micaela Santa Cruz	\$ 6.6 6
18.	Manuel Maldonado	\$ 6.6 6
19.	Manuel Salinas	\$ 6.6 6
20.	Trinidad Ortiz	\$ 6.6 6
21.	Al sastre que repara la ropa de la ópera por esta semana y la pasada que se olvidó	\$ 6.0 0
Total:		\$ 142.2 0
Cayetano Castañeda [rúbrica]		
Cuadro 10. Nombres y sueldos del Coro de la compañía del Teatro Principal entre 1832 y 1833. Las cifras se expresan en pesos, reales y granos. Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 11, 1832.		

Los sueldos de los miembros de la compañía, excepto los cantantes, eran pagados por semana. En algunos casos, dos personas cobraban un único sueldo (que desconocemos cómo se lo repartían entre ellos).

En suma, la contabilidad del Teatro Principal comprendió la compañía cómica conformada por la “compañía de verso y de baile” (33 personas), la orquesta (26 integrantes), los figurantes o comparsas (24), el servicio de decoración y telar (24) y la contaduría (3). Los pagos semanales implicaban 1915 pesos. La compañía de ópera solo contemplaba la nómina de los 20 coristas y el sastre que ascendía a 139 pesos. En total, los desembolsos que debía erogar semanalmente la administración del teatro para pagar sueldos eran de alrededor de 2054 pesos. Los pagos a los cantantes, como dijimos antes,

eran solventados también por el gobierno pues existen documentos donde Cayetano Castañeda entregaba el pago correspondiente cada mes;²²⁰ siempre fueron considerados de forma separada a la contabilidad general del teatro, aunque aparecen las referencias de los mismos.

Como señalamos antes, los honorarios de los cantantes en Europa, eran los más elevados, incluso sobre compositores o atrilistas, situación que no cambió en México pues “la presencia de un gran cantante podía servir para garantizar una temporada de éxitos, pero un cantante de escaso fuste podía llevar al teatro a la ruina.”²²¹ Sin duda, los iniciadores de la compañía lo tuvieron en cuenta y si bien no obtuvieron ganancias económicas, sí tuvieron sonados laureles artísticos. Los sueldos de los solistas del Principal fueron los siguientes (cuadro 11):

²²⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832.

²²¹ Recientes investigaciones han mostrado que, en Venecia, durante el siglo XVII, los honorarios de los cantantes comprendían alrededor del 42% de la producción total y que, en este sentido, las cantantes femeninas eran las que recibían las mayores cantidades por su trabajo. Para el siglo XVIII estos emolumentos aumentaron, pero hacia el XIX las cifras se incrementaron de forma notable. Snowman señala que los cantantes “eran los ‘genios’ o semidioses, cuyo fuego interno los capacitaba para expresar en forma artística las pasiones que sentían los mortales comunes y corrientes.” Y ahonda: “En 1829, cuando en un restaurante barato se podía comer por un franco más o menos, María Malibrán [hija de Manuel García, que también actuó en México] ganaba más de 90 mil al año. Esto era algo excepcional (y de lo que la prensa se quejaba), pero una soprano de las mejores, como Giuditta Pasta, podía cobrar en torno a los mil francos por actuación, con unos ingresos anuales que alcanzaban los 30 mil. Además, la soprano alemana Henriette Sontag [que también llegó a México hacia 1850] se casó con un diplomático sardo y, tras algunas complicadas maniobras, conseguía el título de condesa ella misma, mientras que, a mediados de siglo, la hermana de María Malibrán, Pauline Viardot, se convertía en la anfitriona de uno de los más prestigiosos salones de París.” Snowman, *La ópera*, 49, 169 y 176.

“Lista de los individuos de la compañía de ópera y los sueldos que disfrutaban arreglados a mesadas”		
1.	Carolina Pellegrini, [soprano]	\$ 620.0 0
2.	Felipe [sic] Galli, [bajo barítono]	\$ 465.0 0
3.	Ángela Massini de Sirletti, [contralto]	\$ 284.1 4 ²²²
4.	Luis Sirletti, [tenor]	
5.	Ludovico Sirletti, [barítono]	
6.	Joaquín Mussati, [tenor]	\$ 193.5 4
7.	Antonio Finaglia, [tenor]	\$ 142.0 8
8.	Angela Pirini [soprano]	
9.	Benedicto Lombard, [barítono]	\$ 110.0 0
10.	Elena Baduera, [soprano]	\$ 77.4 0
11.	Andrés Sissa	\$ 77.4 0
12.	Carlos Pighi, [flauta y corno inglés]	\$ 45.1 8
13.	Lorenzo Montarassi, [director de orquesta]	\$ 38.6 0
14.	Pedro Alberti, [director de coros]	\$ 16.0 0
Total:		\$ 2,069.7 0
México, mayo 6 de 1832. Recibí esta cantidad para el pago de los sueldos expresados en lista. Cayetano Castañeda [rúbrica].		
Cuadro 11. Sueldos mensuales de los cantantes y músicos principales de la compañía del Teatro Principal. Las cifras se expresan en pesos, reales y granos. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832.		

La costumbre europea se conservó en México. Las cantantes ganaban mucho más que los hombres, a pesar de que Galli era reconocido internacionalmente.²²³ El sostén económico de la compañía fue muy costoso. Las funciones siempre tuvieron pérdidas (aproximadamente 1,500 pesos semanales). No se cubrían ni siquiera los gastos de papeleta. Si bien, en la ópera hubo mayores entradas, nunca hubo lo suficiente para cubrir los sueldos de los miembros de la compañía cómica.

²²² Los tres cantantes cobraban esa cantidad. Desconocemos cómo la repartían. Mismo caso para Finaglia y Pirini.

²²³ Las mujeres siempre tuvieron mayor impacto en la sociedad –tanto en Europa como en América– pues se convirtieron en modelos de comportamiento. La moda de peinados o vestimenta predominaron no solo en los teatros sino también en las portadas de revistas o de partituras musicales, por citar dos ejemplos.

La mayoría de los registros contables presentan, en promedio, cifras similares; siempre con pérdidas. Se han tomado dos semanas –las que presentaron mayor número de funciones realizadas tanto de la compañía dramática (cómica) y la de ópera–, para ejemplificar las erogaciones económicas que supuso la temporada (cuadro 12):

Semana	Núm. de funciones		Entrada	Gastos de papeleta	Sueldos compañía (sin cantantes)	Utilidad
2 (del 28 abril al 4 mayo)	Compañía cómica	7 (3 vespertinas, 4 nocturnas)	\$ 625	\$ 440	\$ 1,892	- \$1,707
	Ópera	2	\$ 586	\$175	\$ 142	\$269
7 (del 2 al 8 de junio)	Compañía cómica	6 (1 vespertina, 5 nocturnas)	\$ 818	\$ 260	\$ 1,901	- \$ 1,343
	Ópera	2	\$ 480	\$ 242	\$ 139	\$ 99
<p>Cuadro 12. Comparativo de dos semanas de entradas. Cifras redondeadas a pesos. Los sueldos de la compañía cómica son los mencionados en los cuadros 9 y 10. Los sueldos de la compañía de ópera contemplan solo el coro y el sastre (cuadro 11). Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expedientes 2, 3, 6, 7 10-12, 1832.</p>						

La compañía de ópera, por lo general, tuvo utilidades, pero no se contemplaron los pagos de la nómina mensual de los cantantes que ascendían a dos mil pesos (véase cuadros 11 y 12). Las diferencias, al menos en la temporada de 1832, fueron cubiertas por el gobierno (tanto por Bustamante como por Múzquiz). Hemos podido recuperar la información de 13 semanas. Todas con déficit (cuadro 13):

	Fecha de elaboración	Producido por ambas compañías	Pagos a ambas compañías	Resulta contra la empresa	Pago de la Junta directiva
S. 2	4 mayo	\$ 595.3 ¾	\$ 2,034.4 ¼	\$ 1,439.0 ½	\$ 1,800.0 0
S. 3	12 mayo	\$ 792.6 0	\$ 1995.1 6	\$ 1,202.3 6	\$ 1,872.4 3
S. 4	18 mayo	\$ 798.0 3	\$ 2,134.7 0	\$ 1,336.6 9	\$ 1,997.4 ½
S. 5	25 mayo	\$ 224.3 0	\$ 2,040.5 0	\$ 1,816.2 0	\$ 1,972.7 3
S. 6	1 junio	\$ 524.4 6	\$ 2,040.5 0	\$ 1,516.0 6	\$ 1,516.0 6
S. 7	8 junio	\$ 795.5	\$ 2,040.5 0	\$ 1,245.0 0	\$ 1,245.0 0
S. 8	15 junio	\$ 1,404.6 9	\$ 2,040.5 0	\$ 613.1 6 ²²⁴	\$ 613.1 6
S. 9	22 junio	\$ 995.0 3	\$ 2,054.2 0	\$ 1,059.1 9	\$ 1,059.1 9
S. 10	29 junio	\$ 898.0	\$ 2,054.2 0	\$ 1,156.2 0	\$ 1,156.2 0
S. 11	6 julio	\$ 528.2 9	\$ 2,062.1 6	\$ 1,533.6 9	\$ 1,533.6 9
S. 25	12 oct.	\$ 181.5 6	\$ 2,064.2 6	\$ 1,882.5 0	\$ 1,882.5 0
S. 27	21 dic.	\$ 633.5 6	\$ 1,736.3 0	\$ 1,102.5 6	\$ 1,102.5 6
S. 28	28 dic.	\$ 855.3 9	\$ 1,736.3 0	\$ 880.7 3	\$ 880.7 3
Totales aproximados:		\$ 9,227.6 6	\$ 26,034.7 6	\$ 16,784.3 6	\$ 18,632.5 8
Cuadro 13. Resumen de ingresos y egresos de la compañía del Teatro Principal. Las cifras se expresan en pesos, reales y granos. Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expedientes 2, 3, 6, 7 10-12, 1832.					

De los periodos contabilizados, se cobraron por concepto de entradas al teatro (de ambas compañías) alrededor de 9,200 pesos mientras que los pagos realizados fueron de 26,000 pesos por lo elevado de la nómina (recordar que además no se contemplaban los pagos a los cantantes pues eran mensuales). El gobierno a través de la junta directiva del teatro aportó la diferencia faltante, es decir, alrededor de 18,600 pesos por esas 13 semanas. Aunque no se conservaron los estados contables, a esta cantidad hay que agregar las faltantes en las que hubo funciones (nos referimos a las semanas 1, 12-24 y 29).²²⁵ Con base en la información que tenemos, podemos obtener un promedio de cifras, hasta antes de la suspensión de la temporada. De abril 24 a octubre 9 (última función antes de la interrupción), la compañía del Principal trabajó 25 semanas, es decir, la administración de

²²⁴ En el estado contable se hace la aclaración que a la resulta contra la empresa (635 pesos 6 reales 3 granos) se le suman 22 pesos 4 reales 9 granos que no fueron pagados a Carlos Pighi, quien tocaba la flauta y el corno inglés “por quince días que faltó a la orquesta”; por lo que el faltante fue de 613 pesos 1 real y 6 granos.

²²⁵ Para óperas representadas por semana, véase cuadros 3 y 4.

Bustamante²²⁶ tuvo que desembolsar alrededor de 47,000 pesos²²⁷ para solventar la temporada. Cantidad importante pero acorde con las medidas políticas y económicas de ese periodo; Tenenbaum señala que, durante esa administración, la recaudación por conceptos aduanales aumentó de forma considerable y se destinó, de forma principal, para pagos al ejército y a la Tesorería.²²⁸

Los recursos para el teatro, en esta época, pudieran haber salido de estos ingresos; como señalamos antes, en las *Memorias de Hacienda* tanto de 1832 como de 1833, no se encontraron registros de erogaciones destinadas al teatro o diversiones aunque documentos posteriores nos indican que los pagos al teatro siempre procedieron de las partidas extraordinarias del ministerio de Relaciones y ante el agotamiento de éstas, de los gastos secretos de la misma secretaría (que siempre tuvieron montos considerables pero no especificados en sus erogaciones).²²⁹ El teatro en México funcionaba a la usanza de los siglos XVII y XVIII, en la que “en bastantes ocasiones, toda una temporada de ópera terminaba en pérdidas.”²³⁰ Por lo general, los quebrantos eran cubiertos por “los nobles propietarios de un teatro y los patricios titulares de los palcos.”²³¹ En el caso mexicano, fueron solventados por el propio gobierno.

La suspensión de la temporada en el mes de octubre, por el cerco militar impuesto a la capital (semana 25), implicó que durante ocho semanas estuviera el teatro cerrado. Recordemos que Santa Anna había tomado Puebla. Si bien, en septiembre, Bustamante renunció a su cargo, la situación provocó un estado de sitio. Después de un breve periodo de presidencia de Melchor Múzquiz, tanto Bustamante como Santa Anna llegarían a un acuerdo en el que se nombraría como presidente a Gómez Pedraza. Un día después del arreglo, el 12 de diciembre, se reanudó la temporada (semana 26). El cambio en las fuerzas políticas (la renuncia de Múzquiz con el consiguiente debilitamiento del Bustamante y la

²²⁶ Bustamante gobernó hasta agosto, pero al entrar Múzquiz es probable, por la documentación existente, que se conservó el pago al teatro, al menos durante el mes de septiembre.

²²⁷ Cantidad obtenida de los 35,000 pesos de los pagos semanales de la compañía de las 25 semanas más 12,000 pesos de los sueldos mensuales de los cantantes de mayo a octubre.

²²⁸ En el periodo de 1831-1832, la Tesorería recibió 3,350,025 pesos; y en el periodo 1832-1833, la cantidad de 3,507,575 pesos. Véase Tenenbaum, *Agiotistas*, 60-61.

²²⁹ En documentación de 1833, encontramos oficios dirigidos al ministerio de Hacienda con indicaciones de entregar recursos a los administradores del teatro por medio de la Tesorería con cargo a gastos extraordinarios e incluso a gastos secretos. AGN, Ramo Gobernación, legajo 138, Expediente 6, 1833.

²³⁰ Snowman, *La ópera*, 55.

²³¹ Snowman, *La ópera*, 56.

llegada de Gómez Pedraza de la mano de Santa Anna), no influyó en la regularidad de las funciones durante las siguientes cuatro semanas, pero sí involucró un cambio en la administración del teatro.

Los inicios de 1833 implicaron una serie de ajustes, a juzgar por la documentación existente. Dos fuentes nos ayudan a reconstruir, de forma parcial, este momento: a) un expediente en el que además de diversos oficios y notificaciones dirigidos a Eulogio Villaurrutia, miembro de la junta directiva, sobre los cambios ordenados por el nuevo gobierno en el manejo de las compañías, aparece un “Estado que demuestra el ingreso y egreso que ha habido en esta Tesorería desde 8 de diciembre hasta 16 de enero de 1833”;²³² y b) una nota periodística del 22 de enero, que confirma la llegada de un encargado de la dirección del teatro.²³³

Recordemos que seis meses antes, en junio de 1832, a Fagoaga no le aceptaron la renuncia a la presidencia de la Junta Directiva del teatro además de que se le solicitó un inventario del que no tenemos certeza de su elaboración en tal momento. A partir de ese mes, los diferentes oficios y registros contables aparecieron firmados por Hipólito de Ondraita con el visto bueno de Villaurrutia (aunque también algunas veces por Cayetano Castañeda). Sin embargo, Fagoaga quedaría ligado a la compañía pues como nos da constancia el mencionado “Estado”.

Esta serie documental brinda información en cuanto al funcionamiento y, sobre todo, al monto de las pérdidas de la compañía. Realiza una descripción de los ingresos durante las cinco semanas después del paro; se obtuvieron 14,829 pesos de los abonos vendidos, las entradas eventuales, el arrendamiento de los cojines e incluso de la venta de los dulces. Pero, sobre todo, realiza una lista detallada de los gastos derivados no solo de esas cinco semanas de funciones, sino de las ocho semanas en las que hubo suspensión; del sábado 13 de octubre²³⁴ –si bien la última función fue el martes 9 pero todavía se hizo contabilidad de esa semana, la número 25–, al viernes 7 de diciembre –el sábado 8 inició la semana número 26 como consta en el registro contable que se ha conservado–, que ascendieron a 17,371 pesos.

²³² AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833. El lector podrá encontrar la transcripción del documento en el anexo de este capítulo.

²³³ “Comunicado”, *El fénix de la libertad*, enero 22, 1833.

²³⁴ Recordar que las semanas se cuentan de sábado a viernes.

Cabe señalar que durante la pausa, ambas compañías (cómica y de ópera) vieron detenidos sus pagos aunque después les fueron integrados (2,718 pesos correspondiente a cinco semanas para la compañía de verso; y 5113 pesos de dos meses para los cantantes), también se pagó la renta de las casas donde se alojaban los solistas y la que fungía como almacén del vestuario (alrededor de mil pesos),²³⁵ los honorarios de un portero (28 pesos por todas las semanas), un alumbrado específico (3 pesos con 4 reales en total) y se contrató un velador y un barrendero (28 y siete pesos, respectivamente, también por todo el periodo de pausa).²³⁶

Así, la pérdida fue de 2,541 pesos, cantidad no tan considerable si tomamos en cuenta que era lo que se pagaba por un mes de sueldos de los artistas principales. Pero, el estado incluyó una serie de notas con otros adeudos por la cantidad de 5,537 pesos además de un “déficit suplido” por Fagoaga y Cendoya,²³⁷ habiéndoles dejado de garantía los enseres de la compañía de ópera en particular y del que no se especifica la cantidad. Otro documento en el mismo expediente lo refiere: la cantidad ascendía a 4,300 pesos formada por “1,800 pesos para pagar la semana de la comisión y 2,500 pesos y tantos para la mesada de los actores de la ópera”.²³⁸

Para el cierre de la temporada de 1832, el quebranto era de poco más de doce mil pesos.²³⁹ Resultaba evidente que los gastos siempre serían mayores que los ingresos. La temporada no redituaba un beneficio económico para el gobierno, sino una continua erogación, aun así, se siguió inyectando recursos a la empresa, si bien se plantearon serias dudas sobre su continuación. Conservarla o no. Esa sería la disyuntiva.

²³⁵ Por la denominación de “casas” tenemos certeza de que al menos una, se arrendó para guardar el vestuario y la música de la compañía de ópera y en la que vivía Hipólito de Ondraíta. Por otros contratos que hemos localizado, una de las prestaciones que gozaban los cantantes más renombrados, era además del sueldo, el pago de la renta de la casa donde residirían y que estaría a unos pasos del teatro donde además tendrían un piano y un pianista a su disposición. Véase, AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expedientes 2 y 6, 1833.

²³⁶ También aparecen otros pagos como 450 pesos “a la pareja de baile francesa”, 168 pesos “al contratista de los muebles que sirven en la escena”, y seis pesos al “afinador de claves por medio mes”, entre otros. AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expedientes 2 y 6, 1833.

²³⁷ También miembro de la junta directiva del teatro.

²³⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833. La valuación de 4300 pesos por los “enseres de la compañía” es similar al realizado en 1857, por Felicitas Vestvali, quien siendo dueña del “vestuario, música y demás efectos” de una compañía de ópera, es decir, de sus “enseres”, los vendió en la cantidad de 5 mil pesos. Los sueldos que pagaba esta empresa son semejantes a los recibidos por Pellegrini y Galli. AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290. Véase también capítulo 3 de este trabajo.

²³⁹ Cifra derivada de los 2,541 pesos (diferencia entre ingresos y gastos consignados en el Estado contable del 16 de enero) más los 5,537 pesos de las notas agregadas en dicho registro y los 4,300 pesos del adeudo a Fagoaga.

Con fecha 27 de noviembre, encontramos otro “Estado” –sin indicación de quien lo elaboró–, que presenta las cuentas con la deuda acumulada por la compañía del teatro durante la suspensión. En el mismo se indican dos posibilidades: a) “Si se dan por rescindidas las contratas de los individuos de estas mismas compañías la empresa ha ahorrado la suma de 14,448 pesos”;²⁴⁰ b) Si se mantiene a la compañía, se negociaría una “rebaja de la cuarta parte” del sueldo y se tendría que pagar, 12,058 pesos, correspondientes a siete semanas no trabajadas (del 12 de octubre al 30 de noviembre). En el mismo documento se realiza una prospectiva (del 1 de diciembre de 1832 al 19 de febrero de 1833) en el que se señala que los pagos a los miembros de la empresa de ópera ascenderían a 24,089 pesos sin considerar los ingresos por abonos, entradas eventuales y arrendamiento de habitaciones y cojines.²⁴¹

La falta de solvencia de la compañía de ópera en el país, no residió en la mala administración de la misma sino en lo elevado de sus gastos. Dos funciones operísticas por semana producían, en promedio 600 pesos, lo que significaba una entrada de 2,400 pesos mensuales, cantidad apenas suficiente para cubrir solo la nómina de los cantantes; el resto de las remuneraciones (orquesta, coro, comparsas y personal del teatro, sin contar a la compañía dramática y los gastos por mantenimiento de alumbrado, escenografía, arrendamiento de las casas de los solistas y el almacén de vestuario, entre otros), rebasaron con mucho los ingresos que significaban los boletos de entrada. Más adelante se observará cómo un administrador intentó hacerla una empresa rentable, sin embargo, no se logrará el objetivo.

Con el nombramiento de Gómez Pedraza como presidente (26 de diciembre), el gobierno intervino una vez más. De nuevo a través del ministerio de Relaciones, ahora conducido por Bernardo González Pérez de Angulo. La primera decisión que se tomó (oficio del 16 de enero, dirigido a Villaurrutia), fue el cese de las funciones de la junta directiva y la orden de entregar “todos los papeles y enseres correspondientes” a Manuel Barrera, quien desde ese día quedó “encargado de la empresa del teatro”.²⁴² Con la nueva administración volvió el equipo que dos años antes, había formado la compañía de ópera.

²⁴⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

²⁴¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

²⁴² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

Situación peculiar si consideramos que resultaría extraño que el nombramiento recayera en Barrera, sobre todo porque era en suma conocido su compadrazgo con Bustamante, aunque el propio empresario también tenía relaciones cercanas con José María Tornel,²⁴³ quien había sido participe del Plan de Zavaleta,²⁴⁴ programa que había llevado al poder a Gómez Pedraza. La decisión había sido tomada: conservar la temporada de ópera, continuar sufragando las pérdidas y qué mejor que estuviera a cargo una persona cercana que no solo entendiera los negocios sino también que conociera su conducción.

A los tres días de la orden (19 de enero), Villaurrutia respondió al ministro González que los miembros de la junta habían concluido sus funciones con la siguiente instrucción:

he dado orden al contador que era del teatro [Ondrait] para que entregue a don Cayetano Castañeda para el señor Manuel Barrera cuanto era a su cargo exceptuando la música de las óperas que aún no se han dado hasta que el excelentísimo señor presidente resuelva lo que deba hacerse [...a la] garantía al señor Francisco Fagoaga para que supliera las cantidades que con resultado del déficit tanto en el estado que tengo el honor de acompañar a usted [...] y que por falta de fondos no han podido pagar.²⁴⁵

El 21 de enero se le solicitó a Villaurrutia que “remita las cuentas del tiempo de su administración para resolver lo conveniente acerca de dicho pago”.²⁴⁶ Es decir, no bastó el envío del “Estado” antes mencionado, el gobierno quiso conocer con detalle, las erogaciones del teatro. Para el 23, Barrera refería la falta de presentación de las cuentas y notificaba que el presidente, además de ordenar la entrega para ese día, tanto del vestuario faltante como de la casa, consideraba “esto muy indecoroso al gobierno después de haber tomado el teatro por su cuenta”.²⁴⁷ Al día siguiente, de nuevo Villaurrutia dirigió un oficio al ministro González para informar que el contador estaba terminando las cuentas y explicar el adeudo (4,300 pesos) además de señalar que “la música y vestuario de las óperas

²⁴³ Lau Jaiven señala que además de la relación con Bustamante, Barrera estableció redes de poder “individuos pertenecientes a las altas esferas de negocios. [...] José María Tornel [...] lo protegió desde su cargo en la gubernatura del Distrito Federal, le revalidó el despacho de general de brigada con antigüedad al 11 de diciembre de 1832 y también benefició a la familia aceptando sus ofertas en las contratas de limpia y alumbrado.” Lau Jaiven, *Las contratas*, 65-66.

²⁴⁴ Reynaldo Sordo Sedeño, “El general Tornel y la guerra de Texas”, *Historia Mexicana*, 42, 4, 1993, 936. Consultado en <http://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/2336>

²⁴⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁴⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁴⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

[...] no son propiedad del teatro ni del gobierno sino resultado de una suscripción hecha por varios particulares y en la que representa por esa cantidad [...] el señor Fagoaga”.²⁴⁸ Como se ha podido comprobar, se intentó la propuesta, pero no prosperó. Es posible que haya sido un medio que se utilizó para negociar el pago de la deuda. Como señala Tenenbaum,

Aun cuando los líderes políticos estaban conscientes de que los préstamos al gobierno solamente empeoraban la ya grave situación fiscal, era poco lo que podían hacer para impedirlos, pues la declinación en la economía interna también había reducido las recaudaciones de impuestos.²⁴⁹

Dirigir algunos de esos préstamos a cubrir el quebranto de la ópera, tenía varios beneficios. Uno de ellos, contribuir con el espectáculo predilecto de la clase dominante. Bien valía el precio y las negociaciones. Así, el 26 de enero, el mismo Villaurrutia informaba que Fagoaga “en conferencia que hubo conmigo manifestó con toda la delicadeza propia de su fina educación, que no quería otra garantía por el dinero que se le adeuda que la seguridad que yo le diese de palabra de que se le pagaría, lo que le ofrecí”.²⁵⁰ El 27, Barrera recibió el vestuario y las llaves de la casa y para el 29 de enero, se giró oficio en el que “quedaba enterado” el presidente. Sobre el envío de las cuentas detalladas, la información consultada no confirma su entrega.

Mientras tanto, en una nota periodística firmada el 22 de enero, bajo seudónimo, se ratificaba la llegada de un nuevo encargado de la dirección del teatro:

hoy que felizmente se han variado en el teatro de esta capital algunos empresarios, y se halla un nuevo encargado de su dirección, que no verá con indiferencia los deseos de varios abonados; nos tomamos la libertad de molestar la atención de ustedes para que por medio de su liberal periódico, llegue a conocimiento del mencionado nuevo empresario, la ansiosa

²⁴⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833. Con fecha 3 de julio de 1831, se publicó una extensa nota en la que se señalaba que para contribuir a la formación de la compañía de ópera se estaba aceptando el pago adelantado de los abonos de palcos y de patio y que además, quienes quisieran contribuir con alguna mayor cantidad, lo entregarán a la contaduría del teatro. Ante ciertos problemas sobre el control de las “aportaciones”, el gobierno resolvió devolver las cantidades y “solo se les exigirá que paguen adelantado el mes de arrendamiento del asiento que ocupan, porque esta medida es practicada en todos los teatros. [...quienes] las pusieron a disposición del superior gobierno como protector del teatro, tuvo a bien destinarlas por partes iguales a favor de los establecimientos de beneficencia pública y de bien común [...] y no a las arcas de algún codicioso especulador.” *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, julio 3, 1831.

²⁴⁹ Tenenbaum, *Agiotistas*, 54.

²⁵⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

justicia con que anhelamos ver otra vez en la escena al señor Finaglia, de cuyo placer nos privaron por dilatado tiempo. [...].²⁵¹

Recapitulemos. El origen de formar una compañía de ópera para la capital de la República fue, como dijimos antes, una iniciativa del vicepresidente Anastasio Bustamante a través del secretario de Relaciones, Lucas Alamán. La temporada inició en 1831 siendo administrada por Manuel Barrera con Cayetano Castañeda e Hipólito de Ondraita como ayudantes en la contaduría. A mediados del mismo 1831, la oposición al gobierno de Bustamante se extendió a grupos que en principio lo apoyaron –como son los casos de Mora, Fagoaga y Villaurrutia–. Al iniciar la segunda temporada de la compañía, en abril de 1832, los problemas políticos tuvieron su reflejo en el teatro. Casi al mismo tiempo de la renuncia de Alamán al gobierno, se destituyó a Barrera y se nombró una Junta directiva encabezada por Fagoaga, Cendoya y Villaurrutia, quienes conservaron a Castañeda y Ondraita en la contaduría. Un proyecto político emanado del grupo de Bustamante (apoyado de forma principal por Alamán), era también secundado, de cierta manera, por los ahora que ahora proponían una política diferente (al menos en el discurso).

Las principales fuerzas tuvieron injerencia en la administración del teatro. Si bien, el 4 de julio de 1832, Fagoaga renunció a la presidencia de la junta directiva, su nombramiento como ministro de Relaciones, en agosto del mismo año, le permitió seguir al tanto de los movimientos de la compañía. Además, Villaurrutia que lo había sustituido en el cargo, era uno de sus cercanos en la lucha política. Con la caída de Bustamante, el sitio de la capital, la fugaz presidencia de Múzquiz y la llegada de Gómez Pedraza, todo hacía indicar que se sucedería un nuevo cambio en la administración de la compañía; y en efecto, el cambio sucedió, pero con un nombramiento que consideramos sorpresivo: el regreso de Manuel Barrera como administrador.

Di Tella caracterizó este periodo como una *cohabitación* con la oposición:

El presidente Bustamante hizo una arriesgada reconstrucción de su base política [...]. Melchor Múzquiz fue elegido presidente sustituto por el Congreso. Los leales a Bustamante estaban furiosos, considerando que se había dado un golpe apenas

²⁵¹ “Comunicado”, *El fénix de la libertad*, enero 22, 1833. El tenor Finaglia había sido retirado de la compañía, en tiempos de la junta directiva. Desconocemos las razones. Tampoco hemos localizado información de su reintegración con la nueva administración de Barrera.

disimulado contra el presidente [...]. En realidad, toda la operación [...] daba supremacía a los escoceses más liberales”.²⁵²

El nombramiento de Barrera es probable que fuera parte de los pactos. Era preferible tener una persona que tuviera conocimiento de cómo negociar con el gobierno (recordemos que, en esta época, los negocios de Barrera abarcaban otras áreas del gobierno, entre ellas el abastecimiento de vestuario para el ejército²⁵³) y si bien, era conocido su compadrazgo con Bustamante también se sabían de sus relaciones con otros personajes de la política. Su presencia aseguraba, de alguna manera, el mantener no solo el entretenimiento de la élite sino el acto social que implicaba asistir al teatro sobre todo a la ópera.

La tercera temporada de la compañía del Teatro Principal continuaría durante 1833.

1.6. *La temporada de 1833. El tiempo de las reformas*

Después del sitio de la ciudad de México, del arreglo entre los líderes y la reinstalación de Gómez Pedraza como presidente, el año comenzó con un objetivo principal:

Los adversarios políticos del régimen de Bustamante, [...] antiguos yorkinos y antiguos escoceses, se veían obligados a aceptar a Santa Anna como medio de llevar a cabo la eliminación de Alamán y de su política, con la esperanza, al mismo tiempo, de poder alcanzar ellos el mando e imponer su propia ideología en el país.²⁵⁴

Costeloe afirma que “gracias a la hazaña militar de Santa Anna, estos liberales iban a tener ahora la oportunidad de comenzar la creación de su nueva sociedad”.²⁵⁵ En algunos casos, se prefirió conservar algunos proyectos, pero se modificó la forma en que se desarrollaban. Para el caso de la compañía de ópera, principalmente producto de la iniciativa de Alamán, el programa no se suspendió; al contrario, fue mantenido como muestra del proceso de civilización en el que el país estaba ya encaminado, pero con cambios como señalamos antes: se destituyó a la Junta Directiva y se nombró, de nuevo, a Barrera como administrador de la compañía.

Mientras que en los tres meses de gobierno de Gómez Pedraza se dedicaron a organizar las elecciones –con cierta oposición de algunas legislaturas estatales–, y se

²⁵² Torcuato Di Tella, *Política nacional y popular en México. 1820-1847* (México: FCE, 1994), 245-246.

²⁵³ Lau Jaiven, *Las contratas*, 62-66.

²⁵⁴ Costeloe, *Primera República Federal*, 347-348.

²⁵⁵ Costeloe, *Primera República Federal*, 349.

nombraron nuevos ministros afines al grupo político en el poder,²⁵⁶ la compañía del Teatro Principal también se reorganizó, de cierta manera. A decir de Olavarría:

en esos primeros meses de 1833, [no se interrumpió...] su serie de diarias representaciones [sic], sin ofrecer el cuadro de ópera otra novedad que la intitulada *Federico II de Prusia*, entre numerosas y bien aceptadas repeticiones de *Tancredo*, *Clotilde*, *Mahometo*, *La urraca*, *Semíramis*, *Torbaldó*, *Elena y Claudio* [sic], *Tebaldo* y *La Cenicienta*.²⁵⁷

Desconocemos la fuente principal de la información del historiador del teatro; sin embargo, conviene hacer sendas aclaraciones a estas pequeñas líneas que caracterizan el inicio de año. Durante la temporada anterior, la compañía de ópera acostumbró 2 funciones semanales y la dramática, entre 4 y 5 (algunas el mismo día, en la tarde y por la noche). Por lo general, se descansó un día o dos a la semana. Los títulos que se mencionan coinciden con otras fuentes historiográficas excepto *Torbaldó* y *Dorlisca*, *Elisa* y *Claudio* y *La Cenicienta*.

Para 1833, las fuentes localizadas, por demás escasas, se vuelven insuficientes para completar el panorama completo de la continuación de la compañía. Al hacer el cambio de administración, la forma de llevar la contabilidad varió (no solo de formato sino de contador); siguió la emisión del oficio de aviso de las funciones al ministerio de Relaciones, sin embargo, pocos se han conservado en el expediente correspondiente; los insertos con los resúmenes de los registros contables en el periódico no los hemos podido localizar²⁵⁸ y muy pocos avisos o notas se publicaron.

Durante los meses de la administración de Gómez Pedraza, hemos podido confirmar la representación de ocho funciones en enero,²⁵⁹ ocho en febrero y dos en marzo (cuadro 14).

²⁵⁶ Se nombraron a Bernardo González Pérez de Angulo en Relaciones, a Miguel Ramos Arizpe, en Justicia, Joaquín Parres, en Guerra y Valentín Gómez Farías, en Hacienda. “Los cuatro designados se habían opuesto activamente al gobierno anterior y los tres primeros habían intervenido directamente en las negociaciones que condujeron al acuerdo de Zavaleta”. Costeloe, *Primera República Federal*, 352.

²⁵⁷ El nombre de la ópera de Mercadante es *Elisa y Claudio*. Olavarría, *Reseña*, 294.

²⁵⁸ El 1 al 10 de enero de 1833, se publicaron los resúmenes de los registros contables en el periódico *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*. Después de esa fecha, el periódico cambió de nombre a *El telégrafo*, publicación que no ha sido localizada en las hemerotecas de la Ciudad de México.

²⁵⁹ La función del 22 de enero se suspendió por enfermedad de dos cantantes momentos antes de su inicio, de acuerdo con un oficio emitido al ministerio de Relaciones. Se incluye en el calendario por haberse anunciado aunque no se contabiliza. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

1833

enero							febrero							marzo									
	l	m	m	j	v	s	d		l	m	m	j	v	s	d		l	m	m	j	v	s	d
[s. 29]	1	2	3	4	5	6							1	2	3						1	2	3
	7	8	9	10	11	12	13	4	5	6	7	8	9	10	4	5	6	7	8	9	10		
	14	15	16	17	18	19	20	11	12	13	14	15	16	17	11	12	13	14	15	16	17		
	21	22	23	24	25	26	27	18	19	20	21	22	23	24	18	19	20	21	22	23	24		
	28	29	30	31				25	26	27	28				25	26	27	28	29	30	31		

--- Miércoles de ceniza.

Cuadro 14. Calendario de las funciones realizadas en el Teatro Principal para el periodo enero-marzo de 1833.

Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

Periódico *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* (1833).

Nota: Se repite la información de la primera semana de enero que se contabilizó como semana 29 en el estado contable correspondiente. A partir de la segunda semana de enero, no se localizaron registros contables, solo oficios de información al Ministerio de Relaciones.

Los dos primeros meses la compañía continuó con sus funciones de forma regular (dos por semana), aunque en días diferentes a lo antes acostumbrado. Recordemos que las funciones de ópera se daban en martes y viernes –en forma extraordinaria, los domingos–; sin embargo, al inicio de este año varias se dieron en lunes, jueves o sábado. Es posible que tanto el cambio de administrador como el del gobierno, hayan tenido que ver con los cambios. No se encontraron motivos o documentos que den luz sobre las modificaciones. Lo que sí se ha confirmado, es que la prospectiva de noviembre de 1832 fue aceptada y se contó con el presupuesto correspondiente para su sostén (que comprendió hasta el 19 de febrero como señalaba aquel documento).²⁶⁰

En marzo, la situación se complicó o al menos, es lo que reflejan las fuentes consultadas. Solo se dieron dos funciones y en domingo. Una posibilidad es que se haya perdido la información y que la compañía haya realizado sus actuaciones con la constancia de los meses anteriores. Los otros dos factores que consideramos más plausibles son: primero, la suspensión de las funciones por las llamadas “fiestas de guardar”. Recordemos que la temporada, por lo general, concluía al inicio de la cuaresma del año siguiente para que durante ese periodo no hubiera actividades que interrumpieran los ejercicios eclesiásticos. Es revelador que la última función documentada fuera, precisamente, un día

²⁶⁰ Véase la parte final de la descripción de la temporada de 1832. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

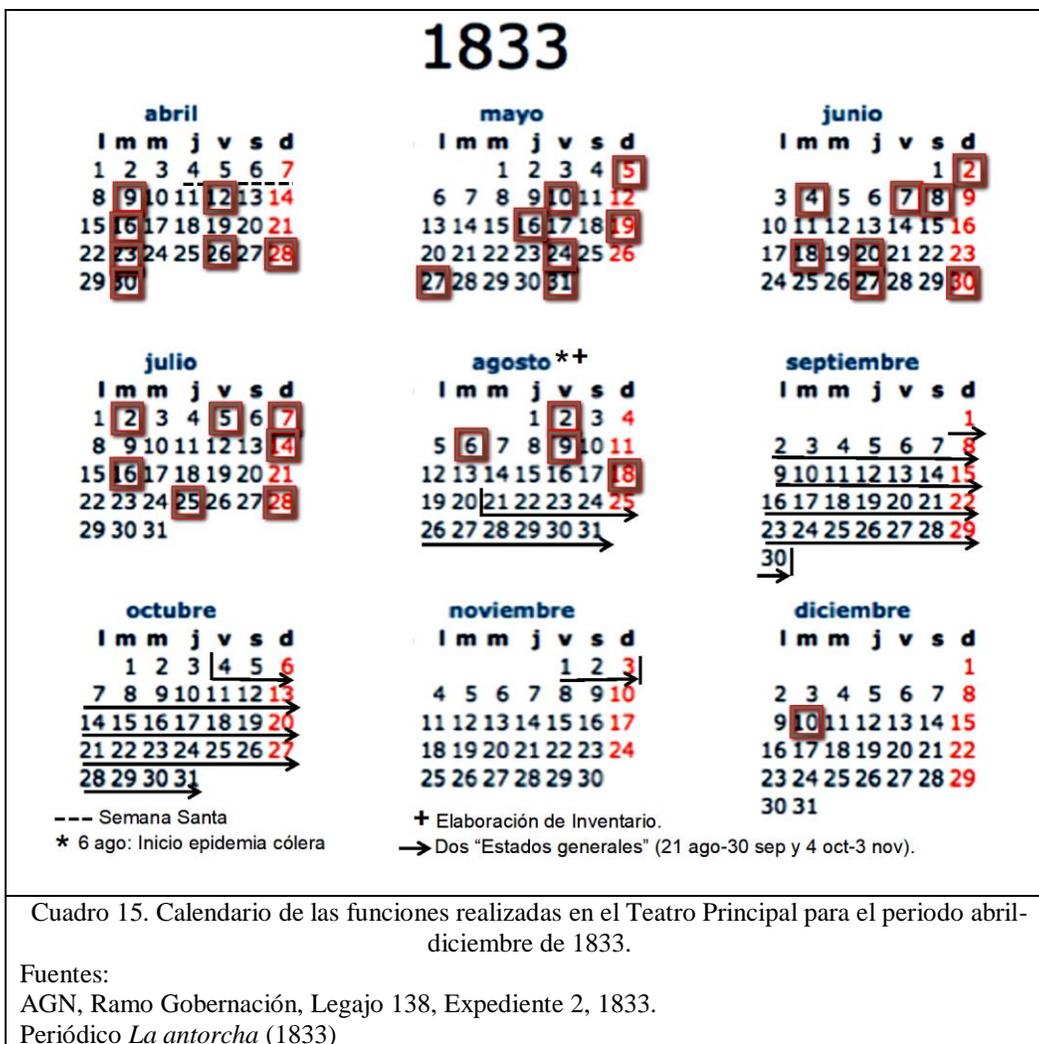
antes del miércoles de ceniza de ese año (20 de febrero); segundo, la realización de las elecciones presidenciales. La votación se efectuó el primero de marzo y los resultados se conocieron a las dos semanas; Santa Anna y Valentín Gómez Farías (presidencia y vicepresidencia, respectivamente), obtuvieron la mayoría. Una posibilidad fue que ambos aspectos se combinaran para solamente representar esas dos funciones. Además, la inminente llegada el 1 de abril, del recién electo presidente, también podría haber influido en la reorganización de la compañía.

El reinicio de la temporada, después de la cuaresma, se dio el nueve de abril. Consideramos que la compañía de ópera no tuvo la regularidad que se esperaba, aunque intentó seguir la constante de dos funciones semanales. El primero de abril, Gómez Farías había quedado a cargo de la presidencia. Costeloe afirma que “la reforma iba a ser el lema de su administración”.²⁶¹ Carlos García fue nombrado nuevo ministro de Relaciones junto con un nuevo gabinete. Los oficios de aviso de las funciones, dirigidos por la contaduría del teatro al ministerio de Relaciones continuaron, aunque no todos presentan destinatario. En abril fueron firmados por Cayetano Castañeda; a partir de mayo, por Juan Barrones y en junio, por Pablo Pombo. Los últimos sustituyeron a Castañeda y Ondraita en la contaduría.

Hasta el momento hemos podido enlistar 47 funciones de la temporada de 1833, 29 de ellas después del receso de las fiestas de guardar. Todo a partir de los oficios de aviso al ministerio de Relaciones, de los dos carteles existentes en la documentación del expediente del AGN y de las pocas menciones en los diarios y las referidas por Olavarría.²⁶² Durante abril y mayo se han localizado siete funciones; en junio, ocho; en julio, siete; y en agosto, cuatro, antes de la suspensión por la epidemia de cólera que se desató en la capital y que obligó a la suspensión de actividades, por orden del gobierno (cuadro 15).

²⁶¹ Costeloe, *Primera República Federal*, 371.

²⁶² Para el detalle de las fechas y títulos representados, véase el apartado sobre el repertorio de la compañía, en este mismo capítulo.



La situación en la República no era estable. Santa Anna había vuelto, hacia el 16 de mayo, para hacerse cargo de la presidencia. En este periodo solo se había puesto en escena, una ópera a la semana. Los distintos pronunciamientos contra los cambios propuestos en el Congreso –Escalada en Morelia y Durán en Tlalpan–, no afectaron las funciones operísticas, si bien tampoco se regularizaron según el contrato que tenían firmado los cantantes, y que obligaba a ofrecer dos representaciones por semana. El 3 de junio, Santa Anna solicitó licencia, regresando al cargo Gómez Farías. Para el 23, la promulgación de la Ley del caso –que obligó la expulsión de determinadas personas, sobre todo españoles, por atentar contra el gobierno–, motivó la salida de varias personas.²⁶³ Costeloe señala que “la

²⁶³ Entre ellos, Fagoaga, Villaurrutia y Gutiérrez de Estrada, que habían sido miembros de la Junta directiva del teatro, disuelta el año anterior. No todos salieron del país; varios se escondieron. Costeloe, *Primera República Federal*, 392.

mayor parte de los nombres abarcaba a los políticos civiles que integraban los cuadros dirigentes del partido de los aristócratas y la expulsión representaría, sin duda, un duro golpe para la dirección y eficacia de la oposición.”²⁶⁴

Durante estos meses no se observaron cambios significativos en las representaciones operísticas; incluso podríamos decir que iban al alza, pues de seis funciones en los meses de mayo y junio, en julio se habían escenificado siete. No sin los consiguientes problemas económicos para el pago de la nómina. Manuel Barrera recibió dos oficios (uno sin fecha, el otro del 27 de junio), en el que se le entregaron 3 mil y 3,400 pesos, respectivamente para “la negociación del teatro de esta capital que está a su cargo”.²⁶⁵ Incluso encontramos una petición –cuya rúbrica no se ha identificado y dirigido a la Cámara de diputados–, en el que solicitan se autorice 200 pesos anuales para “el fomento del teatro de esta capital”.²⁶⁶

El 30 de julio, otro documento llama la atención. Barrera respondió a Carlos García, ministro de Relaciones, en el que especificó que:

acompañó las contratas de la compañía del ramo de ópera que me pide usted en su oficio de hoy, y en cuanto a los comprobantes en que me habla de las cuentas presentadas, debo manifestarle que no son más que lo que se han acompañado en ellos, pues a todos los dependientes se les paga sin este requisito y a la buena fe de ellos por no haber habido esta costumbre.²⁶⁷

Después de los pagos entregados al teatro, el gobierno solicitó una revisión tanto de las cuentas como de los contratos de la compañía. Por otro oficio, sabemos que el convenio con los cantantes comprendía dos años y que estaba por vencerse. El vicepresidente Gómez Farías ordenó que se solicitara la participación de Cayetano de Paris –el negociador original– en la renovación de los mismo por dos años más y se notificó a Barrera (el 5 de agosto), para su conocimiento.²⁶⁸

Sin embargo, la epidemia de cólera, manifestada a partir del 6 de agosto, obligó a realizar ciertos cambios:

²⁶⁴ Costeloe, *Primera República Federal*, 393.

²⁶⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁶⁶ Cabe señalar que esa cantidad no contribuiría de forma considerable a subsanar las finanzas de la compañía, sin embargo, el oficio señala esa cantidad. No hemos encontrado referencias sobre si la iniciativa fue aceptada así como la cantidad asignada. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁶⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁶⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

Pronto la ciudad se vio convertida en un vasto hospital y lugar de duelo, y espantaba la frecuencia, o mejor continuidad con que atravesaban en todas las direcciones calles y plazas los conductores de cadáveres.²⁶⁹

Los días 6 y 9 de agosto fueron las últimas funciones de ópera que se representaron. La siguiente semana se publicó un comunicado en el periódico con nueve medidas para evitar la propagación de la enfermedad. Una de ellas fue la suspensión de las funciones teatrales.²⁷⁰ Hacia fines de ese mes, las defunciones comenzaron a disminuir, pero la actividad en el teatro no se restablecería hasta el mes de octubre. Las erogaciones continuaron y el gobierno tuvo que seguir entregando el faltante correspondiente para el pago de los sueldos de la compañía:

El excelentísimo señor vicepresidente se ha servido disponer se entreguen por la Tesorería al señor general Manuel Barrera 2,186 pesos a cuenta de lo que alcance por la negociación del teatro de esta capital de que está encargado. Y tengo el honor de comunicarlo a vuestra excelencia a fin de que se sirva disponer su cumplimiento, en el concepto de que dicha suma deberá cargarse a gastos extraordinarios de este ministerio. Agosto 20, 1833. Señor secretario del despacho de Hacienda.²⁷¹

Es de resaltarse que las filiaciones políticas de los grupos dirigentes no impidieron el financiamiento de las funciones. Estuvieron dispuestos a superar sus diferencias ideológicas en pos de que la temporada se siguiera desarrollando. De ahí que se sustente la afirmación que la ópera sirvió como un proyecto cultural de nación que demostraba el avance y el carácter civilizado de una sociedad que estaba en consolidación a partir de su formación como país independiente.

El 23 de agosto, tres días después de la indicación de pago, se continuó con la suspensión de las funciones no solo durante el novenario ofrecido a la Virgen de los Remedios (realizado para agradecer el debilitamiento del cólera) sino hasta nuevo aviso.²⁷² La orden ahora aparece firmada por un nuevo administrador de la compañía. Barrera fue sustituido por Manuel Eduardo de Gorostiza²⁷³ y como encargado de la contaduría fue nombrado el español Joaquín Patiño.

²⁶⁹ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 161.

²⁷⁰ *El demócrata*, agosto 14, 1833.

²⁷¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁷² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁷³ Reyes de la Maza también menciona el cambio, pero no queda claro en qué año se realizó. Reyes de la Maza, *Circo*, 29.

Particular resultó el nombramiento de Gorostiza, nacido en el puerto de Veracruz en 1789. Se sabe que, a la edad de cinco años, su padre falleció por lo que la familia se trasladó a España; fue miembro activo en el ejército español y a la par incursionó en el teatro y la política. Como dramaturgo varias de sus obras recibieron elogiosas críticas de la prensa madrileña. Por sus ideas liberales, fue enviado al exilio a la llegada de Fernando VII.²⁷⁴ Por recomendación de Lucas Alamán, fue nombrado encargado de negocios de México en los Países Bajos y poco más tarde ministro plenipotenciario en la Gran Bretaña, labores que desempeñó desde 1824.²⁷⁵ Regresó a México en julio de 1833 donde colaboró con el gobierno de Gómez Farías. Sordo Cedeño señala que se incorporó a la dirección general de Instrucción Pública como primer bibliotecario de la Biblioteca Nacional,²⁷⁶ sin embargo antes fue nombrado encargado de la dirección de la compañía de ópera. A la par de sus labores políticas, fue un prolífico dramaturgo.²⁷⁷

Gorostiza fungió como un empresario de ópera a la usanza europea del XIX. La única diferencia es que siguió siendo solventada por el gobierno y no como una empresa particular. La idea de una ciudad con teatro de ópera como reflejo de la vida civilizada, siguió estando presente. Incluso Guillermo Prieto menciona que “la casa del señor Gorostiza, calle del Hospicio de San Nicolás, era el punto de reunión de la flor y la nata del mundo artístico, y de allí recibían el talento y las gracias un culto verdaderamente cordial y generoso.”²⁷⁸

Es posible que Gorostiza decidiera emplear a alguien diferente para la contaduría pues necesitaba una persona de confianza en el manejo de las finanzas del teatro. Desconocemos cómo conoció a Patiño. Olavarría lo refiere como “un antiguo y mal recibido actor [...], hombre no desprovisto de ingenio, pero intrigante y mal intencionado

²⁷⁴ Reynaldo Sordo Cedeño, “El proyecto hacendario de Manuel Eduardo de Gorostiza”, en *Los secretarios de hacienda y sus proyectos, 1821-1933*, Leonor Ludlow, coord. (México: UNAM, 2002), volumen 1, 173-196.

²⁷⁵ “Archivos y manuscritos. Archivo de Manuel Eduardo de Gorostiza”, Consultado en <http://bnm.unam.mx/index.php/hnm-fondo-reservado/archivos-y-manuscritos?start=3b>

²⁷⁶ Sordo Cedeño, “El proyecto”, 175.

²⁷⁷ Para un estudio de la obra literaria de Gorostiza, véase Jean Bélorgey, “Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor entre dos mundos”, en *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Francisco Lafarga, e. al., eds. (Murcia: Universidad de Murcia, 2002), 219-228. Consultado en https://books.google.com.mx/books?id=sq-VSBXOgdQC&lpg=PA123&ots=9OU9IDX_pT&dq=neoclásicos%20y%20románticos&pg=PR3#v=onepage&q&f=false

²⁷⁸ Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos* (México: Librería de la viuda de C. Bouret, 1906), 263-264.

para con todo artista”.²⁷⁹ Como veremos más adelante, la elección no fue adecuada para el manejo puntual de las cuentas.

Así, como parte de las primeras acciones con el nuevo equipo, el 26 de agosto se le entregaron a Gorostiza, tres mil pesos para “gastos del teatro”.²⁸⁰ Un dato singular es que el anuncio oficial del nombramiento se realizó hasta el 1º de octubre con un desplegado en el periódico:

El supremo gobierno, [...] se ha servido comisionar al señor don Manuel Eduardo de Gorostiza, para la dirección general del teatro. No obstante lo avanzado de la temporada, y las graves dificultades que se presentan para dar un nuevo impulso al teatro, y elevarlo a aquel punto de brillantez que exige el buen gusto de los espectadores.²⁸¹

La nueva gestión realizó ciertos cambios, sin embargo, en los expedientes no se han conservado los registros de entradas y gastos por semana de la compañía. Solamente existen dos “estados generales” que refieren los periodos del 21 de agosto al 30 de septiembre (periodo de transición Barrera-Gorostiza y en el que no hubo funciones teatrales) y del 4 de octubre al 3 de noviembre de 1833 (bajo la administración Gorostiza). Ambos elaborados y firmados por Patiño. Entre agosto y noviembre se concluyó, también, un inventario de los bienes de la compañía.

El primero presenta una portada cuyo título dice: “Teatro. Estado general que manifiesta las cantidades invertidas en el teatro desde el 21 de agosto al 30 de septiembre de 1833”,²⁸² sin embargo, además de encontrarse incompleto, el formato es diferente a lo que venía presentando la contaduría (ya no por semana). Comprende un listado general de los gastos de seis semanas que remite a anexos, no todos localizados en el expediente y que refieren sobre todo al acuso de recibo de pago a los empleados del teatro. La erogación comprendió más de mil pesos, pero no consideró cantantes, actores, coristas y músicos, cuyos honorarios ascendían alrededor de dos mil pesos; las cuentas cubrirían el pago de tres mil pesos realizados por el gobierno, pero ahora sí, Gorostiza a través de la contaduría,

²⁷⁹ Olavarría, *Reseña*, 306.

²⁸⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁸¹ *El fénix de la libertad*, octubre 3, 1833. De acuerdo con Reyes de la Maza y bajo el título “Aviso de la empresa del Teatro Principal”, también se publicó una notificación del cambio de administración en *El telégrafo* del 3 de octubre de 1833, diferente de la citada, pero que contiene la misma información. Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 312-313.

²⁸² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833. El lector podrá encontrar la transcripción completa de este registro en el apéndice al final de este trabajo.

efectuó la comprobación correspondiente. Además, los contratos de los cantantes se habían prorrogado por dos años más, situación que implicó la continuación del pago de la nómina (aun cuando no se estuviera trabajando).

Entre el tiempo de elaboración de cada “Estados generales”, encontramos varios oficios entre Gorostiza y el ministro de Relaciones Carlos García. En uno de ellos (6 de septiembre), el nuevo encargado sugirió no abrir el teatro por las pérdidas económicas que implicaba.²⁸³ Un mes después, se emitió la orden “sobre que se abra nuevamente el teatro de esta capital el día 4 de octubre y se adopten las medidas económicas propuestas por el encargo de la compañía”²⁸⁴ e incluso se publicó en el periódico como parte de las acciones en torno al anuncio del nombramiento de Gorostiza.²⁸⁵

El nuevo administrador propuso varios cambios, sin embargo, la documentación no permite conocer con detalle las acciones emprendidas. Una de ellas fue la revisión de los precios de los abonos, sin embargo, no se encontró información en los diarios sobre el monto exacto de los mismos y tampoco los registros contables los asentaron. En el “Segundo estado general”, realizado por Gorostiza, aparece una nota, aunque poco explícita, de las cantidades pagadas por esos lugares:

El anterior encargado de la empresa, [...] fijó los abonos en palcos a 40 pesos; en luneta, a 10; terceros comunes, ocho asientos en cazuelas, tres pesos; palquitos en derecha, 16 y ventilas 9 [...] ²⁸⁶

Además, estos cobros no eran completos; el propio Gorostiza se queja de que “un palco [...] con verso y ópera pagaba [...] las dos terceras partes de su abono total.”²⁸⁷ Estos son los argumentos para determinar un aumento considerable en el pago de las entradas, noticia que apareció como parte de su nombramiento el 1 de octubre, días antes del reinicio de la temporada:

el abono en palcos será 65 pesos; en el patio, 16 pesos; en los terceros, 13 pesos; palquitos, 30 pesos; cazuelas, 5 pesos; ventilas, 22 pesos. [...] los señores abonados de todos los departamentos que gusten continuar con sus localidades, se servirán avisarlo en la casilla del cobrador que está en el patio del teatro [...] Como la empresa desde el momento que

²⁸³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁸⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁸⁵ *El fénix de la libertad*, octubre 3, 1833.

²⁸⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

²⁸⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

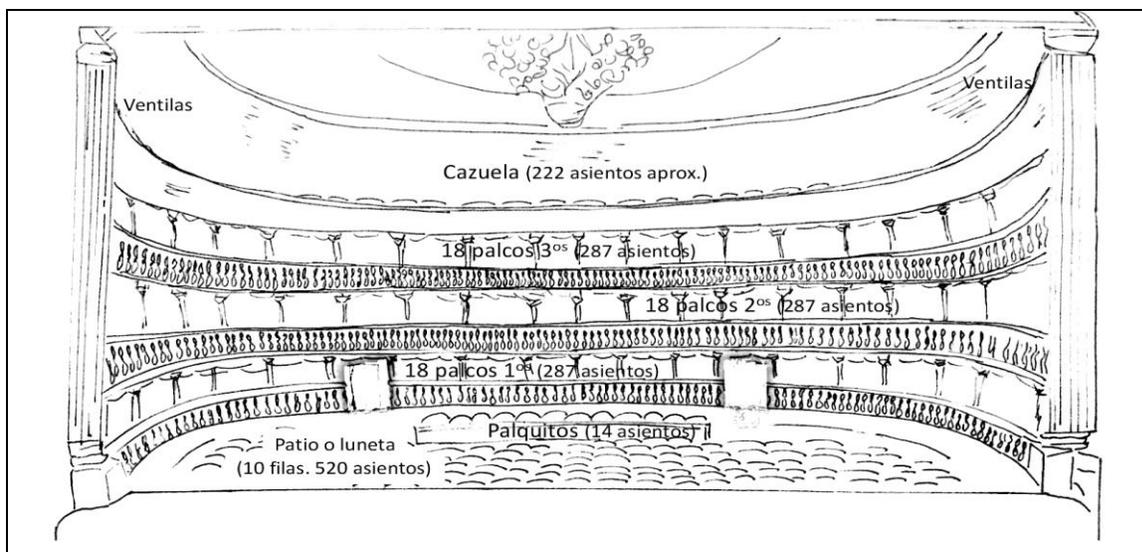
empiecen las representaciones se ve precisada a pagar con puntualidad a las compañías y demás dependientes, y solo puede contar con los fondos muy necesarios para sufragar las pérdidas, suplica a los señores abonados no retarden el pago anticipado de sus localidades.²⁸⁸

Las modificaciones en el precio de las entradas fue una de las acciones más importantes en los nuevos manejos. La intención de Gorostiza, sin duda, se orientó hacia lo rentable. No tenemos una descripción completa del interior teatro para este periodo. Sabemos que en 1786 –última remodelación– cabían 1429 espectadores y que el interior estaba conformado por tres pisos con balaustrada con 18 palcos cada uno, con una pequeña sección con 14 asientos debajo de los palcos centrales, que en la década de 1830 fue conocida como “palquitos”. La luneta o patio creció en filas (de cuatro a diez) así como la cazuela y las ventilas. En marzo de 1832, se elaboró, en una hoja suelta sin firma,²⁸⁹ una descripción de la capacidad interior con la intención de remodelarlo para ampliar su capacidad a 2100 personas, sin embargo, la iniciativa no prosperó. No obstante, el escrito nos ayuda a determinar el aforo aproximado pues señala que en el patio cabían diez bancas con 520 espectadores; en los palcos, 287 personas; y “en la parte de atrás”, 222 asistentes; no se menciona de forma directa a los palquitos, la cazuela y las ventilas.²⁹⁰ Haciendo una suma de las cifras disponibles, tenemos al menos 1617 espectadores (cuadro 16).

²⁸⁸ *El fénix de la libertad*, octubre 3, 1833.

²⁸⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 21, 1832.

²⁹⁰ Las ventilas se encontraban en los laterales de la parte superior del teatro: “Hay en este teatro una especie de repúblicas confederadas en el quinto piso, frizando con el techo que se llaman ventilas [...] son una especie de anónimo de trasluz”. *El museo mexicano*, 1843, 428. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=IU0xAQAAMAAJ&lpg=PA428&ots=o39PcjSDa-&dq=teatro%20%2B%20ventilas&pg=PA1#v=onepage&q=ventilas&f=false>



Cuadro 16. Reconstrucción hipotética del interior del Teatro Principal de la ciudad de México. Realizado con base en las descripciones disponibles y de acuerdo con el modelo de la estructura de los teatros en herradura del siglo XIX. Dibujo de Áurea Maya. Fuentes: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 21, 1832 y Olavarría, *Reseña*, 58-59.

Como señalamos antes, los precios de las entradas, por lo general, comprados mediante abonos (que para el caso de la ópera comprendían entre 8 y 10 funciones al mes), aumentaron de forma considerable. Gorostiza consideró que la única forma de equilibrar los gastos era realizar el aumento de alrededor del 60%. El cuadro 17 nos muestra de forma contundente el incremento. Más adelante, comprobaremos que la erogación por parte del gobierno para cubrir la nómina disminuyó, sin embargo, no se eliminó por completo.

	Precio del abono. Barrera/Junta directiva (1831-1832)	Precio del abono. Gorostiza (1833)	Porcentaje de aumento
Luneta o patio	\$ 10	\$ 16	60%
Palcos	\$ 40	\$ 65	62.5%
Palquitos	\$ 16	\$ 30	87.5%
Cazuela	\$ 3	\$ 5	66%
Ventilas	\$ 9	\$ 22 ²⁹¹	144%

Cuadro 17. Diferencias entre los precios de los abonos del Teatro Principal entre 1831-1832 y 1833. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833 y *El fénix de la libertad*, octubre 3, 1833.

²⁹¹ Se considera como errata el precio de las ventilas que apareció en la nota del periódico, sin embargo, se respeta la cantidad por no encontrar otro documento que ratifique o rectifique el error. *El fénix de la libertad*, octubre 3, 1833.

La segunda acción de Gorostiza fue expresada, por medio de un oficio dirigido a García con fecha 7 de octubre:

con el objeto de emancipar el teatro mexicano lo más pronto que sea posible, de la necesidad en que está en él de depender de artistas extranjeros, ha resuelto establecer desde el primero de noviembre próximo una escuela de declamación y en la que a los alumnos se les enseñe tan solo a representar sino también los primeros elementos de música y baile.²⁹²

La intención fue formar a artistas que después trabajarían en la empresa teatral. Se sabe que se formó una “escoleta”, que en los periódicos se les nombró como “escoletas del conservatorio del teatro mexicano”, fueron gratuitas y estuvieron dirigidas por Andrés Pautret –para baile– y José María Miranda –para canto–.²⁹³ Una sola presentación se ha identificado de dicha labor:

Anoche se presentó en el teatro de esta capital el espectáculo más interesante y encantador. Treinta y dos jóvenes alumnos del *Conservatorio Mexicano* en el ramo de baile, desempeñaron con una admirable destreza el de *El nido de amor* [...], compuesto nuevamente por el ingenioso maestro y director de aquel loable establecimiento el señor Andrés Pautret.²⁹⁴

No hemos encontrado más datos sobre los resultados de esta iniciativa, que consideramos que poco prosperó, pues la compañía, casi en su totalidad, se sostuvo en el teatro hasta 1838.

La última acción fue implementada hacia fines del mismo octubre al presentarse “un proyecto de ley para el gobierno del teatro de México”.²⁹⁵ Al respecto, solo dos documentos se han conservado: el bando emitido por Ignacio Martínez, gobernador del Distrito Federal y la notificación de Gorostiza para aprobar un “reglamento para la política interior del teatro” –que no se conservó en el expediente.²⁹⁶

Sobre el primero, consideramos importante citarlo en su totalidad, como reflejo de la importancia que llegó a adquirir la organización del teatro, para el gobierno en turno:

²⁹² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁹³ *El gladiador*, abril 24, 1831. José María Miranda fungía como primer violín principal de la orquesta. El francés Andrés Pautret actuaba como bailarín principal de la compañía de verso.

²⁹⁴ *El Sol*, septiembre 8, 1831.

²⁹⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

²⁹⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833. El bando también fue publicado en *El fénix de la libertad*, noviembre 6, 1833.

Por la Secretaría de Relaciones se me ha comunicado el decreto siguiente. El excelentísimo señor vicepresidente de los Estados Unidos Mexicanos se ha servido dirigirme el decreto que sigue. ‘El vicepresidente de los Estados Unidos Mexicanos, en ejercicio del Supremo Poder Ejecutivo, usando de la facultad que le concede la ley del Congreso general de 19 del actual, decreta:

1° El actual director del Teatro continuará encargado de este establecimiento.

2° En las condiciones de empresa a que está de presente ligado, se arreglará a las órdenes que tenga del gobierno, y se entenderá con él sobre asignaciones e intereses de la empresa.

3° Por lo que respecta a la finca y sus anexas, se entenderá por sus arrendamientos con el administrador de los fondos de instrucción pública.

4° Propondrá a la dirección general los reglamentos que estime necesarios para que el Teatro sea provechoso desde luego a la ilustración pública, y para sistemar [*sic*] su economía en lo sucesivo.

Por tanto, mando se imprima, publique, circule, y se le dé el debido cumplimiento. Palacio de Gobierno federal en México a 24 de octubre de 1833. *Valentín Gómez Farías*. A don Carlos García’. Y lo comunico a usted para su inteligencia y fines consiguientes. [...] Y para que llegue a noticia de todos, mando se publique por bando en esta Capital, y en la comprensión del Distrito, fijándose en los parajes acostumbrados, y circulándose a quienes toque cuidar de su observancia. Dado en México a 1° de noviembre de 1833. *Ignacio Martínez*.²⁹⁷

Es posible que Gorostiza haya presionado al gobierno para la emisión del decreto; la inestabilidad en el gobierno era constante. Asegurar la continuidad de la compañía de ópera implicaba que se pudieran implementar las acciones que el también dramaturgo proponía, aun a pesar del incremento de los precios –que seguramente no serían del agrado de la élite–. Si las funciones del administrador del teatro se operaban bajo un estatuto legal, se aseguraba –en teoría– un mejor funcionamiento. La disposición no resultó favorable, como se verá más adelante. El Estado siguió sufragando los faltantes de la nómina.

Recordemos además que, entre octubre y diciembre, el Congreso planteó varios “proyectos de reforma sobre la educación, la Iglesia y el ejército. Algunos se convertirían en ley, otros no llegarían a realizarse.”²⁹⁸ Interesante resulta la caracterización de Sordo: “en la furia reformista, algo que podía tratarse con más delicadez encendía pasiones y

²⁹⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 160, Expediente 16, 1833.

²⁹⁸ Reynaldo Sordo Cedeño, *El Congreso en la Primera República Centralista* (México: Colmex-ITAM, 1993), 39.

lanzaba a la gente a la oposición.”²⁹⁹ Santa Anna volvió a la presidencia el 27 de octubre, como “el salvador del sistema federal, que con tanto acaloramiento defendían los exaltados en la tribuna”³⁰⁰ de la Cámara. Estas discusiones, si bien no incluyeron de forma específica modificaciones para el teatro, este espíritu renovador influyó de alguna manera en la manera de conducirlo.

Gorostiza gozó de un amplio manejo de la compañía con el objetivo de mejorar, entre otros asuntos, sus finanzas para que la compañía funcionara a la usanza europea, como un negocio. Al respecto, se ha conservado un documento titulado “Estado que demuestra el cargo y data de la compañía de verso y la de ópera desde 4 de octubre hasta el 3 de noviembre de 1833”³⁰¹ que resulta esclarecedor para conocer el *modus operandi* de la empresa bajo la nueva administración.

En primer lugar, Gorostiza desglosó la contabilidad de manera más precisa. En el documento se muestran los gastos por separado de ambas compañías –tanto verso, que como se señaló antes, solo representaba obras dramáticas, como ópera–. Al respecto, resulta interesante observar la distinción que realizó con respecto a los sueldos de la orquesta –602 pesos por cuatro semanas para cada una de las entidades–, pero agregó 534 pesos para “los músicos que solo tocan en las óperas”.³⁰² A tres años de establecida la empresa operística, la cifra nos hace suponer que la orquesta se incrementó de forma considerable; es probable que haya sido para solventar las necesidades que demandaban las óperas del repertorio. Sin duda, nos muestra la intención de elevar la calidad musical de las puestas en escena.

De igual forma, se anotaron los pagos realizados para cubrir el alumbrado, el arrendamiento de las casas para los cantantes y el resguardo del *atrezzo* e incluso lo proveniente de las entradas por concepto de cojines, dulces y velas. También se agregaron “gastos extraordinarios” (aunque no se especifica su procedencia) y por supuesto, los sueldos de la contaduría. También se incluyó una nota en la que se apuntaba que algunos abonos (no se especificó cuántos, pero eran aquellos que incluían “verso y ópera”) no eran pagados por completo y solo se cubrían en dos terceras partes.

²⁹⁹ Sordo Cedeño, *Congreso*, 43.

³⁰⁰ Sordo Cedeño, *Congreso*, 43.

³⁰¹ El lector podrá conocerlo de forma íntegra en el apéndice 4 de este trabajo. Se considera necesaria describir los documentos encontrados pues no se han mostrado antes por la historiografía. Son muestra de la importancia que tuvo la ópera en el seno del proyecto de los distintos gobiernos en turno.

³⁰² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

Los manejos de Gorostiza lograron disminuir las pérdidas del teatro, pero no en su totalidad. En lugar de faltantes de dos mil pesos por semana, se disminuyeron a 630 pesos mensuales. Cantidad considerable si tomamos en cuenta las erogaciones de los dos años anteriores (cuadro 18).

<i>Comparación</i>	
Utilizó el verso	138.2 8
Perdió la ópera	768.5 1
Pérdida total	630.2 5
Cuadro 18. Fragmento del “Estado que demuestra el cargo y data de la compañía de verso y la de ópera desde 4 de octubre hasta el 3 de noviembre de 1833”.	
Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.	

Este documento también nos demuestra que la compañía registró ingresos durante octubre y noviembre. Recordemos que las funciones se reanudaron hacia el día 4 tanto dramáticas como operísticas, una vez superada la epidemia de cólera. Desconocemos cuántas funciones se efectuaron, sin embargo, una nota en el mismo registro nos señala que debían ser entre ocho y diez cada mes, así como entre 20 y 22 comedias. Aunque no hemos podido localizar periódicos de estos meses que documenten las funciones, dos hechos nos corroboran la reanudación de las representaciones; primero, una queja publicada en el periódico hacia fines de mes, no por el alza de los precios de entrada sino por “la supresión de los boletos numerados en las noches de ópera”.³⁰³ Sabemos que las funciones comenzaban a las 8 de la noche y esta medida causó cierta incomodidad pues:

Antes se tenía una plena seguridad de conservar el asiento a cualquier hora que el interesado quisiera concurrir al teatro, y ahora es necesario tomar posesión real y personal de él desde las 7 y media, para llevar un plantón insufrible, porque la representación no comienza a la hora debida: anoche, verbigracia, ha esperado el público hasta cerca de las 9, y alguno que tuvo necesidad de salir, cuando volvió encontró su asiento ocupado. ¿Cuál es la utilidad de esta innovación que bajo cuantos aspectos se examina siempre aparece incómoda?³⁰⁴

³⁰³ *El fénix de la libertad*, octubre 30, 1833.

³⁰⁴ *El fénix de la libertad*, octubre 30, 1833.

La otra, por la existencia como parte del informe de Gorostiza de una entrada de más de 11 mil pesos (que incluyeron 500 pesos del arrendamiento de una casa, los cojines y la venta de los dulces); los gastos, como había estado sucediendo, excedieron los ingresos:

Por el presente estado se ve que las cantidades ingresadas en el teatro el mes de octubre así como abonos de entradas eventuales y arrendamiento de las viviendas que están anexas a este establecimiento, ascienden a 11,335 pesos. Se ve igualmente que a la compañía dramática después de pagados todos sus gastos queda a su favor la cantidad de 138 pesos dos reales ocho granos, y que la de ópera ha tenido de déficit la cantidad de 768 pesos cinco reales un grano. La cantidad de 186 pesos cobrada de abonos atrasados y que consta en el cargo general no se ha afectado a ninguna de las compañías por pertenecer al tiempo que estuvo el teatro cerrado.³⁰⁵

Como siempre, la compañía operística representó mayores egresos (sobre todo por los sueldos) que no alcanzaban a quedar cubiertos por las entradas; aún así, durante este periodo, se registró una pérdida de 630 pesos y no los dos mil pesos que, por lo general, el gobierno tenía que cubrir.

Dos semanas después de haber entregado el estado contable, Gorostiza escribió dos nuevos oficios al ministerio de Relaciones; uno del 19 de noviembre, en el que remitió los contratos de los miembros de la compañía;³⁰⁶ el otro, del 26 del mismo mes, donde se explicaba el gasto de 1,600 pesos derivado del estreno, el 10 de diciembre, de *La dama del lago*, así como las consiguientes pérdidas para el pago de la nómina de los cantantes; al respecto asentaba el funcionario:

[La puesta de *La dama del lago*...] cuyo reintegro se ha tenido que consagrar la totalidad de las tres primeras entradas, causará en mi concepto al fin de este mes cómico un déficit cuanto menor del equivalente de tres entradas ordinarias de ópera; como tiene que suceder siempre que se estrene una ópera costosa, pues es sabido que esta especie de funciones no empiezan a producir, aunque gusten mucho sino después de varias representaciones. Por lo mismo, y aun cuando la compañía de verso deja a la empresa alguna utilidad en este mes, como lo hizo en el pasado, preciso sin embargo que el día 7 de diciembre no podré pagar a los italianos los 3 mil pesos adelantados que se les deberá por su contrata. Lo que tengo el

³⁰⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

³⁰⁶ Los contratos no se conservaron. Solamente el oficio que los remitía. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

honor de manifestar a vuestra excelencia para que se sirva disponer lo que fuere de su agrado.³⁰⁷

Con la intención de dar claridad a la petición monetaria y de nuevo a la espera de la aprobación de Gómez Farías, el propio Gorostiza anotó la lista de los sueldos a pagar ese mes, que nos permiten hacer una comparación de los sueldos con los que llegaron los cantantes el año anterior, bajo la administración de Barrera (cuadro 19):

"Lista de los individuos de la compañía de ópera y los sueldos que disfrutaban arreglados a mesadas"			
		1832	1833
1.	Carolina Pellegrini, [soprano]	\$ 620.0 0	\$ 716.5 4 ³⁰⁸
2.	Cayetano de Paris [representante cantantes]	--	
3.	Felipe [<i>sic</i>] Galli, [bajo barítono]	\$ 465.0 0	\$ 558.0 0
4.	Ángela Massini de Sirletti, [contralto]	\$ 284.1 4	\$ 341.0 0
5.	Luis Sirletti, [tenor]		
6.	Ludovico Sirletti, [barítono]		
7.	Joaquín Mussati, [tenor]	\$ 193.5 4	\$ 232.4 0
8.	Antonio Finaglia, [tenor]	\$ 142.0 8	Dejaron la compañía
9.	Angela Pirini [soprano]		
10.	Benedicto Lombard, [barítono]	\$ 110.0 0	\$ 91.5 4
11.	Elena Baduera, [soprano]	\$ 77.4 0	\$ 93.0 0
12.	Andrés Sissa [tenor]	\$ 77.4 0	\$ 93.0 0
13.	Carlos Pighi, [flauta y corno inglés]	\$ 45.1 8	\$ 54.2 0
14.	Lorenzo Montarassi, [director de orquesta]	\$ 38.6 0	\$ 46.4 0
15.	Pedro Alberti, [director de coros]	\$ 16.0 0	\$ 16.0 0
16.	Luis Spontini [bajo]	No estaban contratados	\$ 155.2 11
17.	Ladislao Bassi		\$ 148.6 3
18.	Caterina Amati [soprano]		
Gratificación a otro		--	\$ 10.0 0
Por el abono de la tercera parte que se les adeuda atrasado		--	\$ 1,179.3 1
Total:		\$ 2,069.7 0	\$ 3,736.0 11

Cuadro 19. Comparativo de sueldos mensuales de los cantantes y músicos principales de la compañía del Teatro Principal. 1832-1833.

Las cifras se expresan en pesos, reales y granos.

Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832 y Legajo 138, Expediente 8, 1833.

³⁰⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

³⁰⁸ Tanto Pellegrini como Paris cobraron la cantidad en grupo. Desconocemos cómo la repartían. Mismo caso con Finaglia y Pirini; los Sirletti; y Bassi, Spontini y Amati.

Los sueldos aumentaron alrededor del 20%. Es posible que haya habido alguna negociación al respecto, sin embargo, no se han encontrado documentos que contribuyan a conocer las razones del aumento, pues el contrato inicial fue por dos años. Así, la administración de Gorostiza comenzó, de acuerdo con el estado contable y los oficios presentados, con cuentas más precisas y menores erogaciones del gobierno para cubrir los pagos de la nómina de los cantantes. Incluyó, además, como parte del control de las cuentas, la revisión escrupulosa del inventario –solicitado desde meses antes a Barrera–, que resulta ser un interesante documento para el conocimiento de la compañía de ópera.

1.7. *El inventario de la Compañía del Teatro Principal (1833)*

Una interrogante ha sido la manera en que se producían las funciones operísticas durante el siglo XIX. Si bien, se ha podido determinar títulos que se presentaron con determinadas compañías de ópera, notas sobre el desempeño de los cantantes, algunos casos de escenografía hechas ex profeso para determinadas obras e incluso imágenes de los artistas caracterizados de los personajes a interpretar (sobre todo, a fines del XIX), pocas veces se han conservado inventarios de las propias compañías. De ahí, la importancia de la labor de Gorostiza durante este periodo, pues remitió, mediante oficio del 14 de noviembre, una “copia del inventario que se hizo cuando se lo entregó el señor Barrera [...de] los muebles, enseres, decoraciones, óperas, comedias y demás útiles que existen al presente”.³⁰⁹

En él se describe, de forma muy general, la relación de objetos que son propiedad del “Teatro de México”. Comprende un listado –en 40 folios, sin numeración–, con el tipo de prenda o utilería y su número de piezas correspondiente, agrupado en 15 secciones:

1. “Contaduría. Muebles y útiles”. Formado por 18 registros que comprenden desde dos roperos viejos hasta sillas, candeleros, llaves y aguamaniles, entre otros. Destaca la mención de 4,053 “programas de distintas óperas”, cantidad en suma considerable. No especifica los títulos ni el número de ejemplares para cada obra.³¹⁰

³⁰⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833. Al final, en un apéndice, se podrá consultar la transcripción completa del documento.

³¹⁰ La publicación de programas o libretos era una práctica común en los teatros europeos desde el siglo XVII. En el caso mexicano, estos materiales no se han conservado en el AGN y hasta el momento, no los hemos podido localizar en algún otro acervo, pero sin duda, el trabajo que el teatro brindaba a la imprenta de la década de 1830 fue considerable. Olavarría incluye en la *Reseña histórica*, dos portadas de estos libretos. Ambos con impresores diferentes: Tomás Guiol y J. Ojeda. Suárez de la Torre hace una descripción de los que ha localizado en algunas bibliotecas. También sabemos que eran vendidos “con su traducción en

Como se señaló antes, sabemos que el inventario se realizó a mediados de 1833 y hasta el mes de junio se habían representado 18 títulos diferentes.³¹¹ Una pregunta que se ha hecho en la historia del libro en México —en este caso, sobre los libretos de ópera—, ha sido el número de ejemplares que solían imprimirse. Podemos suponer que se tiraban, al menos, la cifra de espectadores que cabían en el teatro (en este caso, poco más de 1,617). La cifra de más de 4 mil puede resultar sorprendente, pero si los dividimos entre los 18 títulos que se habían dado hasta ese momento, tenemos un sobrante aproximado de 225; cantidad menor si tomamos en cuenta que había, además, las repeticiones de las obras. Sin duda, la venta del libreto fue un boyante negocio para el impresor —como lo ha demostrado Laura Suárez de la Torre³¹²—; ¿acaso también lo fueron para la administración del teatro? Es de notarse que, si bien estuvieron comprendidos como parte del inventario, no se registraron como parte de la contabilidad (ni de Barrera ni de Gorostiza —cuya intención fue el detalle en las cifras—). No se han localizado precios de los mismos. Se desconoce su precio,³¹³ pero no dejemos de lado que se vendieron cientos (probablemente más de mil), por lo que ciertas ganancias tuvieron que representar.³¹⁴

2. “Guardarropa para la compañía dramática”. Formado por 41 registros que comprenden 315 prendas distintas entre vestidos, faldillas, sombreros sin plumas, cortinas, levitas, mandiles, pares de botas, pantalones, túnicas, etc.

3. “Útiles del guardarropa solo compañía dramática”. 48 registros que describen 200 objetos como manteles, canastas, tambores, cadenas, espadas, coronas, cuchillos de lata, banderas, entre otros.

castellano [...] en los puestos de los cobradores”, dentro del mismo teatro. AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833. Véase también, Olavarría, *Reseña*, sin número de página, entre 320 y 321 y Suárez de la Torre, “Los libretos”, 100-142.

³¹¹ Las 18 óperas a las que nos referimos son *Torbaldy y Dorlisca*, *La italiana en Argel*, *La Cenicienta*, *Semíramis*, *Mahometo II*, *El engaño feliz*, *Tancredo*, *La urraca ladrona*, *Moisés en Egipto*, *La dama del lago* y *Ricardo y Zoraida*, de Rossini; *Inés* de Päer, *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi, *El matrimonio secreto* de Cimarosa, *Clotilde* de Coccia, *Elisa y Claudio* de Mercadante, *El barón de Dolsheim* de Pacini y *Federico II* de Caldara. El lector podrá conocer los títulos completos representados por la compañía en la sección sobre el repertorio, último apartado de este capítulo.

³¹² Véase Suárez de la Torre, “Los libretos”, 100-142.

³¹³ Suárez de la Torre señala que debido al tipo de papel, debieron ser baratos. Suárez de la Torre, “Los libretos”, 108.

³¹⁴ Se han localizado tres libretos de esta época. Dos en el repositorio de *Google Books* (uno de ellos localizado en el acervo de la biblioteca de la Universidad de California Davis) y el tercero como parte de las imágenes de la obra de Olavarría. Los dos primeros (1831 y 1832) fueron editados por Tomás Guiol. El tercero (1833), por Miguel González. Ambos impresores poco estudiados por la historiografía. Se incluyen en el apéndice 4, al final de este trabajo.

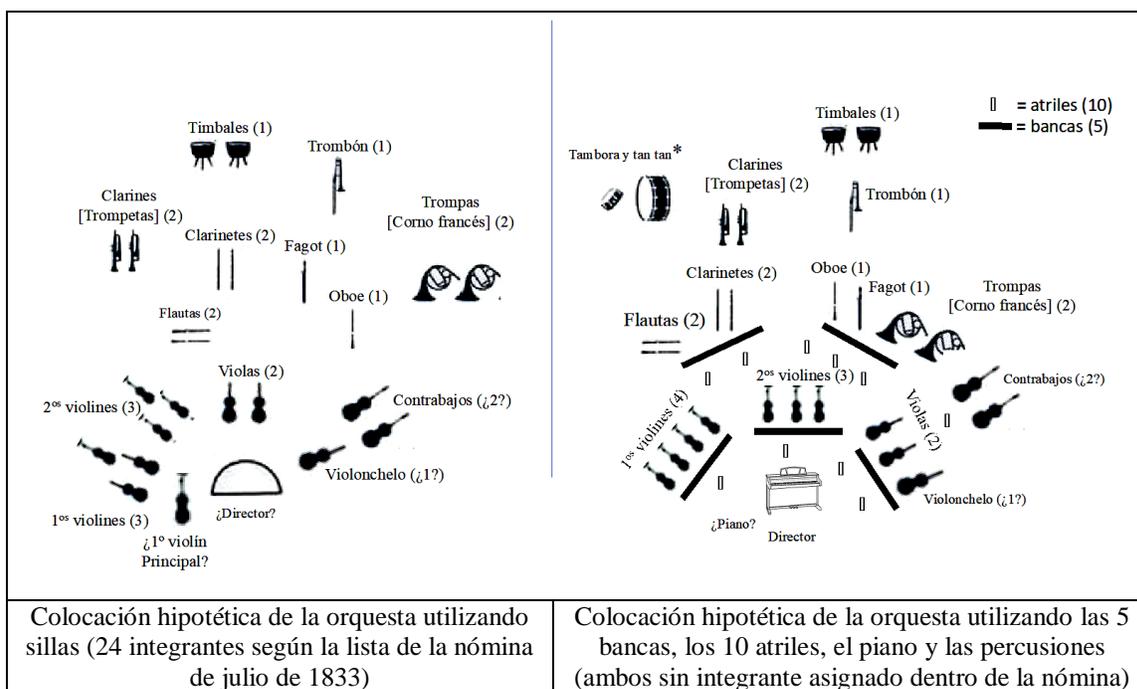
4. “Patio exterior”. Formado por seis registros que comprenden 15 objetos como bastidores para carteles, candados, “puesto para el cobrador con su silla”, “mostradorcito para cobrador de luneta”, seis barriles y una “escalera para encender”.
5. “Palcos primeros”. Comprende cuatro registros con 10 objetos, sobre todo sillas tanto “inservibles” como “útiles”.
6. “Palcos segundos”. Tres registros con 14 objetos que incluyen 12 sillas “útiles”, una “mesa” y “silla para el cobrador”.
7. “Palcos terceros”. Tres registros con 85 objetos, principalmente sillas, grandes y chicas además de la mesa del cobrador.
8. “Cazuela”. Tres registros con 5 objetos que incluyen dos mesas y sillas para los cobradores y una tablilla de anuncios.
9. “Patio interior”. Dividido en dos partes: “Alumbrado” y “Muebles para alumbrado”. En el primer caso son 11 entradas con objetos para la iluminación del teatro. Destacan 119 “quinqués de lata para palcos y escena” y 89 “quinqués de metal”, además de faroles de varios tamaños. En relación con los muebles, se registran cinco entradas que comprenden tinajas y 200 “atravesaños de latas para las candilejas de iluminación”, que servían para colocar las lámparas. Cada piso tenía su propio material de iluminación. Destacan la cantidad de lámparas que se utilizaban para darle luz al teatro. La intención fue brindar luminosidad dentro del recinto.
10. “Orquesta. Sus útiles”. Cinco registros que comprenden cinco bancas con diez atriles, un piano vertical con su cubierta, dos timbales, una tambora y un tan tan de cobre.

Estos datos llevan a la pregunta: ¿cómo estaba distribuida la orquesta en el foso del teatro? ¿todos los atrilistas se acomodaban en cinco bancas? La orquesta del Teatro Principal, de acuerdo con la propia nómina de la empresa, estaba compuesta de 26 personas (dos directores y 24 músicos).³¹⁵ El papel del director, en esta época, se encuentra en etapa de formación. Por ejemplo, la batuta se comenzó a utilizar en Europa entre 1820 y 1830. Antes, la labor de coordinar las entradas de instrumentistas, coro y cantantes, estaba a cargo del violín principal o de un “*maestro di cembalo*” –que varias veces era el propio compositor que, acompañado del piano, se encargaba de la dirección–. También había otro

³¹⁵ Véase Cuadro 9 en este capítulo que contiene los nombres, posición y sueldos de los miembros de la orquesta de la compañía. Documento fechado en julio de 1833. AGN. Ramo Gobernación, Legajo 167, Expediente 2, 1833.

músico que se ocupaba del coro (y que algunas veces era nombrado también como “director”).³¹⁶ En esto caso, la nómina del Principal incluía un “director”, un “director segundo” y un “primer violín principal”. No hemos encontrado datos sobre el tema, en las pocas crónicas existentes (que siempre se ocupan de las actuaciones de los cantantes y algunas veces, del coro; sobre la orquesta, refieren su desempeño en general y no mencionan al director, ni su posición en el *podium*).

Dos posibles distribuciones de la misma se muestran en el cuadro 20. La primera, sin las bancas y considerando que se sentaban en sillas con sus correspondientes atriles; la segunda, a partir de las bancas y atriles mencionados (teniendo en cuenta que estarían incompletos).³¹⁷



³¹⁶ El compositor Ludwig Spohr incorporó algo parecido a una batuta pero la golpeaba sobre un atril para conservar el compás, lo que provocaba cierto enojo, sobre todo de músicos como Berlioz. La necesidad de coordinar la orquesta –que habían aumentado su tamaño de forma considerable–, los coros y los cantantes implicó que naciera la profesión de “director de orquesta” como hoy lo conocemos. Snowman, *La ópera*, 338-340.

³¹⁷ Recordemos que el compositor francés Lully se ocupó de la distribución de los músicos, de acuerdo al tipo de instrumento que ejecutaban, para lograr un balance en la sonoridad de las obras musicales. A partir de esta época, el acomodo y número de integrantes de la orquesta tuvo su importancia e incluso es motivo de estudio en la musicología actual. Para este caso, se toma como base, la manera como era acomodada la orquesta en el siglo XIX. Véase, John Spitzer y Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution* (Oxford: Oxford University Press, 2004), 219. La sección de violonchelos y contrabajos aparece como una unidad, en el listado de la nómina; partimos de la suposición de que uno era violonchelista y los otros dos, contrabajistas por la importancia de la sonoridad del bajo en las obras musicales.

	de acuerdo con el inventario (noviembre de 1833).
Cuadro 20. Distribución hipotética de la orquesta de la Compañía del Teatro Principal (1833) de acuerdo con la información del inventario y el listado de la nómina.	
Fuentes: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 167, Expediente 2, 1833. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.	

Por otra parte, las agrupaciones sinfónicas habían crecido en el siglo XIX. Beethoven había influido en la transformación que Rossini –y otros compositores de ópera– también adoptarían en muchas de sus obras. En uno de los estados contables realizados por Gorostiza, se consignan dos pagos: uno por 602 pesos por cuatro semanas, para los que tocaban de forma habitual en el teatro (tanto en la compañía dramática como en la ópera) y otro por 534 pesos para “los músicos que solo tocan en las óperas”.³¹⁸ Cantidad que casi era similar a la orquesta habitual, por lo que se hace suponer que la orquesta en la ópera se reforzaba casi por el doble de sus integrantes (cerca de 50 músicos). El inventario no clarifica este aspecto, aunque menciona dos instrumentos que no eran contemplados en los pagos: el piano vertical y las percusiones (tambora y tan tan). Además, podemos suponer que también había sillas que utilizaban los filarmónicos; pero entonces, ¿por qué el administrador de la compañía no las registró en esta parte? Es posible que varios de los asientos que fueron consignados en el punto 1 del inventario, también fueran usados para el foso del teatro. Aun así, faltarían los atriles (también es posible que los mismos músicos llevaran su atril, como suele suceder en la actualidad para ciertos conciertos, sobre todo los organizados de forma privada).

Se ha tomado como base la instrumentación de la ópera *La Cenicienta* de Rossini, para hacer un ejercicio figurado de la conformación de la orquesta en esta época. La obra requiere de dos flautas, dos oboes, dos clarinetes, dos cornos, dos trompetas, un trombón y la sección de cuerdas.³¹⁹ Los instrumentistas faltantes –por no estar contemplados dentro de los 26 músicos de base– serían un segundo oboe y un segundo fagot; los cornos por lo general son cuatro, para equilibrar el sonido de los metales, por lo que faltarían dos más. Es muy probable que la sección de cuerdas fuera que la que más aumentara (finalmente es la

³¹⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833. La anotación no señala el número de semanas pagadas; suponemos que fueron las correspondientes al mes completo por tratarse de un registro contable mensual. La transcripción del documento puede consultarse en el apéndice 4 de este trabajo.

³¹⁹ Gioachino Rossini, *La Cenerentola* (Milán: Ricordi, 2004), IX.

que le da sustento al entramado orquestal) por lo que se propone duplicarla casi por completo y que las cinco bancas se utilizaran para los alientos-madera y alientos metal (cuadro 21).

Integrantes en nómina	Refuerzos	Propuesta
2 flautas	--	
1 oboe	1 oboe	
2 clarinetes	--	
1 fagot	1 fagot	
2 cornos	2 cornos	
2 trompetas	--	
1 trombón	--	
Timbales	Percusiones	
4 violines 1º	4 violines 1º	
3 violines 2º	5 violines 2º	
2 violas	4 violas	
1 violonchelo	3 violonchelos	
2 contrabajos	2 contrabajos	
1 director principal		
1 director segundo		

Cuadro 21. Distribución hipotética de la orquesta de la Compañía del Teatro Principal a partir de sus refuerzos (1833).

Fuentes:
 AGN, Ramo Gobernación, Legajo 167, Expediente 2, 1833.
 AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

11. “Telar”. Dividido en dos partes: “Decoraciones y bastidores” (44 registros con 77 objetos como telones, rompimientos, bastidores y bambalinas –algunos con descripciones de sus representaciones como es el caso de jeroglíficos con una pirámide que suponemos sirvió para *Moisés en Egipto*–) y “Muebles y útiles del telar” (62 registros con 190 objetos como varillas, estatuas, sepulcros, vidrieras, cuadros, tarimas, tablones, bancos, una losa sepulcral, un sillón, un carro para “la italiana”, entre otros).

12. “Ramo de ópera. Guardarropa de ópera”. Esta sección está dividida por 15 títulos de ópera (a los que nos dedicaremos con detalle más adelante) y cuatros apartados más: “Trajes de los coristas” (que comprenden 8 juegos de prendas –túnicas, camisetas, gorros,

bandas, mascadas, etc.– sin especificar la pertenencia a algún título en particular), “Piezas sueltas del guardarropa de ópera” (375 prendas diversas desde pantalones, vestidos y gorros hasta guantes, cinturones y banderas), “Géneros que hay en el guardarropa perteneciente a dicho ramo” (65 entradas con objetos varios principalmente cortes de vestidos y mantos así como varas y retazos de telas como terciopelo, tafetán, gasa, etc.), y “Escoleta” (que describe la pertenencia de un piano y dos bancos).

13. “Trajes de los bailarines franceses”, divididos según la utilización de “Madama Magnin” y “Mr. Crombe”: 26 prendas de la primera y 10 del segundo; desde aretes, peinetas, sombreros, aretes hasta vestidos y togas.³²⁰

14. “Trajes de los operistas”. Sección dividida también por cantante y a su vez por el vestuario usado según cada ópera. Se describirán más adelante.

15. “Ramo de música”. Dividido en “Óperas ya ejecutadas” y “Óperas no ejecutadas aún”. También nos dedicaremos a este apartado más adelante.

Puntualicemos con mayor detalle el vestuario perteneciente a la ópera. Ahondemos en la sección dedicada a los 15 títulos que tenían distintas prendas asignadas en particular (levitas, túnicas, guantes, barbas, etc.). Todas descritas de acuerdo al color (“negros con guarnición dorada”, por ejemplo), el tipo de tela (“uniformes de paño azul”) o el tipo de personaje (“vestidos blancos de sacerdote”).

De las obras representadas entre 1831 y 1833, *Mahometo II* es la que mayor número de indumentaria concentró, seguida de *Semíramis*; ambas de Rossini. Recordemos que entre 1831 y 1833 hemos podido documentar la representación de 20 títulos, de los cuales cinco no tuvieron un vestuario asignado en particular³²¹ (cuadro 22):

³²⁰ Entre 1824 y 1848, “el ballet volvió a florecer bajo la dirección del maestro francés Andrés Pautret, [...] coreógrafo y director [...] de los teatros Principal, los Gallos y Nacional. [...] Durante los años 1825-1830 [...] como huéspedes estuvieron la italiana *signora Magni* [sic] y el famoso *Monsieur Crombé* de la Ópera de París”. Maya Ramos Smith, *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)* (México: UAM-Escenología, 1995), 39.

³²¹ Las óperas que no tuvieron vestuario asignado de forma especial fueron, *La dama del lago*, *Ricardo y Zoraida*, *El barbero de Sevilla*, de Rossini; *El matrimonio secreto*, de Cimarosa y *El barón de Dolsheim*, de Pacini. Todas fueron representadas previo al inventario (cuando se estaba elaborando este documento, de acuerdo a los comentarios del propio Gorostiza, se estaba ensayando *La dama del lago*, véase nota 293). Es probable que los vestuarios fueran adaptados de otras producciones –como suele ser costumbre, incluso en la actualidad–, por lo que no tuvieron un acomodo particular.

	Título	Núm. de prendas
1	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	242
2	<i>Semíramis</i> , de Rossini	173
3	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini	162
4	<i>Clotilde</i> , de Coccia	73
5	<i>Torbald y Dorlisca</i> , de Rossini	63
6	<i>Tebaldo de Isolina</i> , de Morlacchi	61
7	<i>Agnese (La Inés)</i> , de Paër	55
8	<i>El conde Ory</i> , de Rossini	53
9	<i>Federico II</i> , de Caldara	43
10	<i>La italiana en Argel</i> , de Rossini	33
11	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	33
12	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini	29
13	<i>Tancredo</i> , de Rossini	19
14	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	13
15	<i>El engaño feliz</i> , de Rossini	12
Cuadro 22. Número de prendas por título consignado en el inventario de la compañía del Teatro Principal de 1833. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833		

También resulta interesante, analizar las prendas del apartado “Trajes de los operistas”, pues detalla el vestuario que tenía asignado cada cantante de acuerdo a los títulos. Consideramos que Gorostiza –o alguno de sus ayudantes– solicitó a los artistas, una lista con el ropaje para las distintas obras y eso fue lo que se transcribió en el inventario. Suponemos que fue revisado, aunque también se pudo haber confiado en lo que les fue enviado. La información aparece de forma uniforme –tipo de prenda de acuerdo al nombre (por ejemplo, “Señora Pellegrini. *Torbald* [sic]. Un vestido marino amaranto bordado de plata y polaca de terciopelo azul celeste bordado de plata” o “Señor Galli. En la *Semíramis*. Una túnica, un manto, un par de pantalones”)–, excepto lo que se encontraba en posesión de la soprano Baduera y el bajo Sissa.

En el primer caso, la descripción es un tanto escueta (“un vestido de lana en el *Torbald* [sic]. Un vestido de seda amarillo en la *Cenicienta*. Un vestido de indiana en el

Barbero". Para el caso de Sissa, se describen los ropajes empleados en cinco óperas además de una sección que comprende 17 prendas sin especificación de título, todo bajo el apartado de "Apunte de señor Sissa". Desconocemos si el vestuario asignado a Sirletti fue a Ludovico (barítono) o a Luis (tenor) y no hemos podido identificar las tesituras de Ladislao Bassi y la "señora López". El cuadro 23 realiza un resumen del ajuar de cada cantante conforme aparece en el inventario:

		"Trajes de los operistas"											
	Título	"Señora Pellegrini" [soprano]	"Señor Galli" [bajo-barítono]	"Señora Amati" [soprano]	"Señor Musatti" [tenor]	"Señora Massini" [contralto]	"Señor Finaglia" [tenor]	"Señora Baduera" [soprano]	"Señor Bassi"	"Señor Spontini" [bajo]	"Señor Sissa"* [bajo]	"Señor Sirletti" [tenor o barítono]	"Sra. López"
1	<i>Torbaldo y Dorlisca</i> , de Rossini	1	2	--	4	--	3	1	--	--	1	--	--
2	<i>La italiana en Argel</i> , de Rossini	--	--	--	--	--	--	1	--	--	--	--	--
3	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	1	4	--	5	--	4	1	--	--	3	--	1
4	<i>Agnese (La Inés)</i> , de Paër	--	5	--	--	--	--	--	4	--	1	--	--
5	<i>Federico II</i> , de Caldara	--	4	--	2	--	--	--	6	4	--	--	--
6	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini	--	1	2	4	1	4	1	4	4	--	--	--
7	<i>Tebaldo e Isolina</i> , de Morlacchi	1	--	--	--	4	3	1	--	--	--	--	--
8	<i>Semíramis</i> , de Rossini	2	3	--	--	4	--	--	--	1	--	3	--
9	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini	1	2	3	3	--	--	--	--	2	--	3	2
10	<i>La dama del lago</i> , de Rossini	--	2	--	3	4	--	--	3	1	--	--	3
11	<i>El matrimonio secreto</i> , de Cimarosa	--	3	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--
12	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	1	1	--	--	--	--	--	--	--	--	1	--
13	<i>Ricardo y Zoraida</i> , de Rossini	2	--	--	4	1	--	--	--	1	--	3	2
14	<i>El engaño feliz</i> , de Rossini	1	--	--	--	--	--	--	--	--	1	--	--
15	<i>Clotilde</i> , de Coccia	2	3	--	--	--	3	2	--	--	--	--	1
16	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	--	--	--	13	--	4	1	--	--	--	--	--
17	<i>Tancredo</i> , de Rossini	2	--	--	--	5		1	--	1	--	1	--
18	<i>El Conde Ory</i> , de Rossini	--	2	1	3	2	2	1	--	--	1	--	--
19	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	1	2	--	--	--	2	1	--	--	--	--	--

20	<i>El barón de Dolsheim</i> , de Pacini	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--	--
	Piano en su casa	--	1	1	--	1	--	--	--	1	--	--	--
	Titulos en los que participa:	11	14	4	9	8	8	10	4	8	5	5	5
* Más 17 prendas en las que no se consigna el titulo en específico.													
Cuadro 23. Vestuario en posesión de los cantantes de la compañía del Teatro Principal en 1833. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.													

A partir de las cifras derivadas del inventario, podemos llegar a unas primeras conclusiones. Sin duda, el cantante más importante de la compañía fue Filippo Galli. Su trayectoria artística lo precedía –su reputación principal era haber estrenado varias óperas de Rossini–. Desconocemos la razón por la que Carmona señaló que se encontraba “en pleno declive”.³²² En el caso de su actuación con la compañía del Teatro Principal, la existencia de información acerca del vestuario que se encontraba en su posesión, nos muestra que fue el artista que mayor participación tuvo en las representaciones operísticas. La decadencia de su carrera –de la que hablan algunas fuentes historiográficas– no se observa; todo lo contrario, fue el artista con el mayor número de representaciones.³²³ Miranda afirma que “la presencia de Galli en México resultó definitiva en la conformación de un acendrado gusto por la ópera italiana y en el establecimiento de un nuevo nivel en cuanto a las producciones mismas se refería.”³²⁴ Esto se comprueba a partir de la información que nos brinda el documento. De las 20 obras escenificadas, Galli participó al menos en 14, varias de las cuales, su papel tenía uno lugar particular en la trama de la ópera como son los casos de *Mahometo II*, *Moisés en Egipto*, *La urraca ladrona*, *Torbaldó* y *Dorlisca*, *Federico II* y *El matrimonio secreto*.

Por otra parte, Pellegrini en su carácter de *prima donna*, cantaba en 11 óperas; seguida de la soprano Baduera (diez); el tenor Musatti (nueve); la contralto Massini, el

³²² Carmona, *La música*, 25. Filippo Galli nació en Roma en 1783. Cantó 60 títulos diferentes en La Scala de Milán, 26 de las cuales fueron estrenos mundiales. Además cantó, también en *première*, las siguientes obras: *La italiana en Argel* (Venecia, 1813), *Mahometo II* (Nápoles, 1820), *La urraca ladrona* (París, 1821), *Semíramis* (Venecia, 1823), todas de Rossini; *Anna Bolena* de Donizetti (Milán, 1830) y al finalizar su contrato, regresó a La Scala para cantar *Marino Faliero* de Donizetti (1840). Falleció en París en 1853. Elizabeth Forbes, “Galli, Filippo”, en Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Opera* (Oxford: Oxford University Press, 1992), 342-343.

³²³ Igual esto se confirma con la mención que hace Miranda de que Galli regresaría a Europa en “1840 para cantar el papel protagonista del *Marino Faliero* de Donizetti.” Miranda, “El espejo”, 151.

³²⁴ Miranda, “El espejo”, 151. Carmona también afirma que la “compañía de ópera de Filippo Galli [sic], [...] consolidó en México la afición y devoción por la ópera italiana. Su influencia sería de tal manera intensa que constituiría el único género apreciado sin reservas durante el resto del siglo”. Carmona, *La música*, 25. También en Almazán, “La recepción”, 51.

tenor Finaglia y el bajo Spontini (ocho); y, el bajo Sissa, uno de los Sirletti y la señora López (cinco); los que menos participación tenían eran Bassi y la soprano Amati con cuatro títulos. Es posible que los cantantes actuaran en un mayor número de obras y que no tuvieran un vestuario en específico para las mismas, sin embargo, resulta difícil realizar una reconstrucción absoluta de los elencos a partir de la información del listado, aunque podemos tener una idea muy cercana de sus participaciones en el teatro (recordemos que los mismos no se han conservado en la documentación musical existente).

Como parte de la descripción de la ropa resguardada por cada cantante también aparece la mención del préstamo de pianos (cuatro en total). En 1830, además del encargo de contratar a los cantantes en Europa, el coronel Barrera solicitó a París que comprara vestuario (que el propio París, en su reclamación de 1832, valuó en 25 mil pesos) y siete pianos.³²⁵ Como podemos observar, los instrumentos musicales fueron distribuidos en las casas de los cantantes –situación entendible si pensamos que debían estudiar la música de las obras representadas aunque muy particular pues que de alguna manera implicó un mayor gasto para el propio gobierno–. Los beneficiarios fueron siete cantantes: Galli, la soprano Amati, la contralto Massini –a quien se le asignó en el inventario pero que vivía con los Sirletti, por tanto, también disfrutaron de la prestación– y el bajo Spontini. Un quinto piano se encontraba en la escoleta, como parte del proyecto de Gorostiza de formar cantantes nacionales (o al menos que participaran en los coros sin necesidad de pagarles) y otro piano formaba parte de la “orquesta”. En total, seis pianos. No sabemos el paradero del piano restante (o al menos, no se consignó).

La última información que brinda la compilación es un listado del “Ramo de música” donde incluye la propiedad de las partituras musicales, aunque de forma muy escueta: “orquesta y partitura”, refiriéndose a los materiales de cada ópera. Se entiende que se tenía la partitura para el director y las partichelas para los músicos. De las 20 obras representadas, se mencionan 17 como “Óperas ya ejecutadas” (cuadro 24):

³²⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

<i>Ramo de música</i>		
<i>Óperas ya ejecutadas</i>		
[<i>El conde Ory</i> , [de Rossini]	Orquesta y partitura	
<i>Moisés [en Egipto</i> , de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
[<i>La gazza ladra [sic]</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Torbaldó [sic]</i> y <i>Dorlisca</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Semíramis</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
[<i>La italiana en Argel</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Ricardo y Zorayda</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
[<i>El engaño feliz</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Federico [II]</i> , de Caldara]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Clotilde</i> , [de Coccia]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Elisa y Claudio</i> , [de Mercadante]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>La Inés [sic]</i> , [de Paër]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
[<i>El matrimonio secreto</i> , [de Cimarosa]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Tebaldo e Isolina</i> , [de Morlacchi]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Mahometo 2º</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
[<i>El barbero de Sevilla</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Tancredo</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>
Cuadro 24. Lista de óperas representadas por la Compañía del Teatro Principal de acuerdo a la información del Inventario de 1833. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.		

Resulta extraño que no se encuentren descritos los materiales orquestales de *La Cenicienta* y *El barón de Dolsheim*. La primera había sido escenificada en enero de 1832 (aunque se había estrenado años antes por el español Manuel García); la segunda, el 31 de diciembre de ese año. Es posible que haya sido un error de la persona que lo realizó. Otra ópera que ya se había puesto en escena era *La dama del lago* (en abril de 1833), pero se encuentra registrada bajo el rubro de “Óperas no ejecutadas aún” aunque se especifica que se encuentra “en la escoleta”; es probable que fuera la ópera que ensayaban en el momento de la realización del inventario, alrededor de octubre-noviembre de 1833. Recordemos que la escuela se había establecido e incluso había brindado una participación dancística en 1831;³²⁶ pero es la única que se ha localizado. Es posible que el espacio destinado a ella, se ensayaran algunos números de ópera –y que haya quedado nombrado el espacio como “escoleta” aunque no se utilizara para esos fines– o que se siguiera intentando instruir en

³²⁶ *El Sol*, septiembre 8, 1831.

ese aspecto, sin consecuencia alguna. La enseñanza musical requiere de habilidades y tiempo para rendir frutos.

Bajo el rubro de “Óperas no ejecutadas aún”, la información también se muestra interesante. Se describen 15 títulos –si omitimos *La dama del lago*–. Todos contemplan la partitura y las partes para la orquesta, sin embargo, todas las partituras se encontraban en posesión de Cayetano de Paris, excepto *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* de Rossini, que la tenía Galli. La lista refleja aspectos interesantes (cuadro 25):

<i>Óperas no ejecutadas aún</i>				
<i>Bacanales de Roma</i> , [de Pietro Generali]	Con orquesta		El Sr. Paris tiene la partitura	
<i>Zelmira</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
[<i>La</i>] <i>sposa fedele</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
<i>Tagnami de Livornia</i> [?]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
<i>Olivo e Pasquale</i> , [de Donizetti]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
<i>Ser Marcantoni</i> , [de Stefano Pavesi]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
[<i>I</i>] <i>pretendenti delusi</i> , [de Giuseppe Mosca]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
[<i>La</i>] <i>pietra del Paragone</i> , [de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
<i>Adelina</i> , [de Pietro Generali]	<i>Farsas</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>
<i>Finto sordo</i> , [de Giuseppe Farinelli]		<i>id.</i>	<i>Id.</i>	<i>Id.</i>
<i>Pamela</i> , [de Niccolò Piccinni]		<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>
[<i>L</i>] <i>’ajo nell’imbarazzo</i> , [de Donizetti]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
<i>Elisabetta</i> , [<i>Regina d’Inghilterra</i> , de Rossini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i> En poder de Galli	
<i>Adelaide e Comingio</i> , [de Pacini]	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
<i>Virtuoso ridiculo</i> [?]. Farsa	<i>id.</i>	<i>id.</i>	<i>id.</i>	
[<i>La</i>] <i>Dona [sic] del lago</i> , en la escoleta.				
Cuadro 25. Lista de los materiales de las óperas pertenecientes a la Compañía del Teatro Principal de acuerdo a la información del Inventario de 1833 que no habían sido estrenadas hasta esa fecha. La mención de los títulos aparece en el orden y tal cual como se anotan en el documento citado, incluyendo errores ortográficos. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.				

De los 15 títulos descritos, tres fueron estrenados en la temporada de 1834: *Zelmira* de Rossini (11 de abril), *Adelaida y Comingio* de Pacini (30 de diciembre) y *Elisabetta, Regina d'Inghilterra* de Rossini (desconocemos la fecha exacta pero algunas narraciones posteriores refieren a ella³²⁷ además de que se conserva el libreto impreso por la imprenta de Manuel González³²⁸). Del resto del repertorio no hemos encontrado referencias para afirmar su puesta en escena. Al parecer, la llegada de nuevos materiales en la temporada de 1834, hizo que fueran almacenadas.

Sobre las razones de la custodia de Cayetano de Paris de las partituras, las desconocemos. Es posible que fuera como garantía ante su solicitud de un pago adicional por contratar a la compañía en Italia. Como más adelante veremos, Cayetano nunca dejó de tener cierta injerencia en la compañía pues siempre fue la persona que negoció los contratos de los cantantes ante el gobierno. Se convirtió en una especie de “agente” o “representante” aunque nunca con el nombramiento oficial por ambas partes y en documentos posteriores fungió como el encargado de la negociación (con el correspondiente cobro de su comisión).

1.8. *La temporada de 1834. La ópera debe continuar*

La situación política a fines de 1833 reflejaba una elevada tensión debido a las reformas contra el clero y el ejército.³²⁹ Sin embargo, de acuerdo con Hale, “los vínculos sociales que

³²⁷ Manuel Payno hace mención de la misma en la novela *Los bandidos de Río Frío*. También en la disputa entre Albin y Cesari con respecto a *Capuletos y Montescos*, de 1836 se menciona que se repita *Elisabetta*, sin embargo, no hemos encontrado una fuente de la época –periódico, cartel, anuncio, registro contable o aviso de la contaduría– que nos confirme esta afirmación.

³²⁸ El libreto se conserva en la colección de la biblioteca de la Universidad de Columbia, Nueva York. Véase, *Isabel, reina de Inglaterra*, melodrama para representarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México (México: Imprenta a cargo de Miguel González, 1834). Consultado en [https://books.google.com.mx/books?id=K1tDAAAAYAAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq=%22andres+sissa%22&source=bl&ots=kgSP44fLpH&sig=SNkpGeUv7ofaTx8htqvXBGxDkEY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj-](https://books.google.com.mx/books?id=K1tDAAAAYAAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq=%22andres+sissa%22&source=bl&ots=kgSP44fLpH&sig=SNkpGeUv7ofaTx8htqvXBGxDkEY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj-54iPpZXaAhVRRqwkHdoDC6QQ6AEIRjAJ#v=onepage&q=%22andres%20sissa%22&f=false)

[54iPpZXaAhVRRqwkHdoDC6QQ6AEIRjAJ#v=onepage&q=%22andres%20sissa%22&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=K1tDAAAAYAAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq=%22andres+sissa%22&source=bl&ots=kgSP44fLpH&sig=SNkpGeUv7ofaTx8htqvXBGxDkEY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj-54iPpZXaAhVRRqwkHdoDC6QQ6AEIRjAJ#v=onepage&q=%22andres%20sissa%22&f=false)

³²⁹ Josefina Zoraida Vázquez señala que “en los últimos meses de 1833, el Congreso se centró en la discusión de las reformas”. Las relativas a la Iglesia fueron: “17 de agosto, secularización de las misiones de California; 31 de agosto, federalización de bienes de misioneros de Filipinas, discusión del ejercicio del real patronato; 3 de noviembre, derogación de la ley del 16 de mayo de 1831 que impedía al gobierno el nombramiento de canónigos; 6 de noviembre, derogación de leyes que imponen coacción para el cumplimiento de votos monásticos; 20 de noviembre, circular que prohibía la venta de bienes al clero regular; 17 de diciembre, provisión de curatos vacantes por el gobierno, supresión de la coacción civil para el pago de diezmos.” Josefina Zoraida Vázquez, *Dos décadas de desilusiones. En busca de una fórmula adecuada de gobierno (1832-1854)* (México: Colmex-Instituto Mora, 2009), 44. Las discusión sobre los cambios en la armada se enfocaron a “la subordinación del ejército regular a la milicia cívica y una reducción drástica de aquél, tanto en número como en responsabilidad.” Costeloe, *Primera República Federal*, 408.

unían a la élite de México rebasaban el esquema liberales y conservadores.”³³⁰ Podemos afirmar que el teatro fue uno de estos lazos; todos buscaron que la ópera, el espectáculo por antonomasia, continuara en la ciudad a pesar de sus débiles finanzas y los nuevos cambios en el gabinete: Antonio Garay y Francisco María Lombardo, ahora serían los encargados de Hacienda y Relaciones. Ellos seguirían con el apoyo a la compañía de ópera de acuerdo a las indicaciones del propio Gómez Farías, como podemos observar en los distintos oficios que se han conservado. El primer trimestre del año, el Ejecutivo y el Congreso continuaron la discusión de las reformas siempre bajo la presión de Santa Anna, quien incluso escribió al vicepresidente para derogar la Ley del caso.³³¹

Se sabe que se realizó la representación de *La dama del lago* en el mes de diciembre anterior y que continuaron otras funciones que no hemos podido documentar debido a la falta de información en los periódicos y en los documentos disponibles.³³² También sabemos que Lorenzo Montarasi, el director de la orquesta, envió una solicitud al ministerio de Relaciones (12 de enero) para la autorización de una función de beneficio para regresar a su país debido a una enfermedad³³³ y que Cayetano de Paris se dirigió a Lombardo (27 de enero) para señalar que el “guardarropa del ramo de ópera” seguía bajo su custodia debido a que no se le había pagado el adeudo anterior.³³⁴

Todo parece indicar que, durante enero, Gorostiza habría estado realizando peticiones al gobierno para planear la temporada después del receso de cuaresma. No obtuvo respuesta alguna, pues el 3 de febrero presentó su renuncia:

No puedo buscar dinero para aquel adelanto, ni contar con entradas de abonos como en otros meses se ha hecho. [...] si para dicho día 7 no se ha decidido [...] cerraré de continuar con su encargo [...] entregando el teatro a la persona que vuestra excelencia se sirva designarme.³³⁵

³³⁰ Citado por Costeloe, *Primera República Federal*, 410.

³³¹ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 166.

³³² Las fuentes solo han permitido asegurar que se representaron *Zelmira* (11 de abril), *Mahometo II* (11 o 13 de septiembre) y *Adelaida y Comingio* (30 de diciembre). Es seguro que hubo más funciones, a pesar de las interrupciones por los problemas con el pago de los cantantes, pero los documentos no han dejado constancia de ello.

³³³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833. En este legajo también se encuentra documentación correspondiente a 1834.

³³⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³³⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

Y afirma que:

[...] el teatro bajo mi dirección ni ha perdido ni queda perder, siempre que se sigan mis indicaciones y que no se desperdicie el corto tiempo que ya queda para reformar y contratar.³³⁶

El mismo día, el encargado del teatro recibió la orden de negociar la “contrata por tres años con los artistas de verso y canto que quieran ajustarse”,³³⁷ sin embargo, la renuncia de Gorostiza seguiría en pie. Así, todo febrero y marzo serían meses de arduas negociaciones, cambios e intercambios epistolares pues los contratos vencían el 5 de agosto.

Hemos podido reconstruir parte de esos arreglos. El 9 de febrero, Galli envió una carta al ministerio de Relaciones para que a nombre de la compañía y ante la renuncia de Gorostiza, se les indicara el intermediario para cobrar tres mil pesos que se les debían “desde la época en que se cerró el teatro”,³³⁸ es decir, durante la epidemia de cólera. En la documentación existente no aparece la respuesta, sin embargo, una semana después, el 15 de febrero, Lombardo ordenó a Gorostiza:

entregar al administrador de los fondos de Instrucción Pública tanto el edificio material del teatro y los demás que con él estaban arrendados, como los aperos, útiles, vestuarios y que en él se contienen y de los que la misma dirección responderá.³³⁹

Los arreglos en torno al teatro dejarían de realizarse a través del ministerio de Relaciones y ahora estarían bajo la jurisdicción en la dirección de Instrucción Pública, organismo de nueva creación a partir de las reformas educativas de Gómez Farías.³⁴⁰ Sin embargo, la transición no sería fácil, pues desde el establecimiento de la compañía habían quedado varios asuntos sin resolver: primero, el problema de las cuentas pendientes de las temporadas anteriores a 1834 y el adeudo a los cantantes. Al respecto, el 15 de febrero,

³³⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³³⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. Ajustarse se refiere a “ponerse de acuerdo con otra y otra en algún ajuste o convenio”. “Diccionario”. Consultado en <http://dle.rae.es/?w=ajustar&o=h>

³³⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³³⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁴⁰ La ley fue publicada en el *Diario Oficial de la Federación* con fecha 26 de octubre de 1833. La presentación del acuerdo tanto del decreto como de sus reglamentos fue realizada por Manuel Eduardo de Gorostiza para su publicación. A la par de sus funciones en el teatro, el mexicano fungió también como cercano colaborador de Gómez Farías. A partir de esta legislación, fue nombrado primer bibliotecario de la Biblioteca Nacional. Véase “Leyes y reglamentos para el arreglo de la Instrucción Pública en el Distrito Federal”. Consultado en https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/3f9a47cc-efd9-4724-83e4-0bb4884af388/ley_26101833.pdf

Juan E. Gamboa, adscrito a Instrucción Pública, recibió de parte de un oficial del ministerio de Relaciones de apellido Guzmán: “once cuadernos de las cuentas pertenecientes al teatro que estuvo a cargo de los señores Barrera y Gorostiza de los años de 1832 a 1834”;³⁴¹ dichos documentos no se han conservado y nos hacen suponer que esa cuestión fue, de cierta manera, resuelta.

Segundo, el 17 de febrero se recibió una carta de Manuel Barrera en la que exponía dos problemas: la responsabilidad adquirida con los “accionistas” que aportaron dinero para la formación de la compañía y de la que el gobierno intentaba quedar exento; y el cumplimiento del contrato de arrendamiento del teatro con la junta del Colegio de San Gregorio.³⁴² Barrera solicitaba que el gobierno se pronunciara para quedar “libre de reclamaciones en lo sucesivo”.³⁴³

Tres días después, el 20 de febrero, se ordenó a la dirección de Instrucción Pública, por orden del vicepresidente, que realizara los arreglos correspondientes para la continuación del arrendamiento del teatro al Colegio de San Gregorio así como el pago a los cantantes en la cuaresma y hasta el mes de agosto con “el crédito que [...] tiene contra la tesorería general” además de reunir “todos los enseres y el vestuario íntegro” de la

³⁴¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁴² No se han encontrado vínculos entre el Colegio de San Gregorio y el arrendamiento del teatro, salvo los mencionados en estos expedientes. El Colegio de San Gregorio fue una institución fundada desde el siglo XVI destinada a la educación de los indígenas. En las primeras décadas del México Independiente padeció numerosos contratiempos, sobre todo económicos. Durante la administración de Bustamante, Alamán implementó “un plan que sometía la administración de los fondos de los colegios mayores [incluido San Gregorio] y de la Universidad a una Dirección de Estudios”. Manuel Ferrer Muñoz, “La difícil andadura del Colegio de San Gregorio durante el siglo XIX: unos episodios críticos”, en *Liber ad honorem. Sergio García Ramírez* (México: Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, 1998), 1, 205. Consultado en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/116/15.pdf>

Sin embargo, Juan Rodríguez Puebla, rector del Colegio y también diputado en varias ocasiones, impugnó el acuerdo. Es posible que parte de las negociaciones consistieran en el otorgamiento de la renta del teatro para el sostenimiento de la institución (aunque no hemos podido comprobarlo). Lo que se sabe es que durante el periodo de Rodríguez Puebla, que coincide con estos años, el Colegio fue tuvo un periodo muy productivo. Véase, Lilian Álvarez Arellano, “El Colegio de San Gregorio: modelo de educación para los indios mexicanos”, en *Chicomoztoc* 8 (2008), 101-117. Consultado en http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch8_9_gregorio.pdf

³⁴³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. Sobre las personas que aportaron dinero en 1830 para el inicio de la compañía, meses más tarde, el 4 de junio, se dirigió una carta al Presidente Santa Anna para solicitar tener un arreglo. La carta fue firmada por Manuel Barrera, J. Agüero, Ana Gómez de la Cortina, Simón de la Torre, Tomás R. a nombre de Francisco Fagoaga, Cayetano de Paris, J. F. Laguerenne a su nombre y de su hermana Josefa y José María de Garay. Desconocemos el arreglo final pues no aparecen más documentos al respecto en este ni en otros expedientes. Tampoco en el periódico se publicó alguna nota sobre el tema.

compañía.³⁴⁴ Derivado de esta disposición, se dieron diversos oficios en el que se realizaron numerosas aclaraciones por parte de Paris y Gorostiza para explicar adeudos vencidos.

Paris argumentó, el 22 de febrero que, como representante de los cantantes de ópera, no era posible concluir los contratos pues el gobierno los había renovado en agosto anterior y por lo tanto estaban vigentes hasta el 5 de agosto de 1834. Ante esto, el ministerio de Hacienda solicitó los contratos a Relaciones para su revisión y se emitió una “comunicación a don Cayetano de Paris diciéndole haber quedado concluido por parte del supremo gobierno el contrato con la compañía de ópera en el próximo agosto y no se prorroga como tenía facultad de hacer por dos años”.³⁴⁵ Paris respondió el 12 de marzo con un oficio dirigido al ministro Lombardo, en el que solicitó el pago de los adeudos vencidos: dos pagos de 2,386 pesos correspondientes a febrero y marzo así como el saldo atrasado de septiembre. No hemos localizado la respuesta del ministerio de Relaciones, pero Paris, en oficio del 15 de marzo, escribió:

En vista del oficio de vuestra Excelencia fechado 13 del corriente que acabo de recibir en este momento, ocurriré a la junta de Instrucción Pública según me indica, para el cobro de los sueldos que se deben a la compañía italiana sin que por esto se entienda que la misma compañía prescinda en manera alguna de los derechos que la asisten contra el gobierno según sus contratas, para su indemnización y del resultado de la diligencia daré a vuestra excelencia el correspondiente aviso.³⁴⁶

Por su parte, Gorostiza escribió dos cartas a García, ministro de Relaciones; una, el 18 de marzo con el informe de la suspensión de actividades de la compañía de ópera hasta el pago de los honorarios vencidos; la otra, del 20 de marzo en la que presentó una solicitud de arrendamiento del teatro por 2,500 pesos anuales para representar comedia y que debido a que no se le había facilitado el vestuario de la compañía de ópera, no se comprometía a representarla pero que en caso de hacerlo, pagaría entonces 3,000 pesos anuales.³⁴⁷ Al día siguiente, su propuesta fue aceptada pero también se le comisionó para “que se encargue nuevamente de la dirección del teatro en el ramo de ópera hasta el 9 de agosto que se concluye la contrata [...] y para que pueda abrir el teatro en la próxima Pascua, se proceda

³⁴⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁴⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁴⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁴⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

a montar la ópera titulada *Zelmira*”.³⁴⁸ El 21 de marzo se expidió otro oficio ordenando a la Tesorería general entregar ocho mil pesos a Paris para el pago de los adeudos con los artistas.³⁴⁹ El arrendamiento del teatro se hacía a través del Distrito Federal por lo que José María Tornel, gobernador en turno, participó en las negociaciones de la renta y en el arreglo de los cantantes, a juzgar por un oficio en el que García le solicitó que preguntara a los cantantes si concluirían su contrato.³⁵⁰ La respuesta, el 2 de abril, fue afirmativa a excepción de Galli y Musatti, pues “se resisten por cuanto a que desean la prórroga de dos años.”³⁵¹ Hacia el 8 de abril se expidió una orden de Gómez Farías dirigida a Gorostiza para proceder:

a la apertura del teatro, señalando diez funciones cada mes de ópera en los días acostumbrados, y fijando para los abonos de lunetas, palcos, la mitad de la cantidad que se pagaba anteriormente.³⁵²

La posibilidad de que la compañía de ópera dejara de representarse repercutió en la prensa; *La lima de Vulcano* publicó un artículo donde explicó la situación y mencionó las consecuencias a las que Galli se pudo haber enfrentado bajo la influencia de la Ley del caso:

El señor Galli en unión de toda la compañía de ópera, se resistía a cantar en la presente temporada, mientras no se le pagasen los tres o cuatro meses de sueldos que se le deben, y sobre todo se le asegurase la validez de la nueva contrata, que por dos años más hizo con el mismo gobierno que hoy trata de anularla [...] entonces nuestro *ilustrado, benemérito, paternal y justo* gobierno, adoptó el *mezzo término*, de poner el pasaporte en la mano al señor Felipe Galli, por conducto del ministro de Relaciones, don Francisco Lombardo, para que saliera de México dentro de tres días, y de la República dentro de 30. [...] Aunque el señor Galli no fue el único de la compañía que reclamó el cumplimiento de lo pactado, sobre él solo se descargó el golpe...³⁵³

³⁴⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁴⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁵⁰ Cabe mencionar que José María Tornel fue un personaje muy cercano al círculo de Santa Anna. A. Butler, Encargado de negocios de Estados Unidos, lo llamaba el “compañero perpetuo” del general. Véase, Michael Costeloe, *La república central en México, 1835-1846. “Hombres de bien” en la época de Santa Anna*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2000), 73.

³⁵¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁵² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁵³ *La lima de Vulcano*, abril 9, 1834. Mencionado por Olavarría, *Reseña*, 298 y Mañón, *Teatro Principal*, 77. Reyes de la Maza ofrece otra versión de los hechos. Señala que hubo “un motín de actores y cantantes encabezados por Galli, negándose a trabajar mientras no se les cubriesen los cuatro meses de sueldo que les

Si bien era posible que la noticia fuera conocida por la élite, el que fuera publicada, implicaba el conocimiento total e incluso cierta pérdida del control y provocar que las disputas políticas se extendieran hacia el teatro. El gobierno hubo que imponerse y la figura más conocida –en este caso Galli–, fue la manera en que la “autoridad” intento poner “orden”. Finalmente, con el pago realizado a Paris que cubría los adeudos a los cantantes, el mismo diario informó: “después de escrito este artículo hemos sabido que el señor Galli [...] ha tenido que ceder y seguir cantando hasta el mes de agosto, que es cuando debe expirar la primera contrata.”³⁵⁴ Como señala Miranda:

El espejo que cada función significaba –un espejo donde los concurrentes se admiraban unos a otros y donde la ufana cultural del nuevo país se reflejaba orgulloso- resultaba demasiado querido como para romperlo por cuatro meses de sueldos.³⁵⁵

Los primeros meses de 1834 transcurrieron con agitadas discusiones en el gobierno: “la actitud reformista y apasionada del Congreso y de la administración de Gómez Farías aumentaban el descontento.”³⁵⁶ Las disposiciones contra la Iglesia exaltaron los ánimos. Una decisión inteligente era conservar la ópera, sobre todo, después de las cantidades de dinero que se habían invertido en ella (y más derivados de gastos extraordinarios e incluso secretos del ministerio). La conveniencia de que continuara la temporada, en momentos de disputas radicales, pudo haber representado un espacio de encuentro e incluso de diálogo en medio de posiciones encontradas, como sucedió en Londres en el siglo XVIII, donde Handel tuvo una participación importante a través de sus obras: “La sala de la ópera representó el principal lugar, además del Parlamento, donde los miembros de las élites británicas se reunieron con mayor frecuencia y en mayor número.”³⁵⁷ La cultura al servicio de la clase en el poder tanto en Europa como en México, pero en nuestro caso, también inscrita dentro de un proyecto cultural de una nación que intentaban consolidar. La presencia de Gorostiza, además, aseguraba un mejor manejo de los fondos.

debían. El gobierno no tuvo más contestación que ordenar la deportación inmediata del ‘agitador’ cantante, y el resto de los cómicos volvió sumisamente al escenario contentándose con promesas y con unos cuantos pesos para que pudiesen comer. Galli también dobló las manos [sic]”. Reyes de la Maza, *Circo*, 29. Para el artículo completo, véase Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 319-320.

³⁵⁴ *La lima de Vulcano*, abril 9, 1834. Olavarría cita este mismo artículo, pero lo sitúa hacia fines de 1833. Olavarría, *Reseña*, 298.

³⁵⁵ Miranda, “El espejo”, 152.

³⁵⁶ Sordo Cedeño, *Congreso*, 54.

³⁵⁷ Weber, “*Handel’s London*”, 45. Traducción de Áurea Maya.

Después del receso de cuaresma, el 11 de abril, se reinició la temporada con *Zelmira*, de Rossini. Recordemos que Rossini era el compositor más importante en Europa en ese momento, por lo que el hecho de que se escucharan sus obras en México, significaba ser parte del “afán civilizador” que se buscaba como nación independiente.

La ópera de reapertura de la temporada había estrenada en el Teatro San Carlo de Nápoles, más de diez años atrás (en 1822), pero el tema parecía el más adecuado para la situación política que vivía el país. La trama gira en torno los esfuerzos de Zelmira para evitar que Polidoro, su padre, sea despojado del reino de la isla de Lesbos mientras su esposo ha ido a defender el lugar donde ha nacido. Después de numerosas confusiones –en las que Zelmira es acusada de matar a su padre (aunque en realidad ella misma ha logrado esconderlo), pero también de querer asesinar a su esposo–, la verdad es revelada. Polidoro, el rey querido y sabio reaparece, ella se reúne con su esposo e hijo y los conspiradores son encarcelados. Analogía de lo que estaría por suceder en el país: Santa Anna regresaría –si bien no era tan apreciado como Polidoro– y los que intentaban tener el control del poder serían apartados –como fue el caso de Gómez Farías y su gabinete–.

En el ínter, debían de cubrirse los pagos de la nómina. Para cubrir ese mes, el gobierno dio la orden a Garay, ministro de Hacienda, para que entregara tres mil pesos del fondo de gastos extraordinarios de la propia dependencia (17 de abril).³⁵⁸ Sin embargo, los problemas continuarían pues Garay renunciaría el 25 de abril, junto con el ministro de Guerra;³⁵⁹ esa semana Santa Anna retomarí el gobierno para aislar al grupo de Gómez Farías, quien sería destituido por el Congreso en enero de 35. Se había iniciado “el desmantelamiento de la federación y la transición a una República centralizada”.³⁶⁰

El supuesto cambio de adscripción de la ópera a Instrucción Pública no había prosperado y todo siguió siendo manejado por los ministros de Relaciones y Hacienda. El 1 de mayo se sucedería otro problema; Gorostiza presentaría, de nuevo, su renuncia al parecer por la carencia de fondos:

para pagarles antes de anoche media mesada he tenido que poner algún dinero de mi bolsillo, y por consiguiente no habrá el próximo sábado dinero en caja con qué pagar la semana de la orquesta y coristas; a menos de no echar mano de la segunda quincena de

³⁵⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁵⁹ Costeloe, *República central*, 424.

³⁶⁰ Costeloe, *República central*, 57.

abonos que se está empezando a cobrar, lo que si la compañía de ópera insistiera en no cantar, pondría a la empresa en un gran compromiso con el público a quien se le debe [...] devolver en tal hipótesis, el importe de las funciones de que haya carecido, para que no se repitan las juntas, quejas y el escándalo de la vez pasada.³⁶¹

En esta ocasión, los cambios se dieron de forma rápida. La administración de la compañía se dividió. Gorostiza quedó separado de la compañía de ópera, pero siguió con la conducción de la compañía dramática y se nombró a Paris como el encargado “por esta noche del cobro de la entrada a la ópera entre tanto se nombra el día de mañana el que deba continuar”.³⁶² Sin duda, Gorostiza, cercano colaborador de Gómez Farías se hacía un lado. Para el efecto, el 3 de mayo, la presidencia encargó las funciones de administrador de la empresa a Manuel Gargollo³⁶³ quien, además:

en unión del señor Paris, se le entreguen, por inventario formal, todos los vestidos, y enseres que pertenezcan exclusivamente al ramo de ópera; y de su orden. Lo comunico a usted para su conocimiento esperando de su celo y actividad admitirá esta comisión y cooperará al fomento de dicho ramo por pertenecer sus intereses al erario nacional.³⁶⁴

Gargollo formaba parte de un grupo de comerciantes dedicados a cuestiones financieras tanto en la ciudad de México como en Veracruz, entre los que se encontraban Antonio Garay, Francisco Agüero, Francisco Gómez y Juan Nepomuceno de Arce. En 1830, promovieron un préstamo al gobierno de Bustamante mediante la intervención de Felipe Neri del Barrio –quien representaba también a la firma inglesa de Manning y Marshall–; en 1832 los pagos al grupo fueron suspendidos por lo que se suscitaron diversos conflictos y reforzaron su contacto con Santa Anna. Gargollo en un futuro sería socio de Manuel Escandón.³⁶⁵

El general, de nuevo como presidente, además de dedicarse a impugnar la reforma liberal y buscar la revocación de la Ley del caso,³⁶⁶ al parecer ahora se encargaría de tomar

³⁶¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁶² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁶³ Pocos datos hemos encontrado sobre Gargollo. Probablemente se trate del español Manuel Gargollo Albó, nacido en 1799. Fue padre del arquitecto Manuel Gargollo y Parra (n. 1826), reconocido maestro de la Escuela Nacional de Bellas Artes.

³⁶⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁶⁵ Véase, Leonor Ludlow, “La formación de las casas bancarias de la ciudad de México durante el periodo independiente”, *Sociológica. Revista del departamento de sociología*, 1994. Consultado en http://www.revistasociologica.com.mx/indices.asp?no_revista=26

³⁶⁶ Costeloe, *República central*, 428-430.

las decisiones en torno a la ópera. Incluso se giró un oficio, el 23 de mayo dirigido al propio Gargollo en el que:

El excelentísimo presidente ha tenido a bien disponer que de los dos palcos que ocupa en el Teatro [Principal] el excelentísimo Ayuntamiento, se separe uno para que se pueda ir cuando guste a las funciones.³⁶⁷

A decir de Costeloe, “Santa Anna quería que se le viera siempre como benefactor del pueblo y no como un tirano”;³⁶⁸ asistir a la ópera, también conllevaba beneficios con la clase dominante. Por otra parte, varios estados anunciaron pronunciamientos que concluyeron con el plan de Cuernavaca, el 25 de mayo, que suspendieron las reformas.

En cuanto a la ópera, en la entrega de las cuentas, siguió apareciendo un adeudo a los cantantes, ahora de cinco meses, pues en su momento no se les pagó en efectivo sino mediante libranzas que ahora se solicitaba a Hacienda que fueran cubiertas. Como consecuencia de estas aclaraciones, el 30 de mayo, Gargollo presentó su renuncia al despacho de Relaciones “por los puntos que tuve el honor de manifestarle en mi comunicación del 16 del corriente.”³⁶⁹ La dimisión no fue aceptada y el español continuó en el puesto.

Todos estos meses se representaron funciones operísticas; no ha sido posible documentarlas de forma detallada, debido a la ausencia de información tanto en los expedientes del teatro como en los diarios de la capital; podemos afirmar que continuó la temporada debido a los pagos y a los movimientos que se dieron en torno al manejo de la compañía misma. Olavarría menciona dos representaciones refiriendo a dos crónicas publicadas en *El Periódico Oficial*, que no hemos podido localizar: la función de *Zelmira* en abril que “fue perfectamente ejecutada por los individuos del ramo”;³⁷⁰ y una función en septiembre que mencionaremos más adelante.

El mes de junio continuó con varios contratiempos. Mientras Santa Anna lograba contener las reformas liberales, suspender la Ley del caso y retirar del gobierno a los

³⁶⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁶⁸ Costeloe, *República central*, 58.

³⁶⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. La carta del día 16 no se encuentra en el expediente.

³⁷⁰ Olavarría, *Reseña*, 303.

colaboradores cercanos a Gómez Farías,³⁷¹ Galli envió una carta a Santa Anna, el 6 de junio, para que se autorizaran los beneficios a los que tenían derecho pues quedaban escasos dos meses para el fin del contrato. El 23 del mismo mes, Gargollo intervino en la negociación y notificó a Relaciones que se habían concertado los beneficios para las noches de domingo (excepto el de Musatti) con una compensación de 200 pesos por cada día que no actuara la compañía cómica que recordemos, continuaba siendo dirigida por Gorostiza.³⁷²

Durante julio, Gargollo realizó numerosos movimientos para obtener el control total de la administración de la compañía: escribió a la dirección de Instrucción Pública para que se le entregaran “vestuario, telones, enseres y cuanto corresponda a la compañía de ópera”;³⁷³ solicitó al Presidente el apoyo para el pago de la nómina de ópera de ese mes – que fue otorgado a través de la Tesorería general–; y, sobre todo, revisó los contratos de los cantantes pues Santa Anna quería que la compañía continuara. La dirección de Instrucción Pública emitió un diagnóstico, con fecha 10 de julio, en el que señaló que se requerían “más de cien mil pesos anuales” para la continuación de la temporada.³⁷⁴ Cantidad poco lejos de la realidad pues si hacemos un balance de los gastos, tan solo de sueldos –con base en las temporadas anteriores–, incluso cien mil pesos era apenas una cantidad aceptable para cubrir los desembolsos, si tomamos en cuenta que se pagaban 8 mil pesos mensuales de la nómina del teatro (que comprendía a los actores de la compañía dramática, el cuerpo de baile, la orquesta, los comparsas, el coro, el servicio de decoración y telas además del sastre y la contaduría), más los 2 mil pesos mensuales de la nómina de los cantantes: “más de cien mil pesos anuales”, como señalaba el diagnóstico del ministerio y sin contemplar gastos de operación como el mantenimiento del alumbrado, de la escenografía además del arrendamiento por el almacén del vestuario y de las casas de los cantantes. Por supuesto, no se contabilizaban las entradas, pero cómo lo demuestran los registros contables, no eran significativas, en relación con el pago de la nómina.

³⁷¹ Entre los personajes separados de sus cargos, Costeloe menciona a Gorostiza junto con Couto, Rejón, Mora, Espinosa de los Monteros y Rodríguez Puebla. Gorostiza, sin duda, tenía un papel importante dentro del gobierno, así como en la compañía de ópera. Costeloe, *Primera República Federal*, 429.

³⁷² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. En el mismo expediente, aparece el orden de pagar la cantidad de mil pesos a Gorostiza como indemnización total por cinco funciones dominicales dedicadas a los beneficios de los cantantes con cargo a gastos extraordinarios del ministerio de Hacienda. No se indica qué cantantes recibieron la prestación ni qué obras se interpretaron.

³⁷³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁷⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

Para solucionar el problema, se dieron una serie de reuniones entre el ministro Lombardo y Gargollo junto con dos personajes que no habían aparecido hasta el momento y que se autodenominaron “accionistas” de la compañía junto con Gargollo: Juan María Flores –del que no hemos encontrado referencias– y el ministro británico Richard Pakenham.³⁷⁵ Cabe señalar que nunca antes aparecen en las fuentes consultadas, noticias de la formación de alguna suscripción o de la conformación de socios en torno a la empresa (salvo el caso de la dirección a través de una junta directiva). Situación por demás peculiar que se involucrara un grupo de personas que además de realizar negocios con el gobierno –incluyendo al funcionario inglés–, mostraran interés por la continuación de las funciones.

Las negociaciones llegaron a la siguiente resolución:

En virtud de las conferencias verbales que tuvimos [...] citamos una junta de los individuos que consideramos más interesados en la continuación de la ópera italiana de la que resultó que contribuyendo el gobierno con diez mil pesos anuales estaban prontos a sufragar cualquiera otra pérdida que se sufriera hasta donde alcanzara de suscripción, así como a devolver aquella cantidad si no se experimentase: en estas circunstancias y hallándome ya muy próximo el fin de la temporada nos vemos en la imperiosa necesidad de dirigirnos a vuestra excelencia suplicándole se sirva decirnos la resolución que sobre este particular haya tomado o piense tomar el supremo gobierno para que podamos manifestar a la junta de accionistas los resultados de la comisión con que fuimos investidos por ella. Dios y libertad. México, julio 23, 1834.³⁷⁶

La propuesta fue aceptada y comunicada en un oficio del 1 de agosto, donde se señaló que el gobierno aportaría diez mil pesos anuales (no los cien mil pesos presupuestados por Instrucción) y el resto los accionistas (cifra mínima si tomamos en cuenta el presupuesto señalado antes). Asimismo, se indicó que se procediera a la contratación de los miembros de la compañía –con la sugerencia de economizar sueldos– y que se estableciera un diálogo entre Gargollo (por parte de la ópera) y Gorostiza (por parte de la compañía dramática), para utilizar el teatro para las funciones operísticas.³⁷⁷

³⁷⁵ Miguel Soto menciona la relevancia que este personaje llegó a tener en el medio político mexicano, a través de la opinión de Ángel Calderón, quien escribió sobre “la prominencia que, después de vivir catorce años en México, disfrutaba el ministro inglés Richard Pakenham quien, prácticamente tenía ‘todas las oficinas de gobierno a su disposición’”. Miguel Soto Estrada, ed., *Diario de Ángel Calderón de la Barca primer ministro de España en México* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores-Southern Methodist University, 2012), 80.

³⁷⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁷⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

Flores, Pakenham y el propio Gargollo iniciaron conversaciones con los cantantes, pero varios –sobre todo la familia Sirletti– se negaron a firmar un nuevo contrato por seis meses, así como a percibir el mismo sueldo. Recordemos que el 5 de agosto anterior, el acuerdo legal de los artistas había vencido y por tanto ya no tenían la obligación de seguir actuando. Para el día 8, los tres accionistas escribieron al gobierno señalando que:

la junta había determinado formar de nuevo la compañía pidiendo algunos papeles a Europa, porque el público entraría con más gusto por esta medida, que por los de sujetarse a condiciones incompatibles con el interés y decoro de la Empresa. [...] esta circunstancia nos priva llevar a efecto el ajuste de la compañía, en los términos que la junta lo acordó [...]; en consecuencia nos vemos en la precisión de manifestar a vuestra excelencia que no podemos continuar este asunto, como igualmente el que si no se adopta el partido de suspender la ópera, hasta la llegada de los papeles que pidamos, nuestra responsabilidad y la de los accionistas cesa enteramente.³⁷⁸

La respuesta fue inmediata; se cambió de gestor para la renovación de contratos de la compañía. El gobierno nombró a José María Gutiérrez de Estrada, personaje cercano a Santa Anna y quien había formado parte de la junta directiva del teatro en 1832, pero pocos días después, el 13 de agosto, se dio a conocer su renuncia a la comisión y se nombró a Neri del Barrio como el interlocutor “por el interés que tienen [el gobierno] que el teatro se conserve en el mejor estado correspondiente a la ilustración de los mexicanos.”³⁷⁹

Interesante el nombramiento de Neri del Barrio, conocido de Gargollo pues era parte del grupo de comerciantes y prestamistas que trabajaron de forma estrecha con el gobierno en varios periodos. Incluso había sido participe durante la vicepresidencia de Bustamante en los tratos para el otorgamiento de varios préstamos dejando como garantía las rentas federales. Ambos habían estado relacionados con el grupo de Santa Anna y Fagoaga.³⁸⁰

³⁷⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁷⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁸⁰ Felipe Neri del Barrio fue un personaje muy activo durante este periodo. Ludlow señala que, en enero de 1830, “se suscribió el primer préstamo con respaldo en los ingresos de la aduana del Distrito Federal, operación en la que participaron herederos de la aristocracia criolla como Mariana Gómez de la Cortina, Santiago Aldasoro y los hermanos José y Mariano Tagle, además de los conventos de Santo Domingo, San Camilo, San Felipe Neri, San Agustín y la Merced [...]. La operación [...] fue negociada por el conocido financiero de origen vasco Felipe Neri del Barrio, en representación personal y de antiguos comerciantes veracruzanos de origen también vasco como la casa de Agüero González y compañía, además de representar a la firma inglesa de Manning y Marshall y al conocido especulador Antonio de Garay, cercano al general Santa Anna.” (Ludlow, “casas bancarias”, 117-134. Consultado en

Mientras Neri del Barrio pactaba la recontractación de los cantantes, Gargollo implementó cambios en la contaduría del teatro. Gorostiza, como dijimos antes, había colocado en la contaduría al español Joaquín Patiño, quien ahora enfrentaba problemas con los cantantes y los actores. El gobernador Tornel encabezó la lucha y escribió al ministro de Relaciones los motivos de la solicitud:

Este individuo [Patiño], cuantas veces ha tenido parte en los negocios del teatro lo ha mantenido en continua revolución y hoy muy particularmente fomenta la división entre las compañías [...]. Ha llegado su audacia e inquietud hasta el punto de haber frustrado la función de ópera que estaba destinada al socorro del hospital de pobres. Creo que habiendo sido fraudulenta la introducción de un español en la República por no concurrir en él ninguna relación y condiciones que contienen las leyes de excepción y particularmente porque mientras se halle en México ha de promover disturbios muy desagradables en el teatro, se le debe librar pasaporte para su salida de la República. Dios y libertad, México, agosto 21 de 1834.³⁸¹

Recordemos que Gorostiza lo había colocado en la contaduría y se había convertido en la contraparte del grupo de Neri del Barrio y Gargollo. La Ley del caso había sido derogada el 30 de julio anterior pero aún así, Tornel la invocaba como instrumento político, ante la negativa del hispano de entregar la contabilidad. La ópera se convirtió, como en tiempos de Handel, en el Londres del siglo XVIII, en reflejo de las disputas políticas y de

<http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/2606.pdf>). Además, como parte de esos arreglos, Neri fue nombrado apoderado en Veracruz “para las contestaciones que se ofrezcan en lo relativo a la amortización de las órdenes procedentes de préstamos sobre las aduanas marítimas”. (*Colección de las leyes y decretos expedidos por el Congreso general de los Estados Unidos Mexicanos en los años de 1829 y 1830* (México: Imprenta de Galván, 1831), 96. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=Kp9KAQAAMAAJ&pg=PA96&lpg=PA96&dq=coleccion+de+ordenes&source=bl&ots=ZRzLh-Luzc&sig=LX96OiN4i6IXltSr1hQqpUZfykU&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjQora9z7HJAhUITSYKHfkLCSlQ6AEIRTAk#v=onepage&q=coleccion%20de%20ordenes&f=false>). Junto con Francisco Fagoaga arrendó la hacienda azucarera de Mapastlán en Cuautla, cuyo dueño era Domingo Sabiñón (Ernest Sánchez Santiró, “Las incertidumbres del cambio: redes sociales y mercantiles de los hacendados-comerciantes azucareros del centro de México (1800-1834)”, *Historia mexicana*, LVI, 3, 2007, 919-968. Consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/600/60056306.pdf>). En 1836 fue diputado (Costeloe, *República central*, 126) y para 1840 se convirtió en un conocido agiotista, motivo por el cual sufrió el destierro años después (Brígida von Metz, *et al.*, *Los pioneros del imperialismo alemán en México*, (México: Ediciones de la Casa Chata, 1982), 213). Tenenbaum señala que “los agiotistas lentamente fueron extendiendo su influencia a otras esferas de los negocios gubernamentales que no estaban estrictamente relacionados con sus actividades de préstamos” y en el grupo incluyó a Neri del Barrio, junto con Benito Maqua, Cayetano y Francisco Rubio, Miguel Bringas y Manuel Escandón. Sin duda, la ópera también constituyó un espacio de interés. (Tenenbaum, *Agiotistas*, 79). Fue diputado del Sexto Congreso Constitucional-Constituyente de 1835-1837 (Sordo Cedeño, *Congreso*, 427).

³⁸¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. Olavarría refiere el hecho apoyado en una crónica que no hemos podido localizar. Véase, Olavarría, *Reseña*, 306.

ríspidas negociaciones –con justa razón, pues el gobierno era el que financiaba las funciones.

El 23 de agosto, Tornel escribió al ministro de Relaciones que la orden de expulsión había sido girada “y para asegurarme del cumplimiento [...] exigí una fianza que otorgó el ciudadano licenciado Eduardo Gorostiza”.³⁸² Sin embargo, el mismo día, el gobernador del Distrito volvió a escribir al funcionario para informar que:

habiéndose presentado anoche [...] don Joaquín Patiño solicitando se le concedan seis meses para presentar las cuentas del teatro que están a su cargo, en tanto que el excelentísimo señor Presidente resuelve lo conveniente, es que queda sin efecto por lo mismo la notificación que se le hizo para que saliera de esta capital dentro de 24 horas.³⁸³

El 26 de agosto el periódico publicó un inserto firmado bajo el seudónimo de ‘varios amantes de la ópera’, que invitaba a que las partes se arreglaran:

Desearíamos mucho, que dejando en perpetuo olvido los señores de la ópera cualquier sentimiento, y agitando vivamente sus providencias los señores que componen la junta como sujetos de gasto fino e interesados en que no carezca México de un objeto tan digno de las naciones más civilizadas.³⁸⁴

Las conversaciones, al parecer, giraron en torno los sueldos de los cantantes. Reyes de la Maza publica una nota en la que se atribuyó a la familia Sirletti la dilación de las negociaciones por solicitar un aumento considerable de su sueldo que, según el diario, era considerado justo debido a sus actuaciones pues:

Llamando los empresarios a don Ludovico Sirletti le ofrecieron por él, su padre y la señora Massini la cantidad de 5,000 pesos, de que no desistieron a pesar de las razones que alegó don Ludovico, ofreciendo trabajar los tres por 7,000 pesos, cantidad que la señora Pellegrini disfruta sola.³⁸⁵

Fue hacia fines de octubre, que Neri consiguió una prórroga al contrato de los cantantes por cinco meses “que corren desde el 4 del actual [octubre] hasta igual fecha del mes de marzo inmediato, estando al mismo tiempo ajustados los coros y orquesta con la equidad posible.”³⁸⁶

³⁸² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁸³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁸⁴ *La lima de Vulcano*, agosto 26, 1834.

³⁸⁵ *La lima de Vulcano*, octubre 18, 1834. Citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 328.

³⁸⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

Mientras tanto, durante todo septiembre, Gargollo se ocupó de reunir los fondos necesarios para subsanar las finanzas de la compañía. No se han conservado los registros contables de este periodo, solo las solicitudes de fondos que Gargollo realizó de forma constante tanto al ministerio de Relaciones como al de Hacienda. El 5 de septiembre solicitó mil pesos “para completo de los gastos” y 400 pesos “que facilité para gastos de una secretaria”.³⁸⁷ La situación del gobierno no era boyante; en el expediente aparece un oficio con membrete de la Secretaría de Hacienda, pero firmado por una persona de apellido Lebrija, cuyo puesto no hemos podido identificar, que fue dirigido a Lombardo para explicar la situación financiera ante la petición de los fondos:

Con esta fecha me dicen los señores ministros de la Tesorería General lo siguiente: Los 20 mil pesos designados en el presupuesto general para gastos extraordinarios de Relaciones se hallan cubiertos en el presente año económico con los mil pesos mandados entregar por la Aduana de esta ciudad a don Manuel Gargollo, por orden de 28 de julio último y con 1429 pesos seis reales ocho granos que hemos datado hoy a don Guillermo Parrot [...] en consecuencia lo manifestamos a vuestra excelencia para su superior conocimiento, [...] que no tiene lugar [...] los 1400 pesos en otra de 5 del presente a favor del citado don Manuel Gargollo; [...] para que en su consecuencia se sirva vuestra excelencia disponer lo conveniente.³⁸⁸

El 9 de septiembre, Santa Anna solicitó a Hacienda la entrega de 1,400 pesos a Gargollo; el ministerio respondió que la cantidad sería adjudicada con cargo a gastos secretos, previa orden de la Tesorería general.³⁸⁹

A los pocos días, el 11 de septiembre, se organizó por la tarde una “gran parada”, para recordar el triunfo en la Batalla de Tampico (1829). Fue criticada por el poco número de elementos del ejército que desfilaron, pero asistió el “supremo jefe de la nación, para recordar y premiar de un modo muy expresivo el valor [...] en la singular jornada [...] contra los españoles”.³⁹⁰ Por la noche, como culminación de tal conmemoración se representó *Mahometo II*, función a la que también asistió Santa Anna. El tema de la ópera

³⁸⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁸⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁸⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁹⁰ *El mosquito mexicano*, septiembre 16, 1834.

parecía hecho para la ocasión: Santa Anna como símil de Mahometo —el sultán otomano que conquistó Constantinopla y provocó la caída del Imperio Bizantino—. ³⁹¹

De acuerdo con Olavarría, *El Periódico Oficial* resaltó “lo exacto de la ejecución [...], el adorno, iluminación y numerosísima concurrencia”. ³⁹² El teatro se convirtió en un espacio de sociabilidad donde la élite (tanto políticos como comerciantes, por solo nombrar a los involucrados en el negocio del teatro) convivieron después de tan álgidas maniobras. Las pugnas entre los grupos intentaron suavizarse entre el “numeroso” público que demostraba su alta cultura y sus reglas de urbanidad, con su líder político al frente, quien gustaba de asistir a estas funciones. De ahí también, su interés por mantenerlos.

Para el día 23, se expidió otro oficio con la “orden a la secretaría de Hacienda para que en el primer negocio que se verificase le diere por ingresada la cantidad que se debe al ramo de ópera” y se entregara a Neri del Barrio. ³⁹³ La información que se infiere en los siguientes oficios que se encuentran en el expediente es poco clara. Pero existe la constancia de que Neri entregó a Fagoaga la cantidad de 781 pesos seis reales (“sobrante que hubo a la conclusión de la anterior compañía” ³⁹⁴) a cuenta del pago que se tenía con él mientras fue miembro de la junta directiva y por el que había quedado en garantía el vestuario y la música. ³⁹⁵

Entre la cantidad destinada a Fagoaga y la negociación con los contratos de los cantantes, las arcas del teatro quedaron vacías para fines de octubre. Es probable que la temporada operística continuara de forma habitual pero no hemos localizado carteleros en

³⁹¹ La trama de la ópera se desarrolla hacia 1470 cuando los turcos otomanos, comandados por Mahometo II, invaden la ciudad veneciana de Negroponte para hacerla parte de su imperio, base de la conquista de Constantinopla. En el melodrama, la hija del gobernador se enamora de Mahometo (que está disfrazado de veneciano) y al darse cuenta de que es el enemigo, se debate entre el amor y el deber a la patria. Rossini la estrenó en 1820 y la transformó en *El sitio de Corinto* en 1826.

³⁹² Hay confusión en las fechas por parte de Olavarría y Mañón. El primero, lo data el 13 de septiembre señala el periódico. Mañón lo menciona como el día 11. No encontramos un ejemplar de ese u otro periódico para confirmar el dato. Olavarría, *Reseña*, 304. Mañón, *Teatro Principal*, 77.

³⁹³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁹⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 4, 1837.

³⁹⁵ No es casual que Fagoaga solicitara el pago de la deuda pues era socio de Neri en otros negocios. De acuerdo al registro contable de 1832, la cantidad solicitaba de reembolso era por 4,300 pesos, sin embargo, ahora se solicitaba menos dinero, según se menciona en un oficio del 2 de octubre dirigido al ministerio de Relaciones. Los comprobantes detallados no se conservaron. En otro expediente existe una lista muy general titulada “Debe el Teatro Principal de esta capital su c/c [sic] con Francisco Fagoaga. Haber”, firmada por Fagoaga y fechada el 8 de marzo de 1833 en la que se señalan distintas cantidades entregadas tanto Cayetano Castañeda, Andrés Pizarro, Hipólito Ondraita, entre otros, bajo la indicación de “suplemento” acompañadas de la fecha y la cantidad. Las cuentas comprenden de mayo de 1832 a marzo de 1833 y suman 3,717 pesos cinco reales, nueve granos. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 4, 1837.

los periódicos ni en los documentos consultados.³⁹⁶ Con toda certeza sabemos que, una vez realizada la prórroga de la empresa, se negoció el pago del “arrendamiento del teatro y casas contiguas” por 6,250 pesos al Colegio de San Gregorio³⁹⁷ dejando como garantía el vestuario de la compañía de ópera –que no olvidemos estaba comprometido con Fagoaga por el adeudo que se tenía.³⁹⁸ Situación que no resultaba extraña pues se volvió una práctica común ligar los ingresos de las aduanas con varios prestamistas a la vez.³⁹⁹

Otro documento refuerza la idea de la continuación de las representaciones pues hacia el 13 de noviembre, encontramos varios oficios de Gorostiza –a cargo de las funciones dramáticas–, aunque no de Gargollo, donde protestaba por la suspensión de funciones que había decretado el Ayuntamiento, con motivo del novenario a la virgen de los Remedios –situación que era tradicional cada año y que tal vez, no tenía tan presente Gorostiza.⁴⁰⁰

No hay más noticias de la compañía ópera más que a través de dos oficios: uno del 27 de noviembre, en el que el gobernador del Distrito Federal ordenó se pintaran las decoraciones del teatro; y otro del 24 de diciembre en el que Lombardo estableció el pago de tres mil pesos a Neri del Barrio con cargo a la partida de gastos secretos del ministerio de Hacienda.⁴⁰¹ Deducimos que eran para el acostumbrado pago de los sueldos de la compañía de ópera. La única función que tenemos documentada de este mes es la del día 30, con *Adelaida y Comingio*, que no fue bien recibida por presentarse un cantante que no cumplió con las expectativas del público.⁴⁰²

³⁹⁶ Solo las 3 fechas mencionadas al inicio de este apartado.

³⁹⁷ Como se señaló antes, hemos encontrado información de la razón del otorgamiento de las rentas de esos espacios al Colegio de San Gregorio.

³⁹⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

³⁹⁹ La historiadora inglesa señala que “a medida que pasaba el tiempo, los diversos gobiernos trasladaban al control de los prestamistas todas las responsabilidades que no podían satisfacer. Eran ellos los que construían los caminos y transportaban la correspondencia [...]. Establecieron, en forma extraoficial, una red bancaria en todo el país [...]. Estos especuladores desarrollaron la economía cuanto les fue posible”. Por lo visto, también intervinieron en el fomento a las diversiones, sobre todo con respecto a la ópera, espectáculo preferido por la clase dominante. Tenenbaum, *Agiotistas*, 204.

⁴⁰⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴⁰¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴⁰² *La lima de Vulcano*, enero 17, 1835, 2. La crónica fue publicada como carta sin firma y no menciona el nombre del cantante que no lució en la función. Hace hincapié en las “meritorias” interpretaciones de Pellegrini, Galli y Musatti y sugiere que la ópera se vuelva a representar. Esta función es mencionada por Olavarría, sin embargo, la ubicó en enero de 1835 argumentando que “desavenidos artistas y empresarios, el cuadro de ópera trabajó con mucha intermitencia, conquistando de vez en cuando merecidos aplausos con el *Moisés en Egipto y Adelaida y Comingio*”. Sobre representaciones durante el resto del año no hace ninguna mención al respecto. Olavarría, *Reseña*, 315.

Olavarría escribió que, para fines de 1834, “el peligro en que México estuvo de quedarse sin ópera italiana. [...] Por fortuna para el público, el gobierno retrocedió ante la censura general, y celebró con Galli un nuevo arreglo.”⁴⁰³ Su aseveración fue acertada con algunos meses de diferencia. Los problemas serios fueron entre agosto y octubre, tiempo en que se negoció la prolongación de los contratos y no solamente fue Galli sino todo el elenco.

Sin duda, fueron meses difíciles para el país. Las acciones propuestas por el grupo de Gómez Farías se moderaron hacia junio de 1834, a partir del regreso de Santa Anna y la proclamación del Plan de Cuernavaca. El Congreso se disolvió lo que provocó reacciones violentas, “el país estaba al borde de la guerra civil”.⁴⁰⁴ Para evitar la expropiación de sus bienes, “la Iglesia se comprometió a proporcionar a Santa Anna de 30 a 40 mil pesos mensuales durante los siguientes seis meses”.⁴⁰⁵ Es probable que esos ingresos, también hayan contribuido a financiar la ópera. La idea de cambio comenzaría a gestarse a partir de la instalación del nuevo Legislativo:

Los futuros congresistas comenzaron a llegar a la capital a mediados de diciembre a fin de realizar las juntas preparatorias para instalar el Congreso el primer día del año 1835: todas las esperanzas de la nación y de los diferentes grupos políticos pendían de estos hombres. El gobierno, y en especial el presidente Santa Anna, habían fomentado esta idea.⁴⁰⁶

En este contexto, la ópera fue un instrumento más del proceso civilizador al que aspiraba la Estado. Incluso la prensa exaltó la labor de Gorostiza al frente del teatro y caracterizó lo que significaba la ópera para la sociedad: “Nuestra gran ópera, sobre todo es digna y da la más alta idea de la cultura y opulencia de la gran nación mexicana.”⁴⁰⁷ Afirmación retórica si tomamos en cuenta las dificultades no solo económicas sino políticas que se enfrentaban. Pero así solía actuar Santa Anna: aparentar que todo estaba bajo control y la ópera servía a sus propósitos. La dificultad radicaba en su financiamiento. Sin embargo, los prestamistas –como Neri del Barrio que sería miembro del Congreso de 35 aunque se presentaba como industrial y comerciante⁴⁰⁸–, siguieron “rondando por los

⁴⁰³ Olavarría, *Reseña*, 298.

⁴⁰⁴ Sordo Cedeño, *Congreso*, 61.

⁴⁰⁵ Tenenbaum, *Agiotistas*, 64.

⁴⁰⁶ Sordo Cedeño, *Congreso*, 106.

⁴⁰⁷ *El fénix de la libertad*, enero 27, 1834.

⁴⁰⁸ Sordo Cedeño, *Congreso*, 435.

corredores de la Tesorería, ofreciendo su mercancía”.⁴⁰⁹ En la ópera ya se habían establecido.

1.9. *La temporada de 1835. El incremento de las deudas*

Las funciones continuaron durante enero y febrero hasta el 3 de marzo, pues según un aviso de Neri del Barrio, los contratos terminaron el 4 de marzo,⁴¹⁰ fecha que coincide con la festividad religiosa del miércoles de ceniza, que marcaba el acostumbrado receso de las funciones por el inicio de la cuaresma.

Paris continuó al lado de Neri para el manejo de la compañía. Esta relación fue aprovechada por el catalán para solicitar la indemnización que consideraba el gobierno no le había otorgado por el contrato de los cantantes en 1831. De las últimas acciones que ordenó Santa Anna al solicitar de nuevo licencia a fines de enero de 1835, fue ordenar el pago de cuatro mil pesos a Paris a cuenta de “gastos secretos”.⁴¹¹

El 28 de enero de 1835, Miguel Barragán fue nombrado presidente interino y, por consiguiente, se suscitaron cambios en el gabinete: José María Tornel se convirtió en ministro de Guerra; José María Gutiérrez de Estrada, en Relaciones; José María Blasco, en Hacienda; y como encargado del Distrito Federal, Ramón Rayón. Recordemos que, en 1832 Gutiérrez de Estrada había formado parte de la junta directiva del teatro junto con Fagoaga, Cendoya y Villaurrutia. Por su parte, Tornel había intervenido, el año anterior, en las aclaraciones en torno al arrendamiento del teatro y la recontractación de los cantantes. De nuevo, funcionarios del gobierno estaban familiarizados con los manejos del teatro.

Es probable que, durante estos tres primeros meses del año, las funciones se dieran de forma regular (dos por semana, como lo estipulaba el contrato de los artistas, los acostumbrados martes y viernes). Se han podido documentar ocho. La mitad, a partir de menciones en la prensa, todas a manera de queja por la forma en que Paris administró la empresa: por no hacer caso de las peticiones del público para reponer *Moisés en Egipto*;⁴¹² por aumentar el número de guardias dentro del teatro en la función de *El barbero de Sevilla*

⁴⁰⁹ Tenenbaum, *Agiotistas*, 65.

⁴¹⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴¹¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁴¹² *La lima de Vulcano*, enero 13, 1835. El periódico deja entrever que acaso el desdén se debe a un posible enfrentamiento entre Paris y Gorostiza por la cuestión del arrendamiento del teatro.

“conocido” gobierno, el 26 de febrero les ofreció una propuesta de 10 puntos para “hacer venir a esta capital una nueva compañía de ópera por el término de tres años”.⁴¹⁸

El plan proponía que, durante ese periodo, el Estado solventara con diez mil pesos anuales, el funcionamiento de la compañía y se formara una junta de suscriptores que aportaran en pagos parciales la cantidad de diez mil pesos (o al menos seis mil) para cubrir las posibles pérdidas que se derivaran de las funciones y así evitar un déficit. Tanto administración como suscriptores no tendrían ninguna injerencia en el manejo artístico de la compañía pero podrían, en cualquier momento, conocer la contabilidad de la empresa o “nombrar un interesado o examinar los libros y aun vigilar sobre el manejo de interés.”⁴¹⁹ Al final de cada año, se entregaría “un estado general de los ingresos y egresos que ha tenido la compañía para que se sepa el estado de los fondos.”⁴²⁰ La propuesta contemplaba que en caso de pérdidas que excedieran los diez mil pesos, primero se tomarían los fondos aportados por los suscriptores y si fueran mayores, Gorostiza los cubriría con su propio dinero. También solicitaba que, en caso de llegar a un acuerdo, se realizara vía escritura pública para garantizar el cumplimiento de las partes. La última cláusula solicitaba la entrega de “todo el repertorio de música, los claves [pianos], los trajes de las partes que componen aquella y los útiles y piezas de guardarropa”.⁴²¹ Gorostiza, por último, señalaba que, si los cantantes encabezados por Galli se arreglaban con la administración, él continuaría haciéndose cargo de la compañía de verso y que dejaría disponibles los días para la de ópera previo pago del arrendamiento del teatro.

Dos semanas después, Gorostiza dirigió una carta al ministro de Relaciones que revela las reuniones que se estaban dando y que derivaron en cinco puntos,

que merecieron ayer la aprobación del excelentísimo señor Presidente interino [Barragán], de vuestra excelencia [Gutiérrez de Estrada] y del señor ministro de Hacienda [Blasco]:

1º Que el gobierno me adelantará 15 mil pesos en efectivo o me dará letras de igual cantidad sobre la casa de Baring en Londres.

2º Que si las utilidades reales que produzca la tal compañía al cabo de los tres años indicados pagados que sean todos los gastos de su translación, habilitación y demás, llegan

⁴¹⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. Varios oficios fechados en 1835 se encuentran en este expediente.

⁴¹⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴²⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴²¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

a nueve mil pesos devolverá entonces al gobierno doce mil pesos de los quince mil que ahora reciba, quedando por este acto canceladas éstas nuestras obligaciones recíprocas.

3ª Que si la utilidad total en los tres años fuere menor de los nueve mil pesos expresados en el artículo anterior devolveré solo en este caso la mitad de los quince mil pesos que ahora reciba.

4ª Que las pérdidas que hubiese al cabo de los tres años indicados que bajen de quince mil pesos las sufrirá solo el gobierno y

5ª Que si estas pérdidas, excedieran de aquella cantidad que el gobierno solo sufragará la de los quince mil pesos que anticipa y será de mi cuenta todo el exceso. Dios y libertad, México, 13 de marzo de 1835.⁴²²

La idea inicial de los suscriptores quedó anulada a cambio de un aumento en la inversión del gobierno. En otra carta del mismo día, Gorostiza agregaba que la compañía estaría formada por:

dos triples, un contralto, una segunda, un tenor serio, otro de medio carácter, un bajo serio, otro bajo, un segundo tenor y un segundo bajo. Todas estas partes las traeré de fuera de la República, a excepción de aquellas que estén en México, y que disfrutando del favor del público, quieran además contratarse conmigo bajo condiciones razonables. Traeré igualmente un primer violín y algunos músicos, si me fuere posible.⁴²³

El 23 de marzo, el ministro Blasco, por indicaciones de Barragán, giró orden para que Gorostiza recibiera una letra de la Casa Baring en Londres por 15 mil pesos a cuenta de gastos secretos.⁴²⁴ Las disminuidas finanzas gubernamentales no permitieron realizar el pago directo. Tres días después, Blasco emitió un comunicado para aclarar el pago:

Secretaría de Hacienda. Sección primera. Excelentísimo señor, tengo el honor de pasar adjunta a manos de vuestra excelencia una libranza por triplicado valor de 13,750 pesos girados por la Casa de Manning y Marshall de esta ciudad contra la de Baring de Londres a favor de los ministerios de la Tesorería General y endosadas por estos a la orden del señor Gorostiza, siendo dicha libranza la que se ha conseguido en lugar de la de 15 mil pesos que expresa la nota de vuestra excelencia de 23 del corriente a que doy contestación, esperando se sirva avisarme el recibo. Dios y libertad. México, marzo 26 de 1835.⁴²⁵

⁴²² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834. Chanceladas: canceladas, saldadas. "Diccionario de la Real Academia". Consultado en <http://dle.rae.es/?id=8W4Zp4G>

⁴²³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴²⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴²⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

Sin duda, la presencia de Gargollo y Neri del Barrio influyeron para el otorgamiento del préstamo, si bien Gorostiza sería el encargado del manejo de la compañía de ópera. Cabe recordar que Neri del Barrio era representante de Manning y Marshall,⁴²⁶ que a su vez eran agentes de Baring de Londres, agencia que trabajaba en México desde 1826 realizando múltiples negocios con el gobierno.⁴²⁷ Los trámites con los ingleses tardaron cinco días:

Con el oficio de vuestra excelencia de 26 del actual he recibido la libranza por triplicado endosada a favor de don Manuel Eduardo de Gorostiza por valor de 13,750 pesos y debiendo ser la cantidad que el gobierno necesita poner a disposición de dicho señor ha dispuesto el excelentísimo señor presidente se le entreguen al mismo por la Tesorería general los 1,250 pesos que faltan para su completo.⁴²⁸

Mientras tanto, el gobierno también se ocupaba de otras negociaciones que implicaban desembolsos monetarios. Fagoaga había vuelto a solicitar el pago que se le debía del año anterior (3,717 pesos cinco reales, nueve granos) por los suplementos efectuados para el funcionamiento de la compañía mientras estuvo al frente de ella. A inicios del mes de marzo, le escribió al ministro de Relaciones Gutiérrez de Estrada para que negociara su pago pues “la penuria de la Tesorería general”⁴²⁹ no lo había podido solventar. Y agregaba:

Permítame [...] aprovechar esta ocasión de recordarle que todos los enseres de la ópera, música, decoraciones, vestuarios pertenecen a los suscriptores que adelantamos fondos para traer la compañía de Italia y que para conservarlos es necesario que [...] se sirva dar las órdenes más estrechas y terminantes para que todo se entregue a alguna persona de confianza por inventario, pues si se queda en el teatro desaparecerá en breves días como sucede siempre con los archivos, música y demás existencias del propio teatro.⁴³⁰

Incluso Neri del Barrio también le escribió a Gutiérrez de Estrada para apoyar la causa de Fagoaga además de informarle que el 4 de marzo había terminado el contrato de los cantantes de la compañía:

Me cabe la satisfacción de que todos los sueldos y gastos han quedado cubiertos y aun espero que haya algún sobrante, que me parece justo se entregue al señor don Francisco

⁴²⁶ Ludlow, “Casas bancarias”.

⁴²⁷ D. C. M. Platt, “Las finanzas británicas en México, 1821-1867”, *Historia Mexicana*, 32, 1982, 226-261. Consultado en <http://aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/24943/1/32-126-1982-0226.pdf>

⁴²⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴²⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁴³⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

Fagoaga por cuenta de los suplementos que hizo en el tiempo que corrió a mi cargo, y si a vuestra excelencia le pareciese lo mismo, procederé a la entrega. También expreso se sirva [...] decirme a quien se le entregan los vestuarios, música, decoraciones y lo demás perteneciente a la ópera para prevenir al administrador que verifique la entrega.⁴³¹

Es probable que se le haya entregado cierta cantidad a Fagoaga, pero no el monto completo. Meses después, en octubre, el ministro de Hacienda emitió la orden a la Tesorería de entregarle dos mil pesos, con cargo de gastos secretos, de acuerdo a la orden del presidente interino.⁴³² Seguramente fueron a cuenta de este adeudo, que después el propio Fagoaga volvió a cobrar, en 1837, como se verá más adelante.

Para fines de marzo, el contrato de la compañía de ópera había terminado, las cuentas se encontraban en cierto orden y Gorostiza tenía 15 mil pesos para contratar una nueva compañía. No hemos encontrado más información, hasta una carta del 6 de mayo del propio Gorostiza:

Tengo el honor de participar a vuestra excelencia que el Teatro Principal de esta capital se abrirá en la tarde del domingo próximo [10 de mayo] acompañándole al mismo tiempo los adjuntos ejemplares del manifiesto que ha creído deber publicar la empresa.⁴³³

No hemos localizado la publicación del mencionado manifiesto y no se conservó en el expediente; tampoco hemos encontrado referencias de puestas en escena durante el resto del año.⁴³⁴ Existen dos documentos que describen cierta actividad en el teatro, sin embargo ninguno menciona de manera directa las representaciones operísticas: el primero, de fines de mayo, en la que Gorostiza alude a una carta de Galli —que no se encuentra en el archivo—, sobre el cuidado que debía tenerse con el vestuario de la compañía:

La adjunta carta del señor Galli enterará a vuestra excelencia de lo que arriesga el vestuario de la ópera si no se cuida mucho, lava y refrescan sus bordados, lo que no se puede hacer si no se me entrega al punto conforme a lo contratado, echándose a perder de la contrario cada vez más hasta que llegara el caso, si no se remedia a tiempo, de que el supremo gobierno

⁴³¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁴³² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁴³³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁴³⁴ Se revisaron los periódicos *La lima de Vulcano*, *El mosquito mexicano* y el *Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, todos durante 1835, pero ninguno hizo alusión a la ópera, excepto una pequeña nota de *La lima de Vulcano* (mayo 9) en la que se queja del anuncio de “representación de comedias sin nada de ópera ni de baile”. También citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 352. Olavarría señala las funciones ya mencionadas de *Moisés en Egipto* y *Adelaida y Comingio* pero que en realidad se representaron a fines de 1834. El historiador del teatro no vuelve a hacer alusión de las funciones operísticas hasta 1836. En el AGN solo se encontraron los avisos de los oficios de inicios de año, también ya mencionados.

pierda el capital que tiene allí empleado, de que yo tenga que solicitar del mismo una indemnización por la falta y perjuicios que su destrucción me causara, y de que el señor Fagoaga no sacara otra ventaja de su reclamación (aunque esencialmente justa) que la de habernos perjudicado al gobierno, al público y a mí.⁴³⁵

Recordemos que Fagoaga intentaba cobrar su adeudo anterior y que Gorostiza tenía comprometido el uso del vestuario como parte del acuerdo para la temporada de este año. Al parecer, Galli –así como otros cantantes de la compañía–, habían llegado a un arreglo con el nuevo director del teatro –como también lo contemplaba el arreglo del gobierno– e incluso el bajo italiano, que siempre fungió como representante de los cantantes, llamaba la atención sobre los inconvenientes de no realizar cierto mantenimiento a la utilería del teatro.

La otra referencia es de inicios de noviembre, en la que Cayetano de Paris informó al ministerio de Relaciones, la entrega del vestuario, enseres y utensilios de la ópera a Gorostiza a excepción del inventario pues “por motivos de salud tengo que salir por algunos días de esta capital”.⁴³⁶ No tenemos más noticias sobre si ese inventario se concluyó.

La situación del país en 1835 fue por demás complicada. El 18 de abril, Santa Anna salió de su hacienda con la intención de combatir algunos levantamientos. El 11 de mayo derrotó al gobernador de Zacatecas en Guadalupe y emprendió “una gira triunfal por Jalisco, Michoacán y Querétaro [...]. Hacia la tercera semana de junio, Santa Anna regresó a la ciudad de México para recibir la aclamación de los habitantes de la capital.”⁴³⁷ Sin embargo, el Congreso –“de mayoría centralista y clerical”⁴³⁸– y la prensa mostraron una fuerte oposición a un posible régimen dictatorial. “Santa Anna volvió entonces a ponerse al frente de sus tropas y partió hacia el norte, para imponer su dominio a Zacatecas, Coahuila y Texas”,⁴³⁹ que duró el resto del año. Mientras el presidente interino Barragán:

Empezó a realizar varios cambios [...]. Se derogó la mayor parte de las leyes de reforma vigentes, especialmente las que se referían al clero. Se absolvió a Alamán de todos los cargos de participación en la muerte de Guerrero [...]. Para demostrar que en adelante se

⁴³⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁴³⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁴³⁷ Costeloe, *República central*, 76.

⁴³⁸ Di Tella, *Política*, 258.

⁴³⁹ Di Tella, *Política*, 258.

respetaría la propiedad privada legalmente adquirida, se devolvieron los bienes pertenecientes al heredero de Hernán Cortés [...] y se derogó la ley liberal por la que se habían confiscado tales propiedades. [...] se restablecieron los favores para el ejército [...]. Se abolieron las leyes que aparentemente perseguían a ciertos individuos [...]. Se reinstaló a todos los empleados de los sectores civil y militar que hubiesen perdido sus empleos o sido degradados por razones políticas [...]. Se introdujeron algunas iniciativas educativas y culturales.⁴⁴⁰

En septiembre iniciaron las gestiones correspondientes en el Congreso, para el cambio hacia el centralismo; desde la promulgación de una nueva constitución hasta el establecimiento de acciones específicas en torno a diversos aspectos económicos y políticos, pero sobre todo fiscales: “el federalismo terminó oficialmente con la publicación de las ‘bases’ el 23 de octubre de 1835”.⁴⁴¹ La consolidación del nuevo sistema político sería a partir de las Siete leyes que se redactaron a lo largo del siguiente año.

Entre tanto, la ópera fue de las pocas actividades que, si bien sufrieron estragos por los cambios y dificultades financieras durante todo 1835, nunca perdió el apoyo. Las funciones, como insignias de civilización, permanecieron. La posición del Congreso, al abrir sesiones en julio, por parte del diputado Francisco Manuel Sánchez de Tagle, en respuesta al discurso de apertura Barragán, reflejó el sentir del momento: “A vosotros está encomendado darnos patria, dándole a la nación ser estable y moralidad augusta, a pesar de los partidos y sus luchas”.⁴⁴² El drama lírico validó, una vez más, la idea de adelanto y prosperidad, a pesar de las pérdidas para el erario.

1.10. *La temporada de 1836. Un nuevo comienzo*

Los primeros meses de 1836 quedaron marcados por dos hechos principales: el conflicto con Texas –que deseaba independizarse sobre todo después del cambio hacia el centralismo– y la enfermedad de Barragán que lo obligó a renunciar a la presidencia.

Los anuncios de la reapertura de la compañía operística comenzaron a aparecer hacia mediados de enero. Cierta ironía se puede observar en una nota (firmada bajo el

⁴⁴⁰ Costeloe, *República central*, 91-93.

⁴⁴¹ Costeloe, *República central*, 134.

⁴⁴² Palabras de Sánchez de Tagle, citadas por Sordo Cedeño, *Congreso*, 185.

seudónimo de “Trampolín”⁴⁴³), que demuestra que el flujo de recursos siguió llegando a la agrupación, pues tanto personal como nuevos materiales musicales arribaron al país:

Gracias al cielo que ya nos socorrió en estos tiempos escasos y miserables con la llegada de la grande ópera italiana [...]. Llegaron por fin los urgentísimos personajes de un pintor (acá no tenemos pintores), de un sastre (tampoco los hay en México), de una bordadora (nuestras muchachas no saben bordar) y no sé qué otro tan interesante como éstos. [...] Se espera con prontitud otro paquete de operistas y de enseres para las óperas.⁴⁴⁴

La temporada inició en febrero, aunque con varias dificultades. Olavarría y Mañón mencionan que comenzó el día 1,⁴⁴⁵ sin embargo el primer aviso del teatro dirigido al ministerio de Relaciones, que se ha localizado, es del día 5.⁴⁴⁶

Gorostiza había quedado separado de la compañía al ser nombrado ministro plenipotenciario ante el gobierno de Estados Unidos mientras se suscitaba el conflicto texano. El también dramaturgo llegó a Washington en el mes de marzo;⁴⁴⁷ antes había concluido su encargo: conformar la que sería la compañía de ópera durante los siguientes tres años. Como parte de sus acciones, nombró como apoderado legal a Joaquín Patiño, que durante todo el año fungió como el administrador de la empresa musical. No se ha encontrado informe alguno sobre los cantantes que fueron traídos ni algún listado de la nómina, pero hemos podido organizarla a partir de Olavarría y las crónicas periodísticas.⁴⁴⁸

Gorostiza prometió dos tipes, pero en realidad fueron una soprano, Marietta Albini y una contralto, Adela Cesari;⁴⁴⁹ ambas *prime donne*; una segunda, la soprano Passi; tres tenores, Strazza, Sissa y Mussati –los dos últimos, recontratados–; dos bajos, Fornasari y

⁴⁴³ No se localizó el nombre del autor. No aparece en el Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México de María del Carmen Ruiz Castañeda ni en otras fuentes. La lima de Vulcano fue un periódico “de corte conservador y clerical, que atacó al sistema republicano y se opuso a Valentín Gómez Farias, los federales y El Fénix.” “La lima de Vulcano”, Hemeroteca Nacional de México (México: Hemeroteca Nacional de México-UNAM). Consultado en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9357d1e32523086149c.pdf>

⁴⁴⁴ La lima de Vulcano, enero 19, 1836. También citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 372-373.

⁴⁴⁵ Olavarría, *Reseña*, 318. Mañón, *Teatro Principal*, 78.

⁴⁴⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁴⁷ Carlos Bosch García, Documentos de la relación de México con los Estados Unidos. II. Butler en persecución de la provincia de Texas (México: UNAM, 1983), 155. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=b8i6JWiye64C&lpg=PA610&ots=mLHphAQA3t&dq=manuel%20eduardo%20de%20gorostiza%201836&pg=PA5#v=onepage&q=gorostiza&f=false>

⁴⁴⁸ Olavarría, *Reseña*, 318-324 y *La lima de Vulcano*, marzo 29, 1836; mayo 3 y 14, 1836.

⁴⁴⁹ Algunas obras mencionan de forma indistinta a Adela Cesari como soprano o contralto, pues interpretaba roles de ambas tesituras. Payno y Mañón la señalaron como contralto. Cabe mencionar, que poco después, Cesari se casaría con el empresario Joaquín Roca, como se menciona en el segundo capítulo de este trabajo. Manuel Payno, *Los bandidos de Río Frío* (México: Editorial Tomo, 2013), 392. Mañón, *Teatro Principal*, 79.

Galli –que también fue ratificado–; también sabemos que la soprano Baduera y el bajo Spontini continuaron. A ellos se agregaron el bajo Leonardi, el bajo-barítono Santi y la mezzosoprano Amalia Majocchi. En algunas funciones, Galli fungió como director de escena.⁴⁵⁰ El pintor al que hace referencia la nota citada fue el italiano Pedro Gualdi, que después realizaría no solo una gran labor con respecto a las escenografías del teatro sino también en el campo de la litografía.⁴⁵¹ Carmona señala que también se contrató como director de orquesta de la compañía, el italiano Lauro Rossi,⁴⁵² compositor napolitano de cierto renombre que viendo la oportunidad decidió para trabajar en América.⁴⁵³ Es posible que Galli se convirtiera en el principal consejero de Gorostiza e incluso el contacto para la elección de las cantantes principales pues había trabajado con Albinetti y Cesari en Madrid durante las temporadas de 1828 y 1829.⁴⁵⁴ Sin embargo, al parecer fue el propio Patiño el que viajó a Europa para el cierre de los contratos como lo señaló una nota en el periódico ya iniciada la temporada.⁴⁵⁵ Lo que es notable es que con los artistas, llegaron con nuevos materiales musicales que renovaron la compañía de forma total.

⁴⁵⁰ En la obra de Mañón aparece publicado el facsímil del libreto de *Guillermo Tell*, impreso por Juan Ojeda. Incluye el reparto en el que aparece como director de escena, Galli. Mañón, *Teatro Principal*, 79. Olavarría, *Reseña*, 323-324. También aparece con este puesto en los tres libretos que se mencionan en Suárez de la Torre, “Los libretos”, 132-134.

⁴⁵¹ Véase, Roberto L. Mayer, “Los dos álbumes de Pedro Gualdi”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, XVIII, 69, 1996, 81-102. Consultado en <http://www.analesiie.unam.mx/index.php/analesiie/article/view/1772>

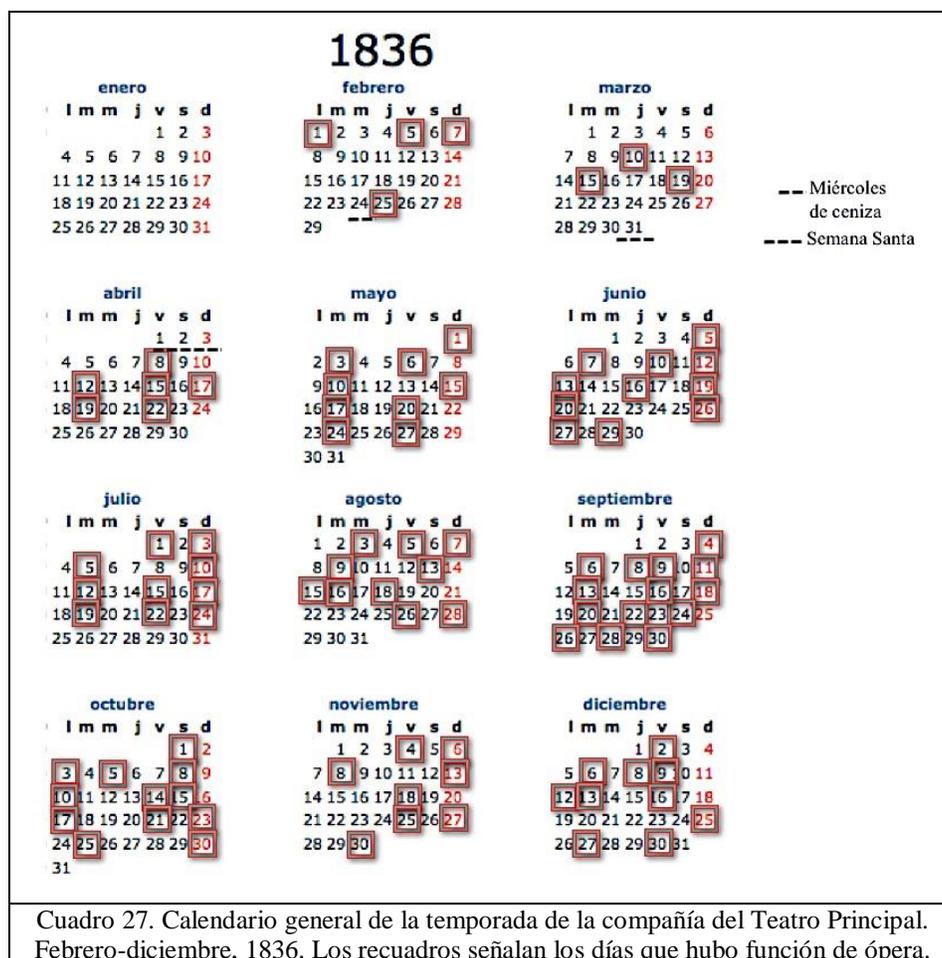
⁴⁵² Carmona, *La música*, 25.

⁴⁵³ Los teatros europeos pagaban muy poco a los compositores, que muchas veces fungían como directores de sus obras y de otras para obtener un sueldo adicional. Snowman señala que “el trabajo en el mundo de la ópera era estacional y la mayor parte de los cantantes y los instrumentistas eran, de hecho, emigrantes laborales. Es fácil imaginar el tipo de comentarios que se podían producir entre bastidores [...] ‘según Carlo, el amigo de Arturo, que se lo oyó decir al primo de su mujer, Andrea, en Odessa o en Buenos Aires puedes llegar a ganar dos veces más que aquí.’” Es probable que Rossi alentado por esta idea, se contratara para emprender el viaje americano. Trabajó en Cuba y sobre todo en México. En 1843 volvió a Italia donde fue nombrado director del célebre Conservatorio de Milán. Snowman, *La ópera*, 172.

⁴⁵⁴ Para conocer las actividades de Galli, Albinetti y Cesari en Madrid, véase José Luis Molina Martínez y María Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)* (Murcia: Universidad de Murcia, 2003). Consultado en [https://books.google.com.mx/books?id=bZVMPE9Hk9YC&lpq=PA6&ots=sBwNapLdJx&dq=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20\(1818-1854\)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&pg=PA5#v=onepage&q=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20\(1818-1854\)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=bZVMPE9Hk9YC&lpq=PA6&ots=sBwNapLdJx&dq=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20(1818-1854)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&pg=PA5#v=onepage&q=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20(1818-1854)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&f=false)

⁴⁵⁵ “Teatro. Ópera”, *El mosquito mexicano*. Suplemento al núm. 37, agosto 12, 1836. La nota dice: “se nos ha asegurado que cuando el señor Patiño propuso a esta señora [Adela Cesari] su ajuste, ella antes de entrar en preliminares de contrata, le preguntó [por las óperas representadas en México...]. Luego que llegó el señor Patiño a esta capital anunció a varias personas que la señora Cesari” cantaría en determinados papeles.

Se ha podido reconstruir la temporada casi de forma completa (cuadro 27). Salvo febrero y marzo donde hubo ciertas interrupciones por los acontecimientos políticos, el resto del año fue de una actividad constante.



El 21 de febrero, Barragán comenzó a estar enfermo; en esos días, Santa Anna había llegado a Texas para iniciar dos semanas de combates. El día 26, se giró la orden al gobernador del Distrito para suspender “todas las diversiones públicas durante la enfermedad del excelentísimo señor presidente”,⁴⁵⁶ quien no pudo recuperarse por lo que presentó su renuncia el 27. José Justo Corro fue electo nuevo presidente interino y ratificó al gabinete en funciones; el 1 de marzo Barragán falleció.

⁴⁵⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

La pausa por el acostumbrado receso de cuaresma, en esta ocasión, no se efectuó.⁴⁵⁷ Solo hubo receso por dos semanas (la Semana Santa y la anterior) pues el cabildo solicitó a José Justo Gómez de la Cortina, gobernador del Distrito y asiduo asistente a la ópera, que permitiera las funciones las dos semanas posteriores al miércoles de ceniza.⁴⁵⁸ Peculiar situación si tomamos en cuenta que, además de la cuaresma, de alguna manera el país estaba de duelo por la muerte de Barragán. Es posible que las funciones hayan continuado por los pagos que se desembolsaron, después de la complicada contratación que se dio. El hecho de que apenas reiniciara la temporada, hubiera una suspensión fue algo que no se pudieron permitir. Tampoco se han ubicado funciones durante la segunda y tercera semana de febrero;⁴⁵⁹ esa también puede haber sido otra razón de evitar que se alargara la interrupción.

La obra con que se abrió fue un estreno: *La sonámbula* de Bellini. La pieza se había estrenado en el King's Theatre de Londres, en julio de 1831, con un éxito inusitado. Fue una de las obras que le dieron mayor fama a la soprano María Malibrán –hija del tenor Manuel García, del que todavía se recordaba su actuación en México, en 1828–. No existen crónicas de la función, pero se repitió en la misma semana, en tres ocasiones. Nos hace suponer que también tuvo una recepción importante. Un mes después, se estrenaría la otra gran ópera del compositor siciliano: *Norma* (19 de marzo). Dos nuevas obras, en tanto poco tiempo, auguraba una temporada de gran lucimiento.

También sabemos que los precios de los abonos aumentaron –a pesar de la promesa de Gorostiza de no hacerlo y que implementó Patiño, ganando cierta animadversión por parte del público,⁴⁶⁰ que se pronunciaba en la prensa para pedir la reposición de algunas obras. Por ejemplo, una nota en el periódico, firmada bajo el seudónimo “Los entusiastas

⁴⁵⁷ Ese año, el miércoles de ceniza –que marcaba el inicio del descanso– fue el 24 de febrero y como podemos observar en el calendario, al día siguiente hubo función.

⁴⁵⁸ El acta de cabildo fue referida de la siguiente manera: “DIVERSIONES. Pasa a la comisión de Teatro la propuesta de solicitar al gobernador que permita a la empresa del Teatro que las semanas anteriores a la de Pasión pueda dar las óperas semanarias que la compañía de canto se halla dispuesta a desempeñar.” Sesión del cabildo del 8 de marzo. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=q-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-11-11-es-1000---20-about-teatro--00-3-21-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=actas&srp=0&srn=0&cl=search&d=HASHd1a5f1ab9696aefe559999>

⁴⁵⁹ Durante febrero y marzo no aparecieron carteleras o anuncios de las funciones en los periódicos de la capital. Se revisaron *La lima de Vulcano*, *El mosquito mexicano* y el *Diario del gobierno de la República Mexicana*. No nos parece extraño pues Patiño cuando se integró a la compañía, en 1833, pocas veces dio el orden de publicar los avisos.

⁴⁶⁰ *La lima de Vulcano*, abril 12, 1836. Citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 379.

por *La Cenicienta*”, pedía la representación de la ópera de Rossini –que se había escuchado el 15 de marzo– para:

admirar la singular maestría, y hechicera voz de la nunca bastante encarecida señora Albini, como el mérito de los señores Fornasari, Galli y demás actores y actrices, lo que está bastante acreditado con el entusiasmo que produjo, y repetidos aplausos que justamente se les prodigaron.⁴⁶¹

La compañía también colaboraría, de cierta manera, con la lucha política; la administración del teatro, a través de Joaquín Patiño, entregó al ministerio de Relaciones, la cantidad de 552 pesos 7 reales:

líquido resultado de la función que se dio en el Teatro Principal la noche del 17 del presente mes, [...] cuyos productos ha cedido la empresa a beneficio de los heridos y viudas de los valientes que han perecido en el memorable asalto del Álamo. Dios y libertad. México, abril 25 de 1836.⁴⁶²

No hemos podido localizar registros contables, así que no es posible enlistarlos por semanas como la contabilidad de los primeros años lo permitió.

Con el nuevo repertorio,⁴⁶³ también llegaron los problemas, pues Cesari y Albini enfrentaron ciertas desavenencias que trascendieron a la prensa. *Nina o La pazza per amore* de Pietro Antonio Coppola, anunciada para el viernes 29 de abril, no se estrenó.⁴⁶⁴ Fue el preámbulo de las disputas. El motivo era que Patiño sustituía las funciones operísticas por teatrales, sin previo aviso. Un largo remitido pronosticaba lo que se convertiría, más adelante, en un serio problema para el gobierno:

El jueves 28 [...], estuve en la noche a ver la comedia en el Teatro Principal [...], dicha representación causó sueño extraordinario [...] determiné el retirarme, y como al salir en la puerta viese anunciada *la grande ópera la Nina [sic]*, me dispuse en consecuencia a volver la noche del viernes [...], al llegar vi en el cartel anunciada en lugar de ópera, comedia, [...] pero cuál fue mi sorpresa al ver en el patio mucha concurrencia, formando

⁴⁶¹ *La lima de Vulcano*, marzo 29, 1836.

⁴⁶² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁶³ El lector podrá encontrar el listado completo de las óperas representadas, más adelante, en el apartado correspondiente al estudio del repertorio, en este mismo capítulo.

⁴⁶⁴ En ninguna de las crónicas de se publicaron, se encuentra el compositor de la ópera *Nina o La pazza per amore*. Tampoco apareció en el oficio dirigido al ministerio de Relaciones que informa de la representación de “La loca por amor”. El título puede dar pie a confusiones y referir a una ópera con el mismo título de Paisiello o incluso podría confundirse con *Lucia de Lammermoor* de Donizetti, sin embargo, en 1836 se publicó el libreto con motivo del estreno en el que aparece la autoría de Coppola. La publicación fue citada por Suárez de la Torre, “Los libretos”, 133.

corrillos, hablando unos, de revolución teatral; [...] me decidí a entrar al teatro, y estando ya en mi respectivo asiento, vi la más popular y fuerte de las conjuraciones teatrales habidas hasta esta fecha; [...] unos gritaban, ópera; otros a la cárcel Patiño; [...] se dijo que de orden del señor juez se ejecutaría la ópera, suprimiendo una parte, que se hallaba impedida. [...] hubo disgustos, cuestiones, competencias, gritos [...]. ¿Será acaso que los intereses del señor Gorostiza prosperen en sus manos? [...] quiten pues ese obstáculo, quiten a Patiño que nadie lo quiere [...]. Tiempo vendrá en que el señor Gorostiza se arrepienta de haber conservado a un hombre que lejos de mirar por los adelantos, con su genio brusco y modales ordinarios, le ocasiona su ruina.⁴⁶⁵

El mismo cronista, bajo el seudónimo del “Payo de tierra adentro”, ahondaba:

Este mayordomo inquieto no quiere dejar lucir a los actores de más mérito en la escena, como son la señora Cesari, el señor Fornasari y el señor Santi, por llevar su idea adelante, y que estos queden oscurecidos, para que el público no conozca su mérito; y los atribuye a los dos primeros que son los autores de las revoluciones y de los artículos de este periódico. Señor *Patinni* o Patiño, se equivoca usted mucho en sus cálculos; el origen de todo es usted mismo, y esto es necesario que así lo crea; para esto se vale de intrigas, pone a Galli de pretexto, y se descarta con él diciendo, que éste es el que lo hace todo.⁴⁶⁶

Así, Cesari y Fornasari quedaban como responsables del altercado. Los comentarios en el periódico continuaron, en el mismo tono, hasta inicios de junio.⁴⁶⁷

La situación del país era por demás complicada. La adversa batalla de San Jacinto en la que Santa Anna había sido capturado, la declaración de independencia de Texas y los cambios políticos que se habían suscitado a raíz de las leyes centralistas, implicaron un acomodo de fuerzas.⁴⁶⁸ Josefina Zoraida Vázquez apunta que “el presidente fue sometido no solo al Poder Legislativo, sino a un cuarto poder, el conservador, destinado a impedir los abusos de los otros dos, y de pión, al Consejo de Gobierno.”⁴⁶⁹ Por su parte, Costeloe

⁴⁶⁵ *La lima de Vulcano*, mayo 3, 1836. También citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 381-382.

⁴⁶⁶ *La lima de Vulcano*, mayo 3, 1836. También citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 381-382.

⁴⁶⁷ Véase *La lima de Vulcano*, mayo 14 y junio 2, 1836.

⁴⁶⁸ En las conocidas cartas entre José María Luis Mora –en el exilio a partir de la salida de Gómez Farías– y José Bernardo Couto –senador por Veracruz–, hacia febrero de 1836, Mora realizó una caracterización de la vida política en ese momento: “Había cuatro grupos o clases principales. Primero estaban el clero y los militares, el grupo más grande y fuerte [...]. En segundo lugar, los federalistas derrotados, cuyo programa político se parecía mucho al de Gómez Farías. En tercer lugar, se hallaban los moderados, incluidos los antiguos ‘escoceses’ que deseaban conservar una versión modificada del federalismo. Por último, estaban Santa Anna y sus partidarios, en su mayoría oficiales ambiciosos sin ningún programa conocido y con las únicas metas del ascenso y la fortuna personales.” Costeloe, *República central*, 94-95.

⁴⁶⁹ Josefina Zoraida Vázquez, *Dos décadas*, 61.

afirma que “los folletines y los periódicos eran el foro esencial para la propaganda, y entre bambalinas usaban su influencia Alamán y muchas de las figuras principales del país.”⁴⁷⁰

Esta situación hizo eco en el teatro, que se convirtió en el escenario no solo de dramas líricos sino también de duros enfrentamientos entre Patiño, los cantantes y, sobre todo, el público. Hacia el 10 de junio, durante un ensayo de *Capuletos y Montescos* de Bellini, que sería representada a los pocos días, el presidente Corro, a través del ministerio de Relaciones, giró una orden al juez de letras Cayetano Rivera, para realizar una investigación pues:

un individuo de los concurrentes, riñó con el administrador del teatro [Patiño] hasta el extremo de llegarse a las manos y formar un escándalo en tal virtud [...] haga las averiguaciones correspondientes sobre el hecho y recaiga en el culpado la pena que merezca su delito conforme a las leyes.⁴⁷¹

Mientras las funciones siguieron, comenzaron tres meses de cartas de abonados, desplegados en la prensa, órdenes del gobernador del Distrito, oficios del ministerio de Relaciones e incluso petición de informe al administrador del teatro, hasta terminar en una comisión hecha ex profeso por el cabildo para analizar el problema y dar solución.

El principio del problema fue el reparto de los papeles principales en *Capuletos y Montescos*. La ópera, basada en la célebre obra de *Romeo y Julieta* de Shakespeare, se convirtió en reflejo de lo que acontecía en ese momento: familias enfrentadas –en este caso, posiciones políticas–, pero en este caso, ¿por amor a la patria o a los intereses que había alrededor de detentar el poder?

En *Capuletos y Montescos*, los papeles principales son cantados por mujeres. ‘Julieta’ por una soprano y ‘Romeo’ por una mezzosoprano o contralto. En este caso, la soprano era Albin y Cesari era la contralto (aunque recordemos que también interpretaba papeles de soprano). El impacto que ocasionaba en el público la interpretación de un papel masculino, por una mujer, implicaba con mayor facilidad, el aplauso del público. Esa era la disputa principal en este caso. Patiño designó a Albin para el papel de ‘Romeo’; sin

⁴⁷⁰ Costeloe, *República central*, 124. El mismo Costeloe consigna que nuestro conocido Neri del Barrio, en ese momento diputado, “también escribió en marzo de 1836 a Luis G. Gordo, su correligionario federalista en Zacatecas, que no se había molestado en asistir recientemente al Congreso porque no parecía tener ningún objeto: ‘No se desea que haya oposición’”, Costeloe, *República central*, 126.

⁴⁷¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

embargo, Cesari reclamó “desde un principio el derecho de hacer ese papel”.⁴⁷² Al parecer, y de acuerdo a los informes que se encuentran como parte del expediente elaborado por el cabildo, “esta cuestión puro artística se terminó, según sabemos también, casi luego que se suscitó, por una conferencia en que se entendieron y convinieron las dos actrices, prescindiendo la señora Albini y dejando el papel a la señora Cesari.”⁴⁷³ Es decir, el asunto fue resuelto por Patiño en acuerdo con las italianas sin embargo,

otras personas con una funesta intervención [...], han encendido la guerra intestina entre los actores y entre otros medios se han servido del remover esta cuestión [...] que han logrado poner las animosidades recíprocas en un punto que puede tomar un carácter muy serio.⁴⁷⁴

El pasaje recuerda una disputa similar en el Londres del siglo XVIII. Lo que primero fue una rivalidad artística, se convirtió en símbolo de los forcejeos de dos grupos políticos de la corte británica. Las sopranos Faustina Bordoni y Francesca Cuzzoni –para las que los compositores Bononcini y Handel, en la misma época, compusieron distintas óperas que fueron representadas en el *King’s Theatre*–, encarnaron los intereses de *Whigs* y *Tories*. La política y la ópera estuvieron estrechamente ligadas:

Gran Bretaña fue la primera nación occidental donde las disputas políticas se hicieron públicas, sin censura e impulsadas por los partidos. [...] Un nuevo orden político se estableció en Inglaterra a fines del siglo XVIII. [...] Desde que la ópera se constituyó como el género más significativo de la Europa contemporánea, quedó por definición, íntimamente ligado a las élites políticas y a todo lo que sucedía entre ellas [...]. El *King’s Theatre* proporcionó un importante punto de encuentro entre los miembros de las dos facciones.⁴⁷⁵

México no fue la excepción. Sin embargo, el enfrentamiento se ha querido explicar como una cuestión política pero también como una cuestión de preferencias afectivas por las damas en cuestión.

Son tres las fuentes que hemos localizado que mencionan el episodio. La primera, en el diario del viajero francés Mathieu de Fossey,⁴⁷⁶ llegado a México en 1831 –justo en

⁴⁷² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁷³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836. El informe también agregaba el argumento de Albini para interpretar ‘Romeo’ y que fue redactado para favorecer a la soprano: “la cuerda para que está escrito ese papel es la suya, y tanto que la señorita Cesari no solo tiene que transportarla, sino que hace supresiones, alteraciones e introducciones esenciales”.

⁴⁷⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁷⁵ Weber, “*Handel’s London*”, 45, 50. Traducción de Aurea Maya.

⁴⁷⁶ Mathieu de Fossey escribió su diario en francés y fue traducido y publicado en español por Ignacio Cumplido en 1844. Una edición se encuentra en la *Harvard College Library* y puede consultarse en Google

tiempos del inicio de la temporada operística—, quien refiere la disputa, pero no involucra al Conde de la Regla (lo menciona, pero nunca asociado con el teatro): “por entonces estuvo México dividido en Albinistas y Cesaristas, teniendo cada partido sus campeones; de ambos bandos se dieron bofetadas; pero, por fin, se calmó todo”.⁴⁷⁷ El segundo que menciona el episodio fue Manuel Payno (quien lo hizo célebre), en el apartado “La ópera en el monte”, de su novela *Los bandidos de Río Frío*; y es retomado por Gloria Carmona en su historia de la música del periodo.⁴⁷⁸ Uno de los problemas ha sido las fechas en que los hechos sucedieron pues ambas cantantes llegaron en 1836, pero continuaron actuando en México hasta mediados de 1840. Sin embargo, por el contexto que Payno señala —la presencia de Galli, Musatti, los títulos que en la temporada se representaron y el único teatro que existía, que era el Principal—, el episodio de la célebre novela se inspiró en este periodo.

El escritor mexicano escribió sobre la compañía, pero más de 50 años después, durante su estancia en Barcelona, en 1889.⁴⁷⁹ Sin duda, la licencia literaria y su memoria pudo haber falseado algunos de esos hechos:

Hacía bastante tiempo que en el Teatro Principal, pues no había otro, funcionaba una compañía de ópera tan buena y tan completa [...]. Marietta Albini era una alta y robusta mujer, [...] de porte majestuoso, [...]. Adela Cesari era o parecía napolitana, [...] toda ella era gracia y voluptuosidad. [...] Y en el trato y la conversación, ¡qué finas, qué seductoras, qué agradables! La ciudad entera estaba enamorada de ellas. [...] La noche del beneficio de la Albini, su cuarto estaba literalmente cubierto de flores y de regalos. Al fin del segundo acto se presentaron tres lacayos, conduciendo cada uno una talega de mil pesos nuevos,

Books (véase enlace en la siguiente nota). Díaz de Ovando realizó un estudio sobre la obra y el autor. Véase Clementina Díaz de Ovando, “Viaje a México (1844)”, *Anales del IIE*, UNAM, 50, 1982, 159-191.

Consultado en http://www.analesiie.unam.mx/pdf/50_159-191.pdf

⁴⁷⁷ Mathieu de Fossey, *Viage [sic] a México* (México: Imprenta de Ignacio Cumplido, 1844), 212.

Consultado en

<https://books.google.com.mx/books?id=ODcCAAAYAAJ&dq=mathieu%20de%20fossey&pg=PA1#v=onepage&q=albinistas&f=false>

Carmona varía el texto de Fossey: “Hubo bofetadas de un lado y de otro”. Carmona, *Historia*, 27.

⁴⁷⁸ El texto de Carmona es confuso pues menciona como fuentes tanto a Payno como a Teixidor (en la misma nota al pie y remite a la página 2 de *La vida en México* de Calderón de la Barca pero no encontramos la información consignada). En su última frase de la parte correspondiente a “La música en México durante la Independencia (1822-1839) escribe: “Hasta aquí la nota de Teixidor”. Sin embargo en Teixidor no encontramos ninguna concordancia; menciona a Albini pero nunca aborda el conflicto entre las dos cantantes ni al Conde de la Regla. Carmona, *Historia*, 27-28. Felipe Teixidor, “Prólogo” a Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país* (México: Porrúa, 1959).

⁴⁷⁹ Payno nació en 1810. El episodio Albini-Cesari sucedió cuando él tenía 25 años aproximadamente. Cuando recordaba esa época tenía 79 años.

atada con cordones y cintas de seda. Era el obsequio del viejo conde de Regla, que siempre tenía su palco, aunque rara vez concurría al teatro. La noche del beneficio de la Cesari, también su cuarto estaba cubierto de flores y de obsequios, y al fin del segundo acto, dos lacayos entraron conduciendo en una charola de plata, un aderezo de brillantes que valía cinco mil pesos. Era el regalo del conde de la Cortina, que para amores nunca fue viejo. [...] Se formaron dos partidos: *albinistas* y *cesaristas*, [...] y nunca faltaban en las noches acaloradas disputas, [...]. Gritos, porrazos en ocasiones y a veces duelos serios entre gentes de rango y de posición social. [...] Los albinistas representaban al partido popular. Los cesaristas al partido aristocrático. Abiertamente el conde de la Cortina, tan sabio como enamorado, se había puesto a la cabeza del partido cesarista, mientras el conde de Regla se había limitado a enviar a la Albini sus tres talegas de pesos nuevos, y a no faltar una noche cuando ella salía a las tablas; pero todo el mundo daba por sentado que el viejo conde era el jefe del poderoso partido albinista.”⁴⁸⁰

Algo de razón tenía Payno para dividir a los espectadores en dos bandos, pero según el expediente realizado por el cabildo, la cuestión iba más allá. Hacia el 17 de julio, un mes después del primer altercado en los ensayos de la ópera, algunos abonados al teatro dirigieron una carta al gobernador del Distrito, José Gómez de la Cortina –el conde– al que le pedían su intervención pues no deseaban,

se renueven las escenas de días pasados en que se llegó a comprometer la autoridad [...] y en que a la señora Marietta Passi, actriz apreciada del público, se la hizo pagar culpas ajenas. [...] Nosotros apreciamos el mérito respectivo de las señoras Albini y Cesari, no queremos privarnos ni de una ni de otra, y pretendemos solo que se evite toda ocasión de disensión entre ambas y entre los demás actores, y que se prevenga todo motivo de desorden que acarree la disolución de la compañía y la muerte de la ópera [...]. Usted [...] sabrá usar de su poder o de su influencia para que se reforme una administración que desde un principio no ha hecho más que disgustar a todo el mundo.⁴⁸¹

La solución que se proponía era la suspensión de la ópera hasta el regreso de Gorostiza. Gómez de la Cortina, gobernador del Distrito y de acuerdo con Payno, admirador de la Cesari (que ya había obtenido el papel de ‘Romeo’), ordenó que el caso pasara al licenciado Francisco Molinos del Campo para su consulta y en su caso, la emisión

⁴⁸⁰ Payno, *Bandidos*, 391-393. Payno mezcla varias temporadas de ópera. El referido duelo surgido en el teatro se dio hasta después pues uno de los testigos de honor fue Eduardo de Lisle, encargado de negocios francés que llegó a México hasta 1838.

⁴⁸¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

del decreto de suspensión, sin embargo Molinos declinó la orden el 23 de julio, por “las muchas ocupaciones que en este momento pesan sobre mí”.⁴⁸² El funcionario decidió entonces, girar el caso al licenciado Antonio Madrid, asesor del gobierno del Distrito, quien respondió de forma afirmativa a la solicitud y emitió un dictamen, con fecha 27 de julio, en el que analizó las circunstancias: deslindó al gobierno de intervenir en asuntos como el reparto de papeles y la elección de obras –pues eso era decisión del administrador del teatro en beneficio tanto de lo artístico como de lo económico– e hizo hincapié en las dos opciones disponibles, complacer al público –que pedía que la Albini interpretara el papel de ‘Romeo’– o suspender la representación hasta el regreso del titular del teatro. Sin embargo, hizo hincapié en las posibles consecuencias de la posible intervención del gobierno:

dando oído a los diversos partidos que suelen formarse a favor o en contra de ciertos actores o actrices, la consecuencia sería multiplicarle las peticiones opuestas, poner en compromiso continuo a la autoridad, extinguir la ópera y producir acaso en el público desórdenes de consideración y trascendencia.⁴⁸³

Madrid sugirió enviar el expediente al Ayuntamiento para que en sesión de cabildo se formara una comisión de teatro que escuchara a las partes y emitiera una resolución consensada. Aquí cabe la pregunta, ¿por qué la razón de tanto deslinde de autoridades y no desvincularse del asunto? El motivo eran los 55 firmantes de la carta dirigida al gobernador el 17 de julio, que se asumían como “abonados del teatro”. La lista de rúbricas la encabezaba la madre del gobernador, María Ana Gómez de la Cortina, pero sobre todo resaltan los nombres de Manuel Gargollo y Felipe Neri del Barrio, los verdaderos antagonistas de Patiño, quienes buscaban que el apoderado legal dejara la compañía y tal vez, ellos volver a tener el control de la misma. Pero tampoco olvidemos que Alamán, el promotor original de la empresa, ya había regresado a la escena política e incluso había colaborado con Gómez de la Cortina en 1831.⁴⁸⁴ Sin duda, no solo eran intereses artísticos los que predominaban en esta disputa.

El asunto se giró al Ayuntamiento y en reunión del cabildo del 29 de julio, “el gobernador solicita que se suspenda la representación de la ópera titulada *Los Capuletos*

⁴⁸² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁸³ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁸⁴ María del Carmen Ruiz Castañeda, “José Gómez de la Cortina. El político”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas*. IV, 1999. Consultado en <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/633>

[sic]”,⁴⁸⁵ [y que pase] a la comisión de teatro”,⁴⁸⁶ que emitió, con fecha 2 de agosto, un dictamen, en el que obligaba la suspensión “hasta que regrese el señor Gorostiza”.⁴⁸⁷ Las funciones no se suspendieron pues se argumentó la conveniencia de su continuación como ejemplo del adelanto del país:

Entre todos los establecimientos públicos de diversión, ninguno es tan interesante, tan útil y tan necesario, como el teatro: en los países civilizados se ha hecho indispensable, las naciones regidas por un sistema libre, lo han protegido y los gobiernos que desean los progresos de los ciudadanos y su educación, lo han fomentado. [...] He aquí la obligación que las autoridades tienen de fomentarlos, al mismo tiempo que celarles remitiendo las causas de los desórdenes.⁴⁸⁸

El documento incluía la mención de las diferencias entre Albin y Cesari y señalaba que habían llegado a una conciliación, “pero desgraciadamente el director de la empresa [Patiño] lo ha dispuesto de otro modo, el público lo ha sabido, la multitud de los que aprovechan cualquier ocasión para hacer un desorden, se han preparado”,⁴⁸⁹ por lo que se ordenaba la suspensión de la obra.

Ante la resolución, Patiño presentó una queja pues a su juicio contravenía el poder que le había otorgado Gorostiza:

Estoy instruido que el señor gobernador ha procedido por una representación subscripta por 55 individuos que se han propuesto dirigir a su placer las operaciones de la empresa, o lo que es lo mismo hacerse dueños y árbitros de ella, o cuando menos suplantar en las funciones exclusivas al apoderado el señor Gorostiza. Para semejante pretensión aún no puedo reconocerles voz y personalidad legítima; pero figurado que las tuvieran, es evidente

⁴⁸⁵ Sesión del cabildo del 29 de julio. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10---4---0-11-11-es-1000---20-about---00-3-1-00-0-0-11-0-OutfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL2&d=HASHd1a5f1ab9696aefe559999>

⁴⁸⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁸⁷ Sesión del cabildo del 2 de agosto. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10---4---0-11-11-es-1000---20-about---00-3-1-00-0-0-11-0-OutfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL2&d=HASHd1a5f1ab9696aefe559999>

⁴⁸⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁸⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

que está fuera de las atribuciones al señor gobernador someter a su consentimiento semejantes discusiones.⁴⁹⁰

Días después, Gabriel Sagasetta, síndico segundo del Ayuntamiento y miembro de la comisión junto con Aragón y Flores, se dirigió al ministerio de Relaciones, para prevenirlo de posibles dificultades derivadas del acatamiento del dictamen del cabildo:

El decoro del Ayuntamiento esté comprometido que amenace un nuevo rompimiento entre ambas autoridades pues que con infracción de la ordenanza, y contra la disposición del señor gobernador se trata de autorizar a la empresa del teatro para que no obstante el acuerdo de 2 de agosto represente una ópera, que ha causado desórdenes y riñas en el mismo teatro me veo en la precisión de ocurrir a vuestra excelencia pidiéndole que en el día prevenga al ayuntamiento y el gobierno del Distrito suspendan la ejecución de esa opera, y el cumplimiento del acuerdo del sábado que se ha tachado de nulo, mientras ambas autoridades informan al gobierno.⁴⁹¹

El problema dentro del teatro se agudizó, al grado que ameritó la publicación de un suplemento en el periódico que apoyaba la suspensión de la ópera en beneficio del espectáculo pues las funciones podían convertirse en “asonadas” como la del viernes 5 de agosto:

Unos cuantos jóvenes aturridos se pusieron de acuerdo entre sí para hacer oposición [...] y sostener a la señora Albini, [...], sin respetar para nada la medida dictada por la autoridad pública [...]; y mientras [...] ocurría] este despreciable motín, el señor Patiño combinó por su parte el movimiento, aleccionando a unos cuantos descamisados para que desde la cazuela secundasen los gritos y enviasen al patio multitud de ejemplares de una octava coja, y que aunque mal impresa, sirvió como de proclama para este pronunciamiento.⁴⁹²

Durante el entreacto, los gritos no pararon “habiendo sido muy notable que en esta grita apareciera como campeón un diplomático extranjero”,⁴⁹³ ante tal escándalo, Albini al salir a cantar en el tercer acto, se dirigió al público explicando que, por su condición de

⁴⁹⁰ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁹¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁹² “Teatro. Ópera”, *El mosquito mexicano*. Suplemento al núm. 37, agosto 12, 1836. Reyes de la Maza menciona una breve nota del 6 de agosto de 1836 en *La lima de Vulcano* donde menciona que en la función del día anterior “se murmuraba un motín en el teatro por adhesiones, pasioncillas y afectos hacia determinadas personas de las actrices, queriendo unos preferir a la Albini y otros a la Césari.” Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 384.

⁴⁹³ No se menciona el nombre del representante. Pudo haber sido el cónsul inglés Pakenham (que había estado involucrado en la organización de los recursos de la compañía con Gargollo), pero también de alguno de los diplomáticos franceses (Deffaudis o de Lisle) que poco después firmaron una carta en defensa de Albini. “Teatro. Ópera”, *El mosquito mexicano*. Suplemento al núm. 37, agosto 12, 1836.

primera tiple, le correspondía hacer ‘Romeo’, pero si había oposición, no representaría ese papel, pero tampoco los de *Norma* y *Anna Bolena*. El diario censuró todas las actitudes y concluyó:

No somos parciales: sentimos que la discordia se haya introducido en la compañía de ópera, y que de su pernicioso influjo participe, como ya participa, el público, y que tal vez sea causa de privarnos de la más culta de las diversiones; pero una vez dictada por la autoridad la medida de que hemos hecho referencia, cualquiera que sea nuestra opinión particular [...] debe sostenerla, y con mano firme enfrenar a esos hombres turbulentos que fomentan la discordia y perturban el orden.⁴⁹⁴

El altercado motivó la escritura de otra carta, del 16 de agosto, en la que más de 80 “abonados del teatro”, entre las que resaltaban las firmas de los diplomáticos franceses Baudin, Deffaudis y de Lisle, quienes solicitaban la representación de la obra pues apoyaban “el poder mágico del canto de la señora Albini” y no entendían el malestar de “los pocos caprichosos partidarios de la señora Cesari”; pero prometían “no molestar de manera alguna” a quien la ejecutara.⁴⁹⁵

La polémica continuó en los periódicos que, si bien respetaban a la Cesari, se inclinaban hacia la Albini,⁴⁹⁶ quien se vio en la necesidad de publicar el manifiesto “Al respetable público mexicano”, que no hemos localizado pero que es mencionado por otra nota, firmada con las iniciales “N. V. S.”, que refleja la polaridad que permeaba en el país:

A fe mía que no soy azul o verde, Güelfo, ni Gibelino, Colonna o Urbino, Montecchio o Cappulleteo [sic], Zegrí o Abencerraje, Whighe [sic] o Tory, republicano o monarquista, albinista, en fin o cesarista, [...] pero veo tantos papeles y oigo tantas cosas, [...] que me dan ganas de creer que todos están A-Patiñados, es decir, atentados, embrutecidos, enloquecidos, furibundos y... [...]. Y ¿qué resulta de todo eso? [...] Dejemos, pues, estas puerilidades a un lado y atendamos a los verdaderos intereses de nuestra patria.⁴⁹⁷

El asunto volvió al cabildo donde compareció Manuel Barrera –desconocemos en calidad de qué lo hizo– pidiendo a la comisión de teatro que negociara un arreglo.⁴⁹⁸ La

⁴⁹⁴ “Teatro. Ópera”, *El mosquito mexicano*. Suplemento al núm. 37, agosto 12, 1836.

⁴⁹⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁹⁶ Véase *La lima de Vulcano*, agosto 20, 1836. También publicada por Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 385-386.

⁴⁹⁷ *El mosquito mexicano*, agosto 26, 1836.

⁴⁹⁸ Sesión del cabildo del 29 de agosto. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=q->

comisión emitió otro comunicado, con fecha 29 de agosto, que propuso cuatro acciones para llegar a un arreglo:

- 1° Que se pregunte a la empresa su disposición en este particular.
- 2ª Que se agreguen al expediente los manifiestos de las actrices y empresa.
- 3ª Que se faculte a la comisión para que practique las diligencias que crea oportunas para aquietar las disensiones de las actrices a fin de que cuanto antes se ejecute la ópera.
- 4ª Que la misma comisión se acerque al supremo gobierno a hablar sobre este particular.⁴⁹⁹

No se han localizado los testimonios de las cantantes ni del empresario, pero al día siguiente, se publicó una carta en el diario, bajo el seudónimo de “un amigo de la verdad”, en la que ironizaba las posiciones de ambos grupos:

Habiendo leído los manifiestos de las dos damas de la compañía de ópera, y del encargado de la empresa, deseo hacer unas pequeñas observaciones: en el de este último se ve en cada frase odiosidad, venganza, y lo que es peor, falsedad [...]. En la manifestación de la señora Albiní se notan varias inexactitudes, que es preciso no dejar pasar [...]. La manifestación al público de la señora Cesari, que solo es una relación de hechos, sin animosidad ni espíritu de venganza, da a conocer la intriga que ha habido para quitarle el papel donde esperaba agradar al público [...]. Réstame decir algo de la representación de los llamados Albinistas, que además de ser un poco adulatora, la hacen ridícula las firmas que se hallan en ella, [...] solo se recogieron unas seis firmas de los palcos primeros, dos de los segundos, y con las ventilas y patios llegaron a 101. ¡Gran mayoría!⁵⁰⁰

Para el 3 de septiembre, Gómez de la Cortina –que apoyaba a Cesari–, envió al ministro de Relaciones, por órdenes del presidente interino Corro, el expediente completo⁵⁰¹ y emitió la orden de “dejar a la misma empresa en absoluta libertad de dar o no dar al público la ópera citada”.⁵⁰²

01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-11--11-es-1000---20-about-teatro--00-3-21-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=actas&srp=0&srn=0&cl=search&d=HASHd1a5f1ab9696aefe559999
La resolución aparece en el expediente del AGN. Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁴⁹⁹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836. Sin duda, fue una situación muy peculiar que no pudo solucionarse por medio de los contratos. No se han localizado los documentos legales de ambas cantantes pero de los que se han podido localizar (por ejemplo, el de la soprano Pellegrini), no existe una cláusula que solucione el problema, se obligaba a cantar “todas las partes propias de su cuerda”; pero si ambas fueron contratadas bajo la figura de *prima donna*, entonces las dos consideraban que el papel de ‘Romeo’ estaba dentro de su ámbito.

⁵⁰⁰ El aforo promedio del Teatro Principal era de 1600 espectadores. *El mosquito mexicano*, agosto 30, 1836.

⁵⁰¹ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

⁵⁰² AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 1, 1836.

La ópera se estrenó el día 11 de septiembre con cuatro repeticiones (el 13 y 28 de septiembre, 1 de octubre y 4 de noviembre). La soprano Albini cantó el papel de ‘Romeo’ y Passi –la segunda soprano–, el de ‘Julieta’. Cesari no participó en ninguna función.

Si se considera la rivalidad Albini-Cesari como un símil de Bordoni-Cuzzoni, coincidimos con Weber que, no era un asunto de preferencia política; era mucho más que eso.⁵⁰³ Los ingleses se enfrentaban en el siglo XVIII, a un cambio no solo político sino económico, social y cultural, en el que la ópera fue un actor importante. En México, de igual manera, pero cien años después. Santa Anna estaba preso en Texas, el Congreso –del que era miembro Neri del Barrio y Gómez de la Cortina– calculaba sus fuerzas y trabajaba en la configuración de un nuevo sistema político, Corro había sido rebasado por la influencia del Legislativo.

Un cronista bajo el seudónimo de “Andorra”, escribió el día 20:

Si la señora Albini hubiera desempeñado a Julieta y la señora Cesari a Romeo, no hubiéramos oído en los dúos que ambas desempeñan, a Romeo con la voz que corresponde a Julieta, ni a ésta con la de aquel, para poderse acompañar. Ahora estoy convencido de que no es secundario el papel de Julieta, como se ha querido persuadir a los mexicanos, y de que la ópera habría agradado como en todas partes si su repartición hubiera sido distinta.⁵⁰⁴

Los meses de forcejeo en la ópera estuvieron marcados por serias dificultades para el gobierno. La orden del 16 de junio, de obligar a la iglesia a otorgar un préstamo al gobierno,⁵⁰⁵ los impuestos decretados a las clases ricas que incluyó a familias como los Fagoaga y Neri del Barrio, entre otros,⁵⁰⁶ y los rumores en torno a las próximas elecciones presidenciales que colocaban a Bustamante, Gómez Pedraza, Bravo, Tornel, Victoria y

⁵⁰³ Weber, “*Handel’s London*”, 46.

⁵⁰⁴ *El mosquito mexicano*, septiembre 20, 1836. Otra reseña, días después, bajo el seudónimo de “los amantes de la justicia”, corroboró la misma impresión: “La señora Albini, a quien apreciamos mucho, carece de toda la fuerza necesaria en las cuerdas medias, se prueba de una manera inconcusa que no le convenía el papel de Romeo, y sí el de Julieta; porque poseer de una manera admirable todas las calidades que para él se requieren, hubiera brillado al ejecutarle en todo su esplendor. A éste, hubiera cooperado mucho la señora Cesari desempeñando el de Romeo, si con una atenta y sagaz política, hubiera hecho así la repartición de papeles el que funciona (por poder) de asentista del teatro, con lo que hubiera salido la ópera más razonable, y el público menos descontento; [...] pero el señor Patiño que, según se nos ha informado, no gusta de seguir otro consejo que el que recibe de sus furibundas pasiones, con su proceder exótico, ha conseguido enemistar las mejores habilidades de la compañía, y concitarse él mismo los enconos de muchos particulares; lo que no puede estar jamás en consonancia con el buen desempeño de su cargo, ni menos con los intereses del excelentísimo señor Gorostiza, su favorecedor. La señora Passi hizo todo lo que pudo por ejecutar el papel de Julieta.” *El mosquito mexicano*, octubre 4, 1836.

⁵⁰⁵ Tenenbaum, *Agiotistas*, 68.

⁵⁰⁶ Costeloe, *República centralista*, 117.

Alamán como posibles candidatos,⁵⁰⁷ fueron el detonante para que en la ópera se expresaran las preferencias y animadversiones. El conde de la Cortina, a pesar de su predilección por la Cesari, tuvo que retirarse de la contienda pues pertenecía al grupo de Alamán quien no dudamos haya enviado a Barrera al cabildo para negociar el arreglo.⁵⁰⁸ Gargollo y Neri del Barrio, conocidos santanistas, no lograron quitar a Patiño del teatro. El nombre del conde de la Regla nunca apareció en escena, de acuerdo a los documentos consultados. Es posible que Payno lo haya inventado para darle un matiz literario a su novela. Sin duda, resulta más atractivo la historia de dos cantantes protegidas por sendos condes en el mismo teatro.

La temporada continuaría de forma regular hasta el mes de diciembre. El 28, España reconocía la independencia del país y el 30, se promulgaba la nueva constitución conocida como las Siete Leyes. Las elecciones se realizarían los siguientes tres meses. Sin duda, la polémica Albini-Cesari se constituyó como un reflejo de lo que habría de venir:

El enfrentamiento de los centralistas con los santanistas traería consecuencias muy graves. El partido del orden había perdido uno de los apoyos básicos para lograr el cambio en la forma de gobierno: el del general Santa Anna y sus hombres; pérdida irreparable [...]. Su influencia no se circunscribía al Congreso y estaba ramificada en el gobierno, el ejército, los prestamistas y hombres de negocios; perder este respaldo significó [...] quedar aislados y sin otro recurso que el de sus propias fuerzas.⁵⁰⁹

La crisis se reflejaría en el teatro. La ópera comenzaría su última etapa.

1.11. *Las temporadas de 1837-1838. El final de la compañía*

Las fuentes en torno al manejo de la empresa operística para estos años son por demás escasas. En el Archivo General de la Nación se ha conservado un pequeño expediente de 1837 que contiene la reclamación de pago de Fagoaga –que recordemos databa de 1832– y unos cuantos avisos de las funciones de ópera al ministerio de Relaciones. De 1838, nada. En los periódicos de la época hemos encontrado pocas menciones sobre ambas

⁵⁰⁷ Costeloe, *República centralista*, 155.

⁵⁰⁸ Costeloe menciona que al regresar Bustamante a México con motivo de la elección presidencial, se hospedó con Barrera en el mes de diciembre. Costeloe, *República centralista*, 156.

⁵⁰⁹ Sordo Cedeño, *Congreso*, 260.

temporadas⁵¹⁰ y tanto Olavarría como Mañón, son muy escuetos en sus descripciones. El primero, por ejemplo, reseñó: “pocas variantes tuvo las mismas compañías de ópera y de verso que el precedente y aun el sucesivo. [...] La ópera y la comedia decayeron mucho”.⁵¹¹

La Revolución de 1830 que implicó el derrocamiento de Carlos X en Francia, conllevó serias consecuencias en el Viejo Continente. Se originaron levantamientos en lugares como los Países Bajos, Prusia y Austria. España, por su parte, sufrió las consecuencias de carlismo que desembocó en una nueva constitución y la desamortización de los bienes del clero, precisamente en 1837.⁵¹² Es probable que la situación en Europa no fuera propicia para emprender contrataciones musicales.

Además, recordemos que, a inicios de 1836, Gorostiza había realizado una recontractación de los cantantes de la compañía, por tres temporadas anuales, es decir, el contrato vencería hacia fines de 1838. Como pudimos observar en el apartado anterior, en el primer año se actuó de forma constante. Consideramos que los restantes también fueron regulares, salvo algunas suspensiones propias de los tiempos –como la cuaresma y alguna otra derivada de los tiempos políticos, pero no lo podemos afirmar de forma categórica por la ausencia de fuentes–. Sin embargo, destaca en este panorama, la solicitud de pago de Fagoaga, de aquella deuda que se arrastraba desde 1832 y que, por lo visto, se había cubierto de forma parcial.

No fue casual que, en 1834, Fagoaga solicitara el pago del adeudo que afirmaba se le debía cuando estuvo al frente de la ópera, pues había sido socio de Neri del Barrio en varios asuntos; apenas Neri se instaló en la compañía, Fagoaga escribió a Relaciones para

⁵¹⁰ Se revisaron los periódicos disponibles de ambos años en la Hemeroteca Nacional: *El mosquito mexicano* (1837), el *Diario del Gobierno de la República* (1837-1838), *El diorama* (1837), *El mosaico mexicano* (1837), *El cosmopolita* (1837-1838) y *El recreo de las familias* ([1837]-1838).

⁵¹¹ Olavarría, *Reseña*, 326-328.

⁵¹² A la muerte de Fernando VII, comenzó un periodo de regencia debido a la edad de Isabel. De 1833 a 1840 estuvo a cargo de su madre María Cristina de Borbón. Es el periodo cuando inicia la guerra carlista en la que el tío de Isabel, Carlos, reclama el trono. María Cristina se apoyó en algunos grupos liberales y firmaron el Estatuto Real de 1834 en el que se “establece un régimen constitucional muy tibio: soberanía compartida entre el rey y las Cortes”, lo que motivó el “Motín de La Granja” de 1836, que obligó a la regencia “a restablecer la Constitución de 1812”. Sin embargo, “hasta para los propios progresistas pronto se hacen patentes las limitaciones de la constitución” y se elabora una nueva, de la mano de la desamortización para cubrir los gastos de la guerra carlista. Pilar Calvo Caballero, *Política, sociedad y cultura en el siglo XIX* (Madrid: Actas editorial, 2002), 35-37.

solicitar el pago de los 3,717 pesos y anexó los comprobantes;⁵¹³ además solicitaba “se sirva mandar se me pague de toda preferencia, para no tener que hacer uso de la hipoteca que se me dio para mi seguridad, de todos los vestuarios, música y demás enseres de la ópera”.⁵¹⁴ Esas negociaciones le cubrieron de forma parcial el débito: 781 pesos seis reales, “sobrante que hubo a la conclusión de la anterior compañía [1834]”.⁵¹⁵

En otro oficio, ahora de 1837, Fagoaga volvió a hacer la petición en la que aclaraba que el adeudo correspondía a 1832, “tiempo que por orden del supremo gobierno estuve encargado de su dirección”.⁵¹⁶ En él, mencionaba el pago de 34 y afirmaba que el resto del dinero se le había de entregar en dos exhibiciones durante 1835 y 1837. En esa ocasión, de acuerdo con otro oficio emitido por el ministerio de Hacienda y por orden del presidente interino Miguel Barragán, el pago a Fagoaga se realizó el 17 de octubre de 1835 “por dos mil pesos con cargo de gastos secretos”.⁵¹⁷ El resto, 935 pesos fue pagado el 5 de enero de 1837, también “por cuenta de gastos secretos” del ministerio de Hacienda, ahora por orden del presidente interino José Justo Corro.⁵¹⁸

Subsanar las finanzas de la compañía operística, casi siempre de recursos de las partidas de gastos secretos fue una constante desde su formación. El hacerlo, facilitó la viabilidad de la misma, pero llama la atención que no importó el grupo político que estuviera en el poder para proceder a dar la orden. A juzgar por las negociaciones y sobre todo, el cumplimiento del pago a Fagoaga, podemos deducir que la temporada de 1837 continuó, seguro con algunos reveses, si bien no los hemos podido documentar de forma tan completa.

La situación del país permanecía frágil. Los tres primeros meses del año se dedicaron a la organización de las elecciones presidenciales y del Congreso. Santa Anna fue liberado por los texanos y llegó a tierras veracruzanas donde “se limitó a jurar las Siete

⁵¹³ Los comprobantes detallados no se conservaron. En otro expediente existe una lista muy general titulada “Debe el Teatro Principal de esta capital su c/c [sic] con Francisco Fagoaga. Haber”, firmada por Fagoaga y fechada el 8 de marzo de 1833 en la que se señalan distintas cantidades entregadas tanto Cayetano Castañeda, Andrés Pizarro, Hipólito Ondrait, entre otros, bajo la indicación de “suplemento” acompañadas de la fecha y la cantidad. Las cuentas comprenden de mayo de 1832 a marzo de 1833 y suman 3,717 pesos cinco reales, nueve granos. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 4, 1837.

⁵¹⁴ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 6, 1834.

⁵¹⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 4, 1837.

⁵¹⁶ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 4, 1837.

⁵¹⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

⁵¹⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 4, 1837.

Leyes y se retiró a su hacienda.”⁵¹⁹ En medio de revueltas en varios departamentos que buscaban el regreso al federalismo,⁵²⁰ el 19 de abril, Anastasio Bustamante fue nombrado presidente. Un nuevo gabinete y el denominado Supremo poder conservador fueron formados. En el primero, se nombró en Relaciones, a Luis Gonzaga Cuevas –cercano a Alamán– y en Hacienda, a Joaquín Lebrija; dos funcionarios que tendrían a cargo la supervisión y financiamiento de la compañía de ópera. Los miembros del segundo fueron José Justo Corro, Rafael Mangino, José Ignacio Espinosa, Melchor Múzquiz y Sánchez de Tagle.

El discurso de apertura del Congreso, el 1 de junio, apeló a “la necesidad de mejorar la hacienda pública y la responsabilidad de los congresistas en esta materia.”⁵²¹ Las erogaciones que implicó la ópera, eran conocidas por varios de los funcionarios nombrados –entre ellos, el ahora diputado Fagoaga–.

La situación no presentó mejoría el resto del año. Por una parte, “el ministro de Hacienda informó al Congreso, en julio de 1837, que el presupuesto estaba incurriendo en un déficit anual de casi 18 millones de pesos”.⁵²² Por otra, “se vieron forzados a solicitar préstamos a los agiotistas que siempre estaban a la mano.”⁵²³ Es posible que parte de esas entradas fueran destinadas a cubrir los faltantes de la agrupación operística, como había ocurrido en los años pasados.

Hemos identificado algunas funciones del primer semestre del año con su habitual suspensión por la cuaresma (cuadro 28):

⁵¹⁹ Vázquez, *Dos décadas*, 66.

⁵²⁰ Josefina Zoraida Vázquez menciona que bajo el lema “federación o muerte”, unieron fuerzas Mariano Olarte, José María Monedero y Legardo Lechón, en San Luis. El plan se extendió a Zacatecas, la Huasteca y Querétaro y aunque no tenían muchos miembros, el ejército no pudo dominarlos por lo que Bustamante nombró a Luis de Cortázar para una contraofensiva que logró contenerlos. La conflagración se prolongó hasta los primeros días de mayo. Vázquez, *Dos décadas*, 67-69.

⁵²¹ Sordo Cedeño, *Congreso*, 263.

⁵²² Costeloe, *República centralista*, 173.

⁵²³ Tenenbaum, *Agiotistas*, 73.

1837

enero							febrero							marzo								
l	m	m	j	v	s	d	l	m	m	j	v	s	d	l	m	m	j	v	s	d		
						1				1	2	3	4	5				1	2	3	4	5
2	3	4	5	6	7	8	6	7	8	9	10	11	12	6	7	8	9	10	11	12		
9	10	11	12	13	14	15	13	14	15	16	17	18	19	13	14	15	16	17	18	19		
16	17	18	19	20	21	22	20	21	22	23	24	25	26	20	21	22	23	24	25	26		
23	24	25	26	27	28	29	27	28						27	28	29	30	31				
30	31																					

abril							mayo							junio						
l	m	m	j	v	s	d	l	m	m	j	v	s	d	l	m	m	j	v	s	d
					1	2	1	2	3	4	5	6	7				1	2	3	4
3	4	5	6	7	8	9	8	9	10	11	12	13	14	5	6	7	8	9	10	11
10	11	12	13	14	15	16	15	16	17	18	19	20	21	12	13	14	15	16	17	18
17	18	19	20	21	22	23	22	23	24	25	26	27	28	19	20	21	22	23	24	25
24	25	26	27	28	29	30	29	30	31					26	27	28	29	30		

-- Miércoles de ceniza
 — Semana Santa

Cuadro 28. Calendario general de la temporada de la compañía del Teatro Principal. Enero-Junio, 1837. Los recuadros señalan los días que hubo función de ópera.
 Nota: Durante el segundo semestre del año, no se han localizado funciones, excepto las del 24 y 28 de octubre.

También sabemos que, en 1837, el tenor Juan Bautista Montresor llegó como refuerzo de la compañía,⁵²⁴ y que se estrenaron algunas óperas como *Elixir de amor* de Donizetti, *Clara de Rosemberg* de Ricci y *Juana Shore* de Lauro Rossi, el compositor italiano que fungía como director de orquesta de la compañía.⁵²⁵ Patiño siguió a cargo de la administración.⁵²⁶ La disputa Albini-Cesari no le había quitado el trabajo —el daño solo había sido en su prestigio—. El apoyo a Albini y por consecuencia al grupo de Neri del Barrio —quien junto con Gorostiza habían arreglado los contratos del año anterior—, le había asegurado el puesto. Gómez de la Cortina, a pesar de su puesto como gobernador del Distrito, no había podido imponer a Cesari.

En octubre, con motivo de la presentación del presupuesto del ministerio de Relaciones a la Cámara de diputados, el periódico *El mosquito mexicano* analizaba los distintos rubros que contenía, pero sobre todo solicitaba que:

⁵²⁴ Mañón, *Teatro Principal*, 81.

⁵²⁵ Para una lista detallada de los títulos de las óperas representadas, véase el apartado de repertorio en este mismo capítulo.

⁵²⁶ Olavarría señala que Patiño se casó con la Passi, la segunda soprano de la compañía y que tuvo los reflectores de la sociedad cuando se dio la disputa Albini-Cesari. Olavarría, *Reseña*, 332.

Si para fijar los gastos comunes, cuya inversión está sujeta a responsabilidad, debe haber mucho tino [...], es preciso que sea mayor para decretar los extraordinarios que por su naturaleza no están sujetos a responsabilidad, o que por lo menos ésta se elude sin dificultad.⁵²⁷

Una de las razones que argumentaba era el destinar recursos que, a su juicio, no debían realizarse y se preguntaba:

¿Quién no ha visto con asombro y escándalo que se haya auxiliado por el ministerio al empresario del teatro para sostener la compañía de ópera? Es verdad que este gasto se ha hecho previa autorización; pero esto corrobora en una parte lo que hemos dicho arriba respecto del mucho tino que debe haber para decretar esta clase de gastos, y por otro lado prueba que al ministerio ha llamado muy poco su atención la miseria pública.⁵²⁸

Nunca antes se había divulgado en la prensa, de manera tan exaltada, aunque si bien poco abierta, los recursos para apoyar a la compañía de ópera. Sin duda, la nota sin autor, procedía de alguien que tenía conocimiento de los manejos administrativos que se habían dado, si bien, también se aclaraba:

Es cierto que esta clase de diversiones, aunque de lujo, son protegidas por los gobiernos en otros países; pero sucede en una que otra capital, y porque la abundancia de sus rentas públicas lo permite; pero en el estado en que se halla nuestro simulacro de erario, se debe suprimir ese gasto.⁵²⁹

¿De dónde procedía esa información? Una posibilidad es que haya procedido de Gorostiza o de Gómez de la Cortina, dos personajes que tenían relación con ese diario.⁵³⁰ Pero también de Fagoaga, miembro del Congreso. Poseer cierto control del espectáculo preferido de la clase dominante siempre resultaba atractivo para cualquier grupo. Sin embargo, un mayor escándalo hubiera sido el conocimiento de los múltiples pagos derivados de las partidas de gastos secretos, pues todos, de alguna manera, estuvieron involucrados en el otorgamiento.

Asimismo, esta cuestión es posible que haya sido el origen de la terminación de la subvención del gobierno a la compañía de ópera, si bien los contratos estaban firmados y

⁵²⁷ *El mosquito mexicano*, octubre 16, 1837.

⁵²⁸ *El mosquito mexicano*, octubre 16, 1837.

⁵²⁹ *El mosquito mexicano*, octubre 16, 1837.

⁵³⁰ En la descripción que se hace acerca de *El mosquito mexicano* por parte de la Hemeroteca Nacional de México, se señala que ambos personajes colaboraron con la publicación. “*El mosquito mexicano*”. UNAM-Hemeroteca Nacional. Consultado en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9387d1e3252308614ba.pdf>

debían respetarse por un año más.

Una crónica de la repetición de *El cruzado en Egipto* de Meyerbeer,⁵³¹ el 28 de octubre de 1837, muestra que los ánimos estaban encendidos, no solo por la situación del país sino por cualquier acción que repercutiera en la representación misma. Esta ópera tiene una duración aproximada de cuatro horas, poco más que lo acostumbrado en otras y Patiño consideró que debía recortarse; entonces:

El público empezó a dar muestras de enojo con aquella *prudencia* que es inseparable de todos los públicos. Un magnífico concierto de palmadas, gritos, palos, chiflidos [...], regaló por algún tiempo los oídos de los filarmónicos. [...] No gustándole al coro el acompañamiento, se fue, quedando uno de sus respetables miembros para arengar [...]: ‘Porque somos americanos se nos trata así: gracias’.⁵³²

Los ánimos se exaltaron incluso con peticiones de llevar a la cárcel al corista. La reseña concluía con un consejo a Patiño:

si quita algo a las óperas, lo haga también en los cuadernillos o lo anuncie en los carteles, porque de lo contrario se expone a que hagan astillas las bancas algunos hombres que van al teatro, no por el espectáculo, sino por incomodar al público con sus demasías.⁵³³

El teatro se convirtió en el reflejo de lo que sucedía en el país: inestabilidad constante. Interesante cómo coincidiría la realidad con la trama de *El cruzado*. La obra se sitúa durante la sexta cruzada, en el siglo XIII, en Damietta, Egipto. Es una ópera compleja por su argumento. El espectador debe conocer, de forma previa, varias situaciones para entender la trama: Armando d’Orville, caballero de Rodas –el personaje principal– ha logrado sobrevivir a una batalla, pero ha tenido que ocultar su identidad para evitar que el Sultán Aladino lo capture; bajo el nombre de Elmireno se vuelve su confidente y se enamora de su hija Palmide –quien se convierte al cristianismo, sin que su padre se entere–. Armando/Elmireno incluso encabezará una lucha contra los enemigos del reino musulmán,

⁵³¹ El prusiano Giacomo Meyerbeer presentó *El cruzado en Egipto* en *La Fenice*, en 1824. El libretista fue Gaetano Rossi –que también colaboró con Rossini en *Semíramis*–. Fue la última ópera que escribió en Venecia, para luego partir a París y comenzar una etapa prolija dentro de la *Grand Opéra*. Anibal E. Cetrángolo, “Por fin, *Il crociato*”. *Mundo Clásico* (La Coruña: 1996-2018) Consultado en <https://www.mundoclasico.com/articulo/9786/Por-fin-II-Crociato>

⁵³² *El recreo de las familias*, [1837]-1838, 79. Parte de este episodio es narrado por Olavarría, pero lo sitúa en 1838. Olavarría, *Reseña*, 329. Véase también Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 389-390, quien las ubica entre 1837 y 1838. Parte de la cita también se incluye en María del Carmen Ruiz Castañeda, “*El recreo de las familias*”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, eds., (México: UNAM, 2005), 329-330.

⁵³³ *El recreo de las familias*, [1837]-1838, 79.

de la que regresa triunfal. Es el momento que da el inicio la ópera. La historia continúa con la llegada de los Cruzados, de la que se desprenden dos historias que se entrelazan: los que identifican a Armando y descubren lo sucedido; y un grupo de musulmanes que intentan matar al Sultán aprovechando la confusión. En el desenlace, Armando/Elmireno mata al conspirador Osmino, haciendo que Aladino lo perdone y que pacten la paz con los Cruzados.

El italiano Gian Giuseppe Filippi ha hecho hincapié en algunos rasgos de la pieza: Rossi [el libretista] decidió hacer una superposición alegórica de dos cruzadas bajo la misma denominación de Sexta cruzada, con el fin de encriptar un mensaje en el contexto de un ingenuo relato sobre un cruzado en Egipto. [...] Debía considerarse importante en el contexto de la historia, como símbolo de victoria, ya que en el siglo XVIII se formaron logias masónicas que buscaban recuperar el conocimiento del Antiguo Egipto. [...] No era de extrañarse que, en 1824, en una Europa atravesada por la agitación de los movimientos que se prepararon en las *Vendite* de los *Carbonari* y las logias masónicas, escritores y músicos aspiraran a componer obras que permitieran entrever su propia filiación iniciática y revolucionaria.⁵³⁴

Ante estas características, no resulta extraño el que una obra que involucrara el asunto de la masonería,⁵³⁵ hubiera causado tal escándalo solo por suprimir algunos números (una práctica que, si bien no era habitual, sucedía sin más reclamos que breves menciones en el periódico). Varios miembros tanto de logias yorkinas como escocesas, habían tenido relación con el sostenimiento de la ópera, desde 1832.⁵³⁶ Mateos señala sobre esta época:

⁵³⁴ Filippi citado por Michele Girardi, en “‘*Tutto è azione*’: Il crociato in Egitto torna in scena”, Programa de mano de la representación de la ópera de Meyerbeer, *Il crociato in Egitto* (Venecia: *La Fenice*, 2007), 8.

Traducción de Pilar Ureña Cirett. Consultado en http://www-5.unipv.it/girardi/saggi/MG_JM_documenti_VE_2007.pdf

⁵³⁵ Vázquez Mantecón caracteriza la masonería dentro de los ritos yorkino y escocés como “un sistema de moral que está revestido de alegoría y que se ilustra con símbolos. [...] Estos le dan a sus miembros un lenguaje muy particular, que solo los francmasones pueden comprender plenamente y que tiene un carácter universal.” María del Carmen Vázquez Mantecón, *Muerte y vida eterna de Benito Juárez: el deceso, sus rituales y su memoria* (México: UNAM, 2006), 70.

⁵³⁶ De acuerdo con José María Mateos, personajes como Gómez Farías, Tornel y Gómez Pedraza pertenecían a distintas logias. Algunos casos se han podido comprobar, otros no. Vázquez Semadeni señala también, además de los anteriores a Anastasio Bustamante. En este trabajo, no ahondaremos en la relación de la masonería y la ópera. Se señala como una posible línea de investigación. Véase, José María Mateos, *Historia de la masonería en México desde 1806 hasta 1879* (México: Secretaría del Supremo Gobierno, 1884). Consultado en <http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080018451/1080018451.html> y María Eugenia Vázquez Semadeni, “La masonería en México, entre las sociedades secretas y patrióticas, 1813-1830”, en *Revista de Estudios Históricos de la Masonería Latinoamericana y Caribeña. REHMLAC*. Costa Rica, 2, 2, 2010, 29. Consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/3695/369537359002.pdf>

La noticia de los aprestos de guerra que hacia la Francia en 1837 y de sus pretensiones, hicieron que las [logias...] celosas del honor nacional, conocieran la necesidad que había de cumplir eficazmente como masones y como ciudadanos, la protesta hecha de defender la patria, y restablecer el sistema federal, aunque aplazando esta segunda parte, para después.⁵³⁷

La ópera inscrita en un proyecto cultural de nación involucraba, como en tiempos del Londres de Handel, una concepción de la política que también abarcaba valores culturales y sociales que no pueden estudiarse de forma aislada.⁵³⁸ La nación mexicana, como en tiempos del Londres del Handel, abarcaba más allá de cuestiones meramente políticas; involucraba valores sociales y culturales que resultaban inseparables. El proyecto cultural de nación que intentaban los distintos grupos políticos, tuvo en la ópera el instrumento ideal; era parte del “afán civilizador”, aún a pesar de los escándalos. Todo era para bien de la nación misma.

Bajo este panorama, inició 1838, que se vió avivado con nuevos levantamientos pro-federalistas.⁵³⁹ Febrero fue un mes activo en acciones: Bustamante permitió el regreso de Gómez Farías, hecho que derivó en una mayor “campaña federalista aprovechando su reputación y su influencia”.⁵⁴⁰ Gorostiza fue nombrado ministro de Hacienda y rumores sobre la disolución de la compañía comenzaron a aparecer en los diarios: “es ya muy válida la voz de que la ópera se va a disolver.”⁵⁴¹

La esperanza de que Gorostiza regresara al teatro, en vez de Patiño, quien no tenía las preferencias de un público que asistía a una “diversión de lujo”, como lo señalaba aquel análisis sobre el presupuesto del gobierno (y que, en realidad, iba más allá que la diversión), validaba su posible terminación debido al importante cargo que acababa de aceptar. Las razones, en efecto, eran económicas y la prensa las remarcaba:

Los mexicanos no estamos en disposición aún de tener ópera: primero debemos atender al *drama o verso*, o como se le quiera llamar. Si la Francia, si la Inglaterra tienen ópera, es

⁵³⁷ Mateos, *Historia*, 67.

⁵³⁸ Weber, “*Handel’s London*”, 46.

⁵³⁹ Vázquez, *Dos décadas*, 66.

⁵⁴⁰ Costeloe, *República centralista*, 184.

⁵⁴¹ *El recreo de las familias*, [1837]-1838, 280. Mencionan al Teatro Principal como el teatro de la nación (“nacional”), por tratarse del único recinto dedicado a esa función. Por otra parte, se calcula que la nota se escribió alrededor de febrero pues más adelante, en la página 319, se habla del tiempo de la cuaresma, que ese año inició el 7 de marzo con el miércoles de ceniza. Recordemos que esta publicación se editó en 12 fascículos quincenales a partir de noviembre, aunque en la portada aparece el año de 1838.

porque también tienen dinero: sería muy ridículo que un infeliz tuviera coche y anduviera descalzo; sería muy ridículo que protegiéramos la ópera y abandonáramos el teatro nacional [sic].⁵⁴²

Antes de iniciar la cuaresma –inicios de marzo– se confirmó la noticia:

El público está descontento por la cesación de la ópera, y que difícilmente, considerando el estado en que estamos, podrá reunir el empresario otra compañía tan apreciable como la que ahora tenemos.⁵⁴³

Suponemos que las funciones continuaron, pero solo hemos podido ubicar los estrenos de *Torcuato Tasso* de Donizetti,⁵⁴⁴ *La casa deshabitada* y *Doña Sinforosa* de Lauro Rossi⁵⁴⁵ y las reposiciones de *Otelo* y *La Cenicienta* de Rossini y *Capuletos* y *Montescos* de Bellini.⁵⁴⁶ Los cantantes ya no buscaron una prórroga en su contrato.

La situación del país no era favorable sobre todo a fines de marzo, después de la carta del barón Deffaudis, ministro plenipotenciario de Francia en México –y también asiduo asistente a la ópera–, en la que amenazaba al gobierno si no cumplía con los pagos a sus compatriotas.⁵⁴⁷ Esta situación provocó el bloqueo por parte de algunos barcos franceses a los puertos del Golfo de México, desde abril hasta diciembre de 1838.⁵⁴⁸ Las reservas del gobierno eran escasas. En junio, Bustamante decretó el cobro de impuestos “de urgencia [...] sobre la propiedad urbana y rural, el comercio, las profesiones y oficios, los sueldos y salarios, el capital invertido y los bienes suntuarios.”⁵⁴⁹ Todos debían pagar o

⁵⁴² *El recreo de las familias*, [1837]-1838, 280.

⁵⁴³ *El recreo de las familias*, [1837]-1838, 320.

⁵⁴⁴ En los periódicos o documentación alterna no hemos encontrado esta obra, sin embargo, existe el libreto publicado con motivo de la representación de la misma, fechado en 1838 y en cuyo reparto aparece el elenco de la compañía. Véase, Suárez de la Torre, “Los libretos”, 135. Barreiro señala como fecha de estreno el 20 de febrero de 1838. Barreiro, “Aproximación”, 52.

⁵⁴⁵ Olavarría, *Reseña*, 331-332. El historiador del teatro no menciona las fechas; también escribe, de forma errónea, que en 1838 se estrenó *El cruzado en Egipto* (fue antes, como lo señalamos líneas arriba). Sin embargo, creemos que fue una confusión pues es probable que haya tomado el dato de *El recreo de las familias*, publicación que comenzó en noviembre de 1837, en fascículos quincenales sin fecha solo con paginación continua, pero cuya portada apareció con el año de 1838. La crónica sobre el estreno de la obra de Meyerbeer apareció en las primeras páginas. No pudo ser 1838, pues solamente se editaron 12 fascículos (aproximadamente hasta abril o mayo). Por su parte, Reyes de la Maza las ubica entre 1837 y 1838 sin precisar los meses [Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 389-393]. Véase también, Ruiz Castañeda, “*El recreo*”, 83-86 y 325-333. Barreiro menciona el 15 de diciembre de 1837 como la fecha de estreno de *La casa deshabitada* (Barreiro, “Aproximación”, 52).

⁵⁴⁶ *El recreo de las familias*, [1837]-1838, 158-160 y 407-415. Los títulos son mencionados como parte de los artículos de la publicación.

⁵⁴⁷ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 197.

⁵⁴⁸ Tenenbaum, *Agiotistas*, 72.

⁵⁴⁹ Costeloe, *República centralista*, 175.

partir.

Así lo hicieron Albini, Galli, Musatti, Santi y Montresor, los principales artistas de la ópera; pero su salida fue planeada. Hacia el 18 de julio, iniciaron las negociaciones de un contrato para incorporarse a la compañía que actuaba en los teatros de La Habana y Matanzas, y se formalizó mediante un protocolo notarial firmado en la ciudad de México, el 25 de octubre de 1838.⁵⁵⁰ Documento en suma valioso pues nos permite conocer la fecha aproximada de la disolución de la compañía —es posible que haya sido septiembre o incluso antes—, y acercarnos a las condiciones por las que se contrataban los artistas de esa época, pues contiene tanto derechos como obligaciones de ambas partes.

Todas las “escrituras de contrata para ópera” tienen la misma estructura, solo cambian los nombres y algunas cláusulas relativas al sueldo, las obligaciones en torno al repertorio y algunos detalles menores. Consideramos conveniente referirlas al detalle pues seguramente parecidas condiciones fueron firmadas por el gobierno mexicano en su momento.

Comencemos con la escritura de Marietta Albini. Si bien ella fue la compareciente, se acreditó como “mujer legítima de don Juan Vellani, previa la licencia marital prevenida en derecho que, de haber sido pedida, concedida y aceptada respectivamente, doy fe”, para ser contratada “en calidad de primera *donna* absoluta tiple”.⁵⁵¹ El documento se organizó en 13 cláusulas que reproducimos en su totalidad, por la importancia de la información que presentan, nunca antes documentado por la historiografía musical mexicana:

1ª Será obligación de la señora Albini cantar en todas las óperas serias, semiserias, bufas, farsas, oratorias, cantatas, conciertos y beneficios, en la susodicha calidad de *primera dama tiple absoluta*, asistiendo a todos los ensayos ordinarios y extraordinarios, y también a las horas destinadas para la instrucción o escoleta, según se determine por los respectivos directores, y contribuirá por su parte con el mayor empeño, al mejor resultado de los espectáculos e intereses de la empresa, obligándose a obedecer el reglamento establecido.

2ª La presente contrata da principio desde la fecha de hoy [25 de octubre de 1838], y

⁵⁵⁰ AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426.

⁵⁵¹ AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426. No tenemos certeza de que los artistas se hayan presentado en Cuba como parte de una compañía de ópera. Albini lo volvemos a localizar, un año después, cuando viajaría de Nueva York otra vez a Cuba en el mismo barco en el que venían Ángel y Fanny Calderón. Ángel escribió: “Eran nuestros compañeros de viaje [...] Albini casada según dicen con un hombre de grandes bigotes más joven que ella llamado Mr. Vellany[;] trae un niño de pecho y va a cantar a la Habana”. Soto, ed., *Diario*, 53. Albini no volvería a presentarse en México en fechas posteriores.

acabará el primer día de abril del próximo año de 1839, comprometiéndose la señora Albini a estar en Veracruz a principios del próximo noviembre para salir en el paquete inglés que saldrá de aquel puerto para La Habana en los primeros días de dicho mes, advirtiéndose que el sueldo le empezará a correr desde el día de su llegada a La Habana y serán de cuenta de la empresa los costos del viaje y equipajes para dos personas de Veracruz a La Habana.

3ª Para no perder tiempo, llevará listas para poner en escena al momento las óperas *Norma* y *Semíramis*, la[s] que también tendrán corrientes los artistas residentes en La Habana y que deben completar la compañía dejando al arbitrio de la señora Albini el estrenarse entre las dos en la que más le agrade.

4ª Tendrá la dirección amplias facultades para conducir la compañía o parte de ella al susodicho teatro de Matanzas, y será de su cuenta viajes tanto de mar como de tierra para dos personas, pero la señora Albini no podrá excusar ni rechazar buque, carruaje, con tal que sean seguros y decentes, como tampoco podrá separarse durante el viaje del resto de la compañía entendida que su sueldo seguirá siempre corriéndole el mismo en el tiempo del viaje.

5ª Cualquiera diferencia que pueda ocurrir entre la señora Albini y los demás artistas, la decidirá definitivamente la dirección, y las que ocurrieren entre ésta y dicha señora, serán también decididas definitivamente por el juez de teatro nombrado por el gobierno.

6ª No podrá la señora Albini introducir, suprimir ni cambiar piezas de canto que no sea del *spartito*, sin permiso de la dirección, ni podrá hacer uso de su talento fuera del teatro en parajes públicos, sin el mismo requisito.

7ª Se ministrará a dicha señora por la empresa el vestuario de costumbre, menos pantalones de punto, corpetos, guantes, medias, zapatos, botas, plumas, sombreros, joyas y lo demás conocido por pequeño vestuario.

8ª Estará igualmente obligada esta artista a entregar cuanto hubiere recibido como vestuario, partes de canto, etcétera, en buen servicio, con solo el deterioro natural del uso y en caso contrario será responsable a su pago.

9ª En el caso de enfermedad reconocida por el facultativo que nombre la dirección se le abonará solamente una quincena y pasado este término, no podrá exigir paga alguna, empezando ésta a correrle desde que empiece de nuevo sus tareas.

10ª La señora Albini estará obligada a hacer todos los papeles que le mandase la empresa en su calidad de *primera donna absoluta tiple*, y como tal en las óperas donde hubiere dos mismos tiples, escogerá el papel que entre los dos le convenga mejor, a menos que la dirección hubiese destinado este papel para otra persona, en cuyo caso no será obligada a

cantar el otro.

11ª Por estas obligaciones gozará la señora Albini la suma de 800 pesos fuertes cada mes natural, pagaderos por quincenas anticipadas, exceptuando la última que no será satisfecha hasta el último día de la temporada. También gozará de un beneficio, siendo de cuenta de la empresa los gastos corrientes del teatro, esto es, orquesta, alumbrado, comparsas y demás servicios de teatro, pudiendo la señora Albini escoger entre las óperas puestas en escena, la que más le agrade, quedando al arbitrio de la empresa señalarle el día para efectuarla en la inteligencia de que la dirección tendrá presente los intereses de la artista.

12ª La señora Albini no tendrá obligación de cantar más que 10 veces en cada mes natural.

13ª Durante el tiempo de dicha contrata se considerarán a favor de la empresa todos los casos fortuitos como guerra, incendio, peste, muerte de soberano y cualesquiera orden superior que prohíba la continuación de este espectáculo. Bajo de cuyas calidades y condiciones, dejan formalizadas esta contrata y se obligan ambos otorgantes [...].

La mencionada señora Albini respecto a ser casada, jura en toda forma que para el otorgamiento de esta escritura no ha sido compulsada, inducida, apremiada ni atemorizada por el citado su marido ni otra persona en su nombre, sino que la otorga de su libre y espontánea voluntad por convertirse su efecto en su pro y utilidad, y a él no se opondrá con razón, motivo, ni pretexto alguno. Así lo otorgaron y firmaron con el marido de la Señora Albini, siendo testigos los ciudadanos Manuel Madariaga, Fernando Salazar y Manuel García de esta vecindad. Doy fe y de que al tiempo de firmar añaden [en el margen dice: "Añadido"] que también es condición que si por casualidad no hubiere camarote o el próximo paquete en que se debe embarcar la señora Albini y se demorase en Veracruz o Jalapa hasta que se presente otra coyuntura a su satisfacción cómoda para transportarse a La Habana, no por este acontecimiento podrá hacer algún reclamo a la empresa ni tampoco la empresa le podrá hacer reclamo alguno sobre gastos y sueldos por la demora.⁵⁵²

Como señalamos antes, el resto de las escrituras contienen casi la misma información. La correspondiente a Felipe [sic] Galli era idéntica a la de Albini, excepto por el sueldo; en su calidad “de primer bajo genérico y director de escena” ganaría “quinientos pesos fuertes al mes natural”.⁵⁵³

Juan Bautista Montresor fue contratado “en calidad de *primer tenor a vicenda* con el señor Musatti”;⁵⁵⁴ también desde el 25 de octubre, pero en este caso hasta el 31 de mayo,

⁵⁵² AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426.

⁵⁵³ AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426.

⁵⁵⁴ A *vicenda*: indistintamente.

un mes más que Albini y Santi. No se le incluían los gastos del viaje a Cuba –como a Albini y Galli– y se especificaba que “el sueldo le empezará a correr desde el primer día de ensayo al piano que se verificará a más tardar a los ocho días de su llegada” por “500 pesos fuertes cada mes natural”. También le prevenían de tener preparadas *Norma* y *Semíramis*, para debutar según elección de Albini. Su contrato contenía dos cláusulas más; una, sobre su beneficio que sería “en la noche”, la otra, sobre la posibilidad de “aumentarle su sueldo, si las circunstancias imprevistas hiciesen su trabajo superior al que racionalmente se puede exigir.”⁵⁵⁵ El contrato de Joaquín Musatti era igual al de Montresor en todas sus partes.

Eugenio Santi fue contratado “en calidad de primer bajo cantante”; también tendría que pagarse el costo del traslado a Cuba y tener listas *Norma* y *Semíramis*. Su pago sería por “400 pesos fuertes al mes natural”, derecho a un beneficio y la obligación de “cantar en una ópera a dos primeros bajos con el señor Galli u otro de su clase que apunte la empresa sin que pueda alegar excusa de ninguna especie, siempre que cante en su clase de primer bajo”. El contrato también aclaraba que “no podrá excusarse [...] a cantar ninguna ópera que esté en su cuerda, aunque tenga para verificarlo que hacer algún esfuerzo por ser la parte un poco alta, siempre que el maestro diga que la puede cantar por hallarse en la extensión de su voz”.

Es de destacarse los sueldos que percibirían en Cuba. Semejantes a los que percibían en México, si bien la Albini había alcanzado un magnífico arreglo. Podemos compararlos con las dos listas que subsistieron de 1832 y 1833 (cuadro 29):

⁵⁵⁵ AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426.

	Teatro Principal de México 1832	Teatro Principal de México 1833	Teatro Principal de La Habana 1838
Carolina Pellegrini, soprano*	[\$ 620]	-	-
Marietta Albini, soprano*	-	-	\$ 800
Filippo Galli, bajo	\$ 465	\$ 558	\$ 500
Filippo Galli, bajo	\$ 465	\$ 558	\$ 500
Joaquín Musatti, tenor	\$ 193	\$ 232	\$ 500
<p>Cuadro 29. Comparativo de sueldos mensuales de los cantantes de ópera en México y en Cuba (1832-1833 y 1838)</p> <p>* Albini llegó a México en 1836 pero no se ha conservado algún documento que refiera el sueldo que percibió a su llegada. Tomamos como referencia el ingreso de otra soprano, Carolina Pellegrini, quien fungió también como la primera, con carácter de <i>prima donna</i>.</p> <p>Fuentes: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 12, 1832. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833 AHN, Protocolo notarial. 1838. Notario 426.</p>			

Seguramente el prestigio que como grupo se habían hecho en México, fue suficiente para negociar contratos tan benéficos para todos. Carmona señala dos aspectos de la llegada de Galli a América –como señalamos antes–: su supuesta decadencia y su labor como empresario.⁵⁵⁶ Ambas podemos afirmar que son equivocadas o al menos el declive de sus facultades musicales no se reflejó en su sueldo. El contrato para La Habana demuestra la comprobación de que Galli no fue el empresario; de lo contrario, qué razón tendría de contratarse como cantante.

No sabemos con certeza cuándo fue la última función de la compañía de ópera del Teatro Principal. Pudo haber sido en junio –pues en julio empezaron a negociar con La Habana– o en los meses posteriores, mientras finiquitaban el contrato. Lo seguro es que, a partir del 25 de octubre, ya no hubo funciones, pues tuvieron que partir hacia Veracruz. El ciclo de la compañía del Teatro Principal con Filippo Galli a la cabeza se consumó.

1.12. *El repertorio de la Compañía del Teatro Principal (1831-1838)*

Es difícil tener la certeza de cómo se representaban las óperas en México durante el siglo XIX. Las pocas crónicas existentes sobre las funciones no resultan objetivas en su

⁵⁵⁶ Carmona, *Historia*, 25.

descripción.⁵⁵⁷ Con la información del inventario de 1833, podemos acercarnos un poco a la forma en que se escenificaban, o al menos conocer que había una preocupación por las telas, la combinación de colores, las escenografías y los accesorios además de la iluminación del teatro.

Si combinamos estos datos con las representaciones que hemos podido documentar a partir del debut de la compañía, tendremos un panorama más completo sobre el repertorio y su influencia la historia de la ópera en México durante la primera mitad del siglo XIX y probablemente durante el siglo completo.⁵⁵⁸

El trabajo de la Compañía del Teatro Principal lo podemos dividir en dos periodos:

a) La primera etapa, de 1831 a 1834, con el impulso de Alamán bajo la vicepresidencia de Bustamante, bajo la administración de Barrera y a su salida, de la junta directiva.

b) La segunda etapa, de 1835 a 1838, bajo distintos gobiernos y administraciones teatrales, pero en la que Gorostiza tuvo una importancia significativa pues renovó el repertorio a partir de la compra de nuevos materiales en Europa además de que llegaron dos cantantes (Albini y Cesari) que, como señalamos antes, causaron revuelo no por su calidad artística sino por las connotaciones políticas y sociales que implicó su actuación.

LA PRIMERA ETAPA (1831-1834)

Del 12 de septiembre de 1831 al 30 de diciembre de 1834, se representaron 24 óperas que fueron repetidas durante 139 funciones. No podemos afirmar de forma contundente si

⁵⁵⁷ En una crónica, a un mes de iniciada la primera temporada, con motivo de la representación de *La Cenicienta*, se publicó: “Las decoraciones parecieron hermosísimas, en particular el salón regio de la última escena, que mereció los aplausos del público, el cual quedó sumamente complacido de esta función. [...] México goza hoy de un espectáculo digno de su civilización, y el gusto de sus ilustrados habitantes reluce cada vez más”. *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, octubre 12, 1831. Miranda refiere a otra reseña, citada por Mañón como proveniente del periódico “*El registro oficial*” (que no se ha podido localizar) que afirmaba: “las decoraciones, los trajes, todo ha sido correspondiente y sin duda, en la ópera italiana de París no se mejoraría el lujo y la propiedad con que se ha montado en México la *Semíramis*. Así lo hemos oído con complacencia a extranjeros inteligentes y de buen gusto [...]”. Véase, Miranda, “El espejo”, 151. Carmona también cita un fragmento de la misma crónica (Carmona, *La música*, 25). Otra reseña se contrapone a la anterior: un cronista, bajo el pseudónimo de Andorra, escribió sobre *Capuletos y Montescos*, en 1836 (misma época que *Semíramis*): “Las decoraciones son de lo más inferior que tengo entendido se usan en las escenas de semejante ópera”. *El mosquito mexicano*, septiembre 20, 1836.

⁵⁵⁸ La recepción de la ópera italiana en México ha sido poco estudiada; un primer acercamiento es el texto, antes mencionado de Joel Almazán. Sin embargo, es de suma importancia destacar el tema para una futura línea de investigación. Mencionemos solo un ejemplo de cómo, la influencia del repertorio de esta compañía, fue muy importante para las óperas compuestas por mexicanos hacia la segunda mitad del siglo XIX: el libreto de la ópera *Ricardo y Zoraida* de Rossini se convirtió en *Agorante, rey de la Nubia* del mexicano Miguel Meneses, ópera estrenada en el Teatro Nacional de México, en 1861.

fueron estreno en México pues varias óperas de Rossini fueron presentadas años antes con la compañía de Manuel García,⁵⁵⁹ aunque recordemos que la empresa prometió un título nuevo cada mes. Es probable, por la información que se ha conservado, que se cumplió la proposición, pero consideramos que fue hasta 1832, cuando la compañía logró cierta estabilidad.

⁵⁵⁹ García representó *El barbero de Sevilla*, *La italiana en Argel*, *Otelo*, *Semíramis* y *La Cenicienta* de Rossini, entre junio de 1827 y noviembre de 1828, aunque varias de ellas en español. Véase James Radomski, “Manuel García in Mexico (1827-1828)”, en *Interamerican Music Review*, XII, 1991, 119-17; XIII, 1992, 15-20; y, XIV, 1994, 107-129. Así como también el libro Radomski, *Manuel García*.

El orden en el que se escenificaron fue el siguiente –no se contemplan las repeticiones, solo la primera vez que se representaron esos títulos–⁵⁶⁰ (cuadro 30):

	Título	Fecha
1	<i>Torbald y Dorlisca</i> , de Rossini	12 de septiembre de 1831
2	<i>La italiana en Argel</i> , de Rossini	3 de enero de 1832
3	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	6 de enero de 1832
4	<i>Agnese (La Inés)</i> , de Paër	17 de enero de 1832
5	<i>Tebaldo e Isolina</i> , de Morlacchi	24 de enero de 1832
6	<i>El matrimonio secreto</i> , de Cimarosa	27 de enero de 1832
7	<i>Semíramis</i> , de Rossini	20 de febrero de 1832
8	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	26 de mayo de 1832
9	<i>El engaño feliz</i> , de Rossini	12 de junio de 1832
10	<i>Clotilde</i> , de Coccia	14 de julio de 1832
11	<i>Tancredo</i> , de Rossini	4 de agosto de 1832
12	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	8 de septiembre de 1832
13	<i>El barón de Dolsheim</i> , de Pacini	1 de enero de 1833
14	<i>Federico II de Prusia (Demofonte)</i> , de Caldara	26 de enero de 1833
15	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini	1 de febrero de 1833
16	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini	10 de marzo de 1833
17	<i>La mujer salvaje</i> , de Galli	28 de abril de 1833
18	<i>La dama del lago</i> , de Rossini	5 de mayo de 1833
19	<i>Ricardo y Zoraida</i> , de Rossini	7 de julio de 1833
20	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	2 de agosto de 1833
21	<i>El Conde Ory</i> , de Rossini	9 de agosto de 1833
22	<i>Zelmira</i> , de Rossini	11 de abril de 1834
23	<i>Adelaida y Comingio</i> , de Pacini	30 de diciembre de 1834
Cuadro 30. Títulos presentados por la Compañía del Teatro Principal entre 1831 y 1834.		

⁵⁶⁰ Los datos que se presentan de aquí en adelante siempre son de acuerdo a lo que se ha podido documentar entre 1831 y 1834. Es probable que hubiera más representaciones, pero la ausencia de información nos obliga a trabajar con lo que hemos podido comprobar. Aún así, los datos que se muestran resultan reveladores sobre la producción de óperas en este periodo. El lector podrá revisar, en un apéndice al final de este trabajo, el listado de cada título presentado, repeticiones con fechas precisas, la fuente documental consultada así como sus fechas de estreno en Europa.

De las 24 óperas, destacan las 15 obras de Rossini, el compositor más afamado de la época, pero es curioso como aparecen compositores con una sola obra como Caldara, Paër, Morlacchi, Cimarosa, Coccia, Mercadante y Pacini (único autor con dos títulos), pero también sobresale la obra del propio Galli, del que no había noticia que también hubiera incurrido en la composición.⁵⁶¹

Observemos el número de representaciones que hemos podido documentar de cada título, por año. Se parte del año de 1832, pues el año anterior solo se ha podido documentar una función. En 1832 se pusieron en escena 14, de los cuales *Semíramis* de Rossini fue la más representada, seguida de *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi, *Mahometo II* de Rossini y *Clotilde* de Coccia (cuadro 31):

	Título	Núm. de funciones. 1832
1	<i>Semíramis</i> , de Rossini	12
2	<i>Tebaldo de Isolina</i> , de Morlacchi	11
3	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	10
4	<i>Clotilde</i> , de Coccia	9
5	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	8
6	<i>Agnese (La Inés)</i> , de Paër	8
7	<i>Torbald y Dorlisca</i> , de Rossini	5
8	<i>La italiana en Argel</i> , de Rossini	3
9	<i>El matrimonio secreto</i> , de Cimarosa	3
10	<i>El engaño feliz</i> , de Rossini	2
11	<i>Tancredo</i> , de Rossini	2
12	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	2
13	<i>La mujer salvaje</i> , de Galli	2
14	<i>El barón de Dolsheim</i> , de Pacini	1
Cuadro 31. Número de representaciones operísticas en 1832 por la compañía de ópera del Teatro Principal		

⁵⁶¹ Las biografías que se incluyen en los diccionarios *Oxford* y *Grove* solo incluyen su labor como cantante, no como compositor. El manuscrito de la ópera se encuentra perdido.

Para 1833 se representaron 18 títulos. Salieron del repertorio *El engaño feliz* y *La italiana en Argel*, ambas de Rossini y se incorporaron siete títulos (señalados con un asterisco). Las más escenificadas fueron *Tancredo* y *La urraca ladrona* (cuadro 32):

	Título	Núm. de funciones. 1833
1	<i>Tancredo</i> , de Rossini	7
2	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini*	7
3	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini*	5
4	<i>Tebaldo e Isolina</i> , de Morlacchi	3
5	<i>La dama del lago</i> , de Rossini*	3
6	<i>Semíramis</i> , de Rossini	2
7	<i>El matrimonio secreto</i> , de Cimarosa	2
8	<i>Torbaldó y Dorlisca</i> , de Rossini	2
9	<i>Clotilde</i> , de Coccia	2
10	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	2
11	<i>El barón de Dolsheim</i> , de Pacini	2
12	<i>Federico II</i> , de Caldara*	2
13	<i>Ricardo y Zoraida</i> , de Rossini*	2
14	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	2
15	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	1
16	<i>Inés</i> , de Paër	1
17	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	1
18	<i>El conde Ory</i> , de Rossini*	1

Cuadro 32. Número de representaciones operísticas en 1833 por la compañía de ópera del Teatro Principal
* Primera ejecución documentada en 1833.

Para la temporada de 1834, solamente hemos podido documentar los estrenos de *Zelmira* (11 de abril) y *Adelaida y Comingio*, de Pacini (30 de diciembre). El resto de las obras, así como su continuidad no ha podido ser completado debido a la ausencia de fuentes.

Si relacionamos el número de funciones con las prendas asignadas de forma particular en el inventario –recordemos que es de 1833–, podemos inferir qué óperas presentaron una mayor producción y derivar las razones de su mayor número de representaciones. Durante 1832, la obra con más inversión en vestuario (con 173 prendas) y mayor número de funciones fue *Semíramis* con 12; le siguió en número de representaciones *Tebaldo e Isolina*, pero cuyas prendas no representaron tanta inversión (61); el tercer lugar fue *Mahometo II*, con 10 funciones pero que rebasó, con mucho, la dedicación al vestuario, con 242 ropajes.

Resulta curioso que, para el año siguiente, las funciones de estas tres obras decrecieron de forma notable: *Semíramis* se escenificó dos veces, *Tebaldo*, tres y *Mahometo*, una vez.

Si realizamos el mismo ejercicio para 1833, podemos observar que las más representadas fueron *Tancredo* y *La urraca ladrona*, ambas con siete funciones, pero también con poca producción de vestuario (19 y 29 prendas, respectivamente). En cambio, *Moisés en Egipto*, con cinco funciones durante ese año, fue la ópera que presentó la mayor inversión desde el punto de vista de los atuendos, con 162.

Ninguna obra tuvo una marcada preferencia durante los dos años seguidos. Sin duda, la variedad de títulos fue lo predominante, si bien haciendo un recuento del total de las mismas, *Semíramis* de Rossini y *Tebaldo e Isolina* de Morlacchi ocuparon el mayor número de representaciones durante los dos años, sin olvidar que *Mahometo II* tuvo su importancia en cuanto a su producción escénica (cuadro 33):

	Título	Núm. de funciones			Núm. de prendas inventario
		1832	1833	Total	
1	<i>Semíramis</i> , de Rossini	12	2	14	173
2	<i>Tebaldo de Isolina</i> , de Morlacchi	11	3	14	61
3	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	10	1	11	242
4	<i>Clotilde</i> , de Coccia	9	2	11	73
5	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	8	1	9	13
6	<i>Inés</i> , de Paër	8	1	9	55
7	<i>Tancredo</i> , de Rossini	2	7	9	19
8	<i>Torbald y Dorlisca</i> , de Rossini	5	2	7	63
9	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini	0	7	7	29
10	<i>El matrimonio secreto</i> , de Cimarosa	3	2	5	0
11	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini	0	5	5	162
12	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	2	2	4	33
13	<i>La italiana en Argel</i> , de Rossini	3	0	3	33
14	<i>El barón de Dolsheim</i> , de Pacini	1	2	3	0
15	<i>La dama del lago</i> , de Rossini	0	2	3	0
16	<i>El engaño feliz</i> , de Rossini	2	0	2	12
17	<i>Federico II</i> , de Caldara	0	2	2	43
18	<i>Ricardo y Zoraida</i> , de Rossini	0	2	2	0
19	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	0	2	2	0
20	<i>El conde Ory</i> , de Rossini	0	1	1	53
21	<i>La dama salvaje</i> , de Galli	0	2	0	0

Cuadro 33. Relación de óperas representadas entre 1832 y 1833 por la compañía del Teatro Principal y el número de prendas descritas en el inventario de 1833.

Haciendo un recuento de la primera etapa de la Compañía del Teatro Principal (1831-1834) se han podido contabilizar un total de 139 funciones de ópera, correspondientes a 24 títulos diferentes provenientes de nueve compositores (cuadro 34).

	Compositor	Núm. de títulos	Núm. de funciones
1	Rossini	15	84
2	Pacini	2	4
3	Morlacchi	1	16
4	Coccia	1	11
5	Cimarosa	1	7
6	Päer	1	9
7	Mercadante	1	4
8	Caldara	1	2
9	Galli	1	2
		24	139
Cuadro 34. Número de títulos y funciones por compositor. Compañía del Teatro Principal. 1ª etapa (1831-1834).			

LA SEGUNDA ETAPA (1835-1838)

A la finalización del primer contrato de los cantantes de la Compañía –de tres años y la prórroga (1831-1834)–, se firmó un segundo, de nuevo, por tres años. Galli siguió siendo el líder del grupo vocal además de que también fungió como director de escena. En este periodo llegaron las cantantes Marieta Albini y Adela Cesari y además se renovaron los materiales musicales.

Del 13 de enero de 1835 a la primera mitad de 1838, se han podido documentar la representación de 29 títulos diferentes (7 más que la etapa anterior) que fueron repetidos durante 125 funciones. De ellos, 10 fueron parte del repertorio de la primera etapa y 19 significaron obras nuevas, todas de estreno en México (cuadro 35).

	Título	Repertorio	Fecha
1	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	1ª etapa	13 de enero de 1835
2	<i>El pirata</i> , de Bellini	Estreno	23 de enero de 1835
3	<i>Adelaida y Comingio</i> , de Pacini	1ª etapa	27 de enero de 1835
4	<i>Agnese (La Inés)</i> , de Paër	1ª etapa	6 de febrero de 1835
5	<i>Clotilde</i> , de Coccia	1ª etapa	10 de febrero de 1835
6	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	Estreno	1 de febrero de 1836
7	<i>Semíramis</i> , de Rossini	1ª etapa	25 de febrero de 1836
8	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini	1ª etapa	10 de marzo de 1836
9	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	1ª etapa	15 de marzo de 1836
10	<i>Norma</i> , de Bellini	Estreno	19 de marzo de 1836
11	<i>Mahometo II</i> , de Rossini	1ª etapa	17 de abril de 1836
12	<i>Nina o la pazza per amore</i> (estrenada como <i>La loca de amor</i>), de Coppola	Estreno	10 de mayo de 1836
13	<i>El condestable de Chester</i> , de Pacini	Estreno	15 de mayo de 1836
14	<i>Il furioso all'isola di San Domingo</i> (estrenada como <i>El furioso</i>) de Donizetti	Estreno	12 de junio de 1836
15	<i>Anna Bolena</i> , de Donizetti	Estreno	26 de junio de 1836
16	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini	1ª etapa	12 de julio de 1836
17	<i>Otelo</i> , de Rossini	Estreno	3 de agosto de 1836
18	<i>Capuletos y Montescos</i> , de Bellini	Estreno	11 de septiembre de 1836
19	<i>Guillermo Tell</i> , de Rossini	Estreno	16 de septiembre de 1836
20	<i>La dama del lago</i> , de Rossini	1ª etapa	5 de octubre de 1836
21	<i>Zelmira</i> , de Rossini	1ª etapa	25 de diciembre de 1836
22	<i>El voto de Jefte</i> , de Montéclair	Estreno	23 de febrero de 1837
23	<i>El elixir de amor</i> , de Donizetti	Estreno	4 de abril de 1837
24	<i>Juana Shore</i> , de Lauro Rossi	Estreno	2 de mayo de 1837
25	<i>Clara de Rosemberg</i> , de Ricci	Estreno	4 de mayo de 1837
26	<i>El cruzado en Egipto</i> , de Meyerbeer	Estreno	24 de octubre de 1837
27	<i>La casa deshabitada</i> , de Lauro Rossi	Estreno	[ca. fines 1837-1838]
28	<i>Doña Sinforsosa</i> , de Rossi	Estreno	[ca. fines 1837-1838]
29	<i>Torcuato Tasso</i> , de Donizetti	Estreno	[1838]

Cuadro 35. Relación de títulos representados por la compañía de ópera del Teatro Principal entre 1835 y 1838.

* Nota: Se da la fecha de la primera representación que se tiene documentada durante el periodo.

Las óperas que se siguieron representando en esta segunda etapa fueron *Semíramis*, *Moisés en Egipto*, *La Cenicienta*, *Mahometo II*, *La urraca ladrona*, *La dama del lago*, *Zelmira* y *El barbero de Sevilla*, todas de Rossini; Pacini con *Adelaida y Comingio*, Paër con *La Inés* y Coccia con *Clotilde* completan el ciclo. Tomando en cuenta la información del inventario, que data de 1833, se conservaron los títulos que demandaron mayor cantidad de inversión en vestuario y, por tanto, de producción: *Mahometo II* (como señalamos antes, con 242 prendas), *Semíramis* (173 prendas), *Moisés en Egipto* (162 prendas), todas de Rossini, y *Clotilde* de Coccia (con 73 prendas).

Los estrenos resultaron significativos: de Bellini, *Norma*, *El pirata*, *La sonámbula* y *Capuletos y Montescos*; de Donizetti, *El furioso*, *El elixir de amor* y *Torcuato Tasso*; De Rossini, *Otelo* y *Guillermo Tell*; de Lauro Rossi, compositor italiano que fungió como director de orquesta de la compañía durante la segunda temporada, se estrenaron 3 obras, *Juana Shore*, *La casa deshabitada* y *Doña Sinforosa*; de un solo compositor, *El condestable de Chester*, de Pacini, *El voto de Jefté*, de Montéclair, *Clara de Rosemberg*, de Ricci, *Nina o la loca por amor*, de Coppola y *El cruzado en Egipto*, de Meyerbeer.

De las 125 funciones documentadas de esta etapa, Rossini continuó siendo el compositor más escuchado (con 52); pero en relación con los demás autores, perdió cierta hegemonía, para dar paso a la dupla Bellini-Donizetti (ambos con 53). Veamos un resumen de los títulos y representaciones de la segunda etapa de la compañía (cuadro 36):

		1835	1836	1837-1838	Totales
	Rossini				
1	<i>Semíramis</i>	0	10	1	11
2	<i>La Cenicienta</i>	0	8	1	9
3	<i>Otelo</i>	0	5	2	7
4	<i>La dama del lago</i>	0	5	1	6
5	<i>Mahometo II</i>	0	4	0	4
6	<i>La urraca ladrona</i>	0	4	0	4
7	<i>Guillermo Tell</i>	0	4	0	4
8	<i>Zelmira</i>	0	1	2	3
9	<i>El barbero de Sevilla</i>	1	0	2	3
10	<i>Moisés en Egipto</i>	0	1	0	1
Suma parcial		1	42	9	52
	Bellini				
1	<i>Norma</i>	0	13	0	13

2	<i>El pirata</i>	4	7	1	12
3	<i>La sonámbula</i>	0	8	1	9
4	<i>Capuletos y Montescos</i>	0	5	1	6
Suma parcial		4	33	3	40
Donizetti					
1	<i>Il furioso</i>	0	3	0	3
2	<i>Anna Bolena</i>	0	8	0	8
3	<i>El elixir de amor</i>	0	0	1	1
4	<i>Torcuato Tasso</i>	0	0	1	1
Suma parcial		0	11	2	13
Pacini					
1	<i>Adelaida y Comingio</i>	1	0	0	1
2	<i>El condestable de Chester</i>	0	8	0	8
Suma parcial		1	8	0	9
Lauro Rossi					
1	<i>Juana Shore</i>	0	0	1	1
2	<i>La casa deshabitada</i>	0	0	1	1
3	<i>Doña Sinforosa</i>	0	0	1	1
Suma parcial		0	0	3	3
Con un título					
1	<i>Inés, de Paër</i>	1	0	0	1
2	<i>Clotilde, de Coccia</i>	1	0	0	1
3	<i>El voto de Jefe, de Montéclair</i>	0	0	1	1
4	<i>Nina o la pazza per amore, de Coppola</i>	0	2	0	2
5	<i>Clara de Rosemberg, de Ricci</i>	0	0	1	1
6	<i>El cruzado en Egipto, de Meyerbeer</i>	0	0	2	2
Suma parcial		2	2	4	8

Cuadro 36. Número de representaciones operísticas entre 1835 y 1838 por la Compañía de ópera del Teatro Principal. Total: 125 funciones.

La ópera más representada fue *Norma* de Bellini con 13 funciones, seguida de *El pirata*, también de Bellini con 12; *Semíramis* de Rossini, con 11; *La Cenicienta*, de Rossini y *La sonámbula*, de Bellini, ambas con 9; y *Anna Bolena* de Donizetti y *El condestable de Chester*, de Pacini, con 8 cada una. El único título que se escenificó los tres años seguidos fue *El pirata*; salieron del repertorio –en relación con la primera etapa–, Morlacchi,

Cimarosa, Mercadante y Caldara; Pacini continuó, pero se agregó un nuevo título (*El condestable de Chester*); se conservaron, *Clotilde* de Coccia y *La Inés* de Paër; y se incorporaron cuatro nuevos autores, además de Bellini y Donizetti, pero todos con un trabajo, Meyerbeer, Coppola, Ricci y Montéclair (cuadro 37).

	Compositor	Núm. de títulos	Núm. de funciones
1	Rossini	10	52
2	Bellini	4	40
3	Donizetti	4	13
4	Pacini	2	9
5	Rossi	3	3
6	Päer	1	1
7	Coccia	1	1
8	Meyerbeer	1	2
9	Ricci	1	1
10	Montéclair	1	1
11	Coppola	1	2
		29	125
Cuadro 37. Número de títulos y funciones por compositor. Compañía del Teatro Principal. 2ª etapa (1835-1838).			

En sus dos etapas, de 1831 a 1838, la Compañía del Teatro Principal presentó 42 títulos diferentes, con un total de 263 funciones.

ASPECTOS ESCÉNICO-MUSICALES DEL REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA DE ÓPERA DEL TEATRO PRINCIPAL (1831-1838)

Como señalamos antes, no es posible realizar un balance de la recepción de la ópera europea en México, hasta documentar en la medida de lo posible, la labor de las compañías de ópera que se presentaron en México durante las primeras décadas del México Independiente –por no decir, de todo el siglo–. Un primer acercamiento a la aceptación de la ópera de Rossini en México entre 1821 y 1831, es el de Joel Almazán, con la información historiográfica disponible en 2003.⁵⁶² El autor sostiene, tomando como base la

⁵⁶² Véase, Almazán, “La recepción”, 49-65.

obra de Carl Dahlhaus,⁵⁶³ que “una mejor comprensión” de la actividad musical mexicana puede clarificarse a partir de dos ideas:

la apropiación continua de los diversos estilos y géneros musicales en la composición europea, [...] con los matices propios en cuanto a su aceptación, asimilación y reproducción en la sociedad mexicana [... y,] la búsqueda permanente [...] de elementos propios o autóctonos en la obra musical de autores mexicanos.⁵⁶⁴

Sin duda, estamos de acuerdo y debe ir de la mano, no solo de la reconstrucción de las diversas temporadas de ópera sino del conocimiento de la música de los operistas mexicanos. Labor que también está por realizarse. El texto en cuestión, explica las principales líneas que en torno al estudio de los procesos de recepción propone Dahlhaus, y que Almazán traslada a partir de las compañías en las que actuaron Manuel García y Filippo Galli.

Con respecto a nuestro tema, hace énfasis en la participación del gobierno de Bustamante a través de Alamán,⁵⁶⁵ pero no brinda un recuento del repertorio que se presentó. Sin embargo, muestra una lista de las óperas de Rossini en las que cantó Galli y que resulta muy importante para el recuento que estamos realizando. El barítono participó en los estrenos de *El engaño feliz* (1812), *La italiana en Argel* (1813), *Torbaldó y Dorliska* (1815), *La urraca ladrona* (1817), *Maometto II* (1820) y *Semíramis* (1823). Todas cantadas en México por el propio Galli,⁵⁶⁶ lo que inferimos implicó un aceptable nivel de calidad artística además de una gran influencia por parte del intérprete para su ejecución.

Para aproximarnos a una caracterización del repertorio de la compañía del Teatro Principal, recordemos lo que sucedía en Europa en torno a nuestro tema. Hacia fines del siglo XVII, el género lírico comenzó a mostrar un auge inusitado. Tres ciudades vieron el esplendor del movimiento:

Si Venecia fue la ciudad que vio los inicios de la ópera comercial y Roma la responsable de las primeras incursiones de los *castrati* en la ópera, el centro más importante de producción de música de Italia, durante gran parte del siglo XVIII fue la ciudad de Nápoles. Nápoles

⁵⁶³ Véase, Carl Dahlhaus, *La música del siglo XIX* (Madrid: Akal, 2014).

⁵⁶⁴ Almazán, “La recepción”, 49.

⁵⁶⁵ Solamente hemos encontrado dos artículos recientes en la historiografía musical mexicana que hacen referencia a este asunto, aunque de forma muy escueta; el de Almazán, de 2003; y el de Ricardo Miranda, “El espejo”, de 1999. El resto de la literatura musicológica sitúa la compañía como si la hubiera administrado como empresario Filippo Galli.

⁵⁶⁶ Almazán, “La recepción”, 65.

era, de lejos, la mayor urbe de Italia –y también mayor que cualquier otra ciudad europea, excepto París y Londres–, además de ser tremendamente cosmopolita.⁵⁶⁷

Durante el siglo XVIII, la ópera se convirtió en “el género musical de mayor prestigio”⁵⁶⁸ en todo el continente europeo.

Desde tiempos del Rey Sol, “Versalles se convirtió en el lugar más exclusivo de Francia para poner en escena grandes óperas”,⁵⁶⁹ siempre bajo la dirección de Jean-Baptiste Lully (1632-1687). En los inicios del XVIII, el palacio real dejó su espacio para el teatro de *l'Opéra*, sitio primordial de representaciones operísticas en París. La llegada, en 1710, de Georg Friedrich Handel (1685-1759) a Londres, también influyó para que el género se entrelazara con las cuestiones políticas.⁵⁷⁰ El arribo de la Revolución francesa y la consecuente caída del *Antiguo régimen*, no influyó en el devenir de la composición operística, pero consolidó a París como el centro principal, sin dejar las connotaciones derivadas de la nueva forma de gobernar. Napoleón utilizó el género como,

una oportunidad perfecta para la exhibición pública en un ámbito culturalmente acreditado, en el que el emperador pudiera hacer sus apariciones, altamente publicitadas con anterioridad, ante una amplia y controlada multitud de espectadores, quienes a su vez eran admiradores incondicionales suyos. [...] La ópera [representó...] jerarquía, poder, continuidad, estabilidad, afluencia.⁵⁷¹

En la capital francesa, los italianos siguieron teniendo el control de la composición sobre todo de la mano de Rossini. El Teatro San Carlo en Nápoles, se volvió el laboratorio de experimentación de varios compositores, entre ellos del propio Rossini, pero también de Donizetti y Bellini; siempre, antes de llegar a *l'Opéra* parisina. El influjo del primero fue tal, que transformó la forma de componer estas obras.

¿Cómo se define a la ópera en este periodo? Pregunta compleja por las diferentes lecturas que se han dado del tema a lo largo de la historia. Una de las denominaciones más antiguas que se conocen para definirla fue *opera in musica* o *dramma per música*, es decir, una obra teatral para ser cantada. Monteverdi, considerado como el “primer ‘verdadero’

⁵⁶⁷ Snowman. *La ópera*, 62-63.

⁵⁶⁸ Burkholder, *Historia*, 632.

⁵⁶⁹ Snowman. *La ópera*, 77.

⁵⁷⁰ Weber, “*Handel's London*”, 45-54.

⁵⁷¹ Snowman. *La ópera*, 143.

operista”,⁵⁷² así nombró a las piezas que dieron origen a este tipo de composiciones durante el barroco. En el siglo XVIII, la escuela napolitana ofreció una primera “clasificación”: la *opera seria* y la *opera buffa* (también llamada ópera cómica); en este periodo se encuentran el mayor número de transformaciones que ha sufrido el género tanto en su estructura dramática como en su forma musical.⁵⁷³

Durante el siglo XIX, el término más usado fue melodrama. Sin embargo, en la práctica, los compositores nombraron a sus obras, de acuerdo a lo que ellos consideraron como lo más importante de la historia: desde *opera seria* hasta *melodramma*, pasando por una cantidad innumerable de derivaciones (*tragedia lirica*, *melodramma tragico*, *melodramma semiserio*, *melodramma eroico*, *dramma lirico*, *dramma buffo*, *dramma romantico* y otros).⁵⁷⁴ Algunos incluso inventaron sus propias formas (siempre dentro de la forma de obra teatral para ser cantada); tal fue el caso de Meyerbeer (y Auber como su antecedente), que bajo el término de *grand opéra* hicieron énfasis en la forma que debían representarse en cuanto a su producción escénica, es decir, con “gran aparato”.⁵⁷⁵ Gossett recomienda para abordar el estudio de la ópera de este periodo, partir de tres clasificaciones: la ópera seria, la ópera semiseria y la *opera buffa*.⁵⁷⁶ Es la que se utilizará en este trabajo.

⁵⁷² Roger Alier, *Historia de la ópera* (Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002), 30.

⁵⁷³ El Teatro San Carlo de Nápoles fue inaugurado en 1737 y desde ese momento, se convertirá en el espacio donde los compositores incluirán cambios desde el libreto –de la mano sobre todo de Pietro Metastasio (1698-1782)– hasta la estructura musical de sus partes individuales como el *Aria da capo* o las llamadas *arie di baule* (o “arias de baúl”), que se popularizaron con rapidez inusitada pues los “cantantes viajaban con sus arias predilectas en el equipaje (preparadas para ser impuestas a los músicos y empresarios de los teatros a donde fueran a parar) [...] Algunos cantantes tenían incluso reconocido en su contrato el derecho a interpolar arias de su gusto [...], fuese cual fuese la ópera que se estuviese poniendo en escena. [...] un aria solía llevar un tipo de texto que era fácil de adaptar a una nueva situación escénica. Por lo tanto el cambio favorecía al cantante-estrella y el público lo agradecía con el aplauso.” Alier, *Historia*, 51-58.

⁵⁷⁴ El lector encontrará un listado en el apéndice de este trabajo de las funciones de la compañía, el género que le corresponde, así como las fechas de estreno en Europa y en México.

⁵⁷⁵ Alier, *Historia*, 196.

⁵⁷⁶ El autor incluso ofrece una definición de los conceptos: ***Opera seria***. *The eighteenth-century term opera seria, which normally refers to a certain kind of dramatic action associated with the librettos of Pietro Metastasio, is not altogether appropriate for the Romantic melodrama that dominated Italian theaters after the 1820s. Still, it was widely used at the time, and this book does not refrain from adopting it.* ***Opera semiseria***. *A sentimental opera, which seems to be moving toward a tragic ending but which, often at the last moment, ends happily. Many signals, including the frequent presence of one or more buffo characters (such as the poet Isidoro in Rossini's Matilde di Shabran), suggest that these works are not to be read as tragic.* ***Opera buffa***. *Comic opera. The term is carried over from eighteenth-century practice. Rossini and Donizetti still composed a considerable number of comic operas, but this kind of opera was losing its hold on the public. After Un giorno di regno (1840), Verdi did not compose another entirely comic opera until Falstaff*

De regreso al caso mexicano, no hay manera de saber cómo se representaron estas obras en el siglo XIX, a pesar de la “clasificación” que apliquemos. Los datos obtenidos del inventario de 1833, señalan que la ópera con la segunda mayor inversión en vestuario (173 prendas y 12 funciones) fue *Semíramis, melodramma tragico* de Rossini. La obra fue elegida, no por su temática sino para complacer a Santa Anna, como una crónica nos lo demuestra:

En esta capital fue recibido su excelencia con las demostraciones de húbilo que todos hemos presenciado; ayer se cantó en Catedral un solemne *Te Deum*, al que no pudo asistir su excelencia; en la tarde paseo y músicas militares en la Alameda, que estaba muy adornada; en la noche iluminación, y la ópera de la *Semíramis*, que es la mejor.⁵⁷⁷

Con toda probabilidad, los requerimientos escénicos para las puestas en escena que pedían las diferentes óperas del repertorio de la Compañía del Teatro Principal no fueron respetadas. Todo fue de acuerdo a una manera pragmática, es decir, sujeto a los recursos que se tenían a la mano. Un cronista anónimo escribe un comentario en una de las pocas reseñas que se publicaron, que muestra este aspecto:

A mi impertinente observación, las [decoraciones] que exigen más breve reforma, son las del acto final [de *Capuletos y Montescos*]; pues ni Julieta debe aparecer en un féretro a la vista de los espectadores, ni menos deben tenerla sepultada en un ropero, como el que se ha puesto por tumba. Ésta debe ser imitada lo mejor posible.⁵⁷⁸

En el país, se intentó respetar la obra como tal –incluso los libretos se publicaron respetando el género que utilizó el compositor–, pero la puesta en escena se adaptó con lo que se pudo. La flexibilidad fue algo que estuvo presente en las representaciones. El inventario nos demuestra que se ocuparon por representar las piezas de la mejor manera, por la designación de las piezas del vestuario. *Semíramis* y *Mahometo II*, ambas de Rossini, durante la primera etapa de la Compañía, se convirtieron en las óperas con mejor producción (173 y 242 prendas asignadas en el listado) y las más representadas (con 14 y 11 funciones).

(1893), *although many of his operas have individual comic scenes*. Philip Gossett, *Divas and Scholars, performing italian opera* (Chicago: The University of Chicago Press, 2006), 613.

⁵⁷⁷ *La antorcha*, junio 19, 1833.

⁵⁷⁸ *El mosquito mexicano*, septiembre 20, 1836.

Carmona menciona que “a juzgar por las obras que presentó la compañía de Galli [sic] en México, Rossini fue el autor más popular.”⁵⁷⁹ La autora, si bien menciona las representaciones de Bellini y Donizetti, no les da un lugar importante, como muestran los números. Por su parte, Almazán señala “que fue en la década de 1850 cuando tuvo mayor impacto la obra de Donizetti y Bellini”;⁵⁸⁰ puede tener razón en esta afirmación, sin embargo, también por el número de representaciones que estos autores mantuvieron, sobre todo Bellini, su importancia destacó desde finales de la década de 1830.

El predominio de Rossini fue evidente. Durante la primera etapa, 15 títulos, con 78 funciones en total. En la segunda etapa, el autor vio disminuida su presencia (nueve títulos –dos nuevos y siete repetidos –, con 52 representaciones), para dar paso a Bellini (cuatro títulos, con 40 escenificaciones) y, en menor medida, a Donizetti (cuatro títulos, con 13 repeticiones). El repertorio de la Compañía del Principal tuvo en Rossini a su compositor favorito: 130 funciones de un total de 263 funciones en sus dos etapas. Cerca de la mitad de las escenificaciones correspondieron a música de ese autor. De su producción, podemos afirmar que en México se representaron sus obras más relevantes,⁵⁸¹ pero teniendo en el género de la ópera seria, una hegemonía evidente que después tendrá influencia en la generación de operistas mexicanos.⁵⁸²

Con respecto al resto de los títulos presentados, la caracterización estilística también nos revela vertientes de otro escenario. Siguiendo la clasificación propuesta por Gosset, se observan aspectos interesantes: el género de la ópera seria –el que más predominó en México–; los años de diferencia, en relación con su estreno por vez primera en Europa; y se incluyó el estreno en Madrid⁵⁸³ para mostrar un parámetro más de comparación –que

⁵⁷⁹ Carmona, *La música*, 25.

⁵⁸⁰ Almazán, “La recepción”, 52.

⁵⁸¹ Rossini compuso 39 óperas. La Compañía del Teatro Principal representó 17, todas con gran éxito en Europa. Las que no se representaron pero que también fueron importantes en su producción fueron *El sitio de Corintio* –revisión de *Mahometo II*–, *Blanca e Falliero*, *Armida*, *El turco en Italia*, *La pietra del paragone* y *La cambiale di matrimonio*. Richard Osborne y Philip Gossett, “Rossini, Gioachino”, en Sadie, ed., *Grove*, 4, 62-64.

⁵⁸² Ejemplo de ello son dos casos: el de Miguel Meneses que utilizó el libreto de *Ricardo y Zoraida* para componer *Agorante, rey de la Nubia*, de Miguel Meneses, ópera representada en 1861 en el Teatro Nacional. Y el de Cenobio Paniagua que compuso partes de una ópera basada en el libreto de *Elisabetta, Regina d’Inghilterra*. Véase, Julieta González, “Cenobio Paniagua: *Elisabetta, Regina d’Inghilterra*”, *Revista Heterofonía*, 141, 2009.

⁵⁸³ Se tomó como base las fechas de estreno que aparecen en Luis Carmena, *Crónica de la ópera italiana en Madrid desde 1738 hasta nuestros días* publicada en 1878. El lector podría cuestionar la actualidad de la obra, sin embargo, la edición facsimilar realizada por el Instituto Complutense de Ciencias Musicales en 2002 es

también brindó algunas sorpresas, como la proximidad temporal que hubo en varias puestas en relación con la metrópoli española– (cuadro 38).

Compañía del Teatro Principal (1831-1838)								
		Título y autor	Género	Estreno en Europa	Estreno en Madrid	Estreno en México	Años de diferencia con Europa	
Primera etapa (1831-1834)	Ópera seria							
	1	--	<i>Mahometo II</i> , de Rossini*	<i>Dramma</i>	1820	¿?	1832	12
	2	--	<i>Ricardo y Zoraida</i> , de Rossini	<i>Dramma</i>	1818	1822 (TP)	1833	15
	3	--	<i>Zelmira</i> , de Rossini*	<i>Dramma</i>	1822	1826 (TP)	1834	12
	4	--	<i>Elisabetta, Regina d'Inghilterra</i> , de Rossini ⁺	<i>Dramma</i>	1815	1822 (TP)	1834	19
	5	--	<i>Federico II de Prusia (Demofonte)</i> , de Caldara	<i>Dramma per musica</i>	1733	--	1833	100
	6	--	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini*	<i>Opéra</i>	1827	1829 (TP)	1833	6
	7	--	<i>La dama del lago</i> , de Rossini	<i>Melodramma</i>	1819	1828 (TP)	1833	14
	8	--	<i>Tebaldo e Isolina</i> , de Morlacchi	<i>Melodramma eroico</i>	1822	1827 (TC)	1831	9
	9	--	<i>Tancredo</i> , de Rossini	<i>Melodramma eroico</i>	1813	1822 (TP)	1827 ⁵⁸⁴	14
	10	--	<i>Semíramis</i> , de Rossini*	<i>Melodramma tragico</i>	1823	1827 (TP)	1828 ⁵⁸⁵	5
	11	--	<i>La mujer salvaje</i> , de Galli	[¿ópera seria?] ⁵⁸⁶	1833	--	1833	--
	Ópera semiseria							
	12	1	<i>Torbald y Dorlisca</i> , de Rossini	<i>Dramma semiserio</i>	1815	1824 (TP)	1831	16
	13	2	<i>Agnese</i> , de Päer	<i>Dramma semiserio</i>	1809	1829 (TC)	1832	23
	14	3	<i>El barón de Dolsheim</i> , de Pacini	<i>Opera semiseria</i>	1818	1822 (TP)	1832	14
	15	4	<i>Adelaida y Comingio</i> , de Pacini	<i>Opera semiseria</i>	1817	1823 (TP)	1834	17
16	5	<i>Clotilde</i> , de Coccia	<i>Melodramma semiserio</i>	1815	1821 (TP)	1832	17	
17	6	<i>Elisa y Claudio</i> , de Mercadante	<i>Melodramma</i>	1821	1824 (TP)	1832	11	

muestra de su vigencia. En la introducción, a cargo de Emilio Casares Rodicio, señala que la obra “es un documento fundamental para la historiografía lírica hispana”. Carmena, *Crónica*, 12. También cabe aclarar que en Madrid, para las décadas de 1830 y 1840, fueron tres los recintos que escenificaron ópera: el Teatro del Príncipe (TP) y el Teatro de la Cruz (TC), entre 1783 y 1848; y, el Teatro del Museo (1848-1849). El Teatro Real fue inaugurado hasta 1850 y funcionó hasta 1872.

⁵⁸⁴ *Tancredo* fue estrenada en febrero de 1827, en español, por el tenor Andrés del Castillo en el Teatro de los Gallos. Radomsky, *Manuel García*, 220. La Compañía del Principal la estrenó en su idioma original. Consignamos el año de 27 por haberse escuchado por primera vez, aunque con ciertas “licencias” en el idioma.

⁵⁸⁵ *Semíramis* (como en el caso de la nota anterior), fue estrenada el 8 de mayo de 1828, en español, por el tenor Manuel García en el Teatro de los Gallos. Radomsky, *Manuel García*, 225. Es probable que la puesta en escena con la Compañía del Teatro Principal haya sido el estreno en el idioma original (por la insistencia de García a cantar las obras en su idioma original), pero las crónicas no refieren ninguna noticia al respecto. Como en el caso anterior, se consigna el año de 28 por haberse escuchado por primera vez.

⁵⁸⁶ Sobre *La mujer salvaje* no tenemos información sobre el género designado por el autor. Se le ha considerado como ópera seria aunque no tenemos ninguna certeza pues no la hemos localizado en ninguna fuente. Sería la primera noticia que existe acerca de la labor de Galli como compositor.

			<i>semiserio</i>				
18	7	<i>El matrimonio secreto</i> , de Cimarosa	<i>Melodramma giocoso</i>	1792	1793 TCP	1832	70
19	8	<i>La italiana en Argel</i> , de Rossini	<i>Dramma giocoso</i>	1813	1816 (TP)	1824 ⁵⁸⁷	11
20	9	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini*	<i>Dramma giocoso</i>	1817	1822 (TP)	1828 ⁵⁸⁸	11
21	10	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini*	<i>Melodramma</i>	1817	1821 (TP)	1825 ⁵⁸⁹	8
Opera buffa							
22	1	<i>El engaño feliz</i> , de Rossini	<i>Farsa</i>	1812	1820 (TP)	1832	20
23	2	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini*	<i>Commedia</i>	1816	1821 (TP)	1827 ⁵⁹⁰	11
24	3	<i>El Conde de Ory</i> , de Rossini	<i>Opéra</i>	1828	1839 (TC)	1833	5
Ópera seria							
25	1	<i>Otello</i> , de Rossini	<i>Dramma</i>	1816	1822 (TC)	1827 ⁵⁹¹	11
--	2	<i>Mahometo II</i> , de Rossini*	<i>Dramma</i>	1820	¿?	1832	12
--	3	<i>Zelmira</i> , de Rossini*	<i>Dramma</i>	1822	1826 (TP)	1834	12
26	4	<i>El condestable de Chester</i> , de Pacini	<i>Dramma romántico</i>	1829	1831 (TP)	1836	7
27	5	<i>Il furioso all'isola di San Domingo</i> , de Donizetti	<i>Melodramma</i>	1833	1834 (TC)	1836	3
28	6	<i>El pirata</i> , de Bellini	<i>Melodramma</i>	1827	1830 (TC)	1835	8
29	7	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	<i>Melodramma</i>	1831	1834 (TP)	1836	5
30	8	<i>Torcuato Tasso</i> , de Donizetti	<i>Melodramma</i>	1833	1835 (TP)	1838	5
31	9	<i>Juana Shore</i> , de Rossi	<i>Melodramma serio</i>	1836	--	1837	1
32	10	<i>El cruzado en Egipto</i> , de Meyerbeer	<i>Melodramma eroico</i>	1824	1827 (TP)	1837	13
--	11	<i>Semíramis</i> , de Rossini*	<i>Melodramma tragico</i>	1823	1827 (TP)	1828	5
33	12	<i>Guillermo Tell</i> , de Rossini	<i>Opéra</i>	1829	1834 (TP)	1836	7
--	13	<i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini*	<i>Opéra</i>	1827	1829 (TP)	1833	6
34	14	<i>Norma</i> , de Bellini	<i>Tragedia lírica</i>	1831	1834 (TP)	1836	5
35	15	<i>Anna Bolena</i> , de Donizetti	<i>Tragedia lírica</i>	1830	1832 (TC)	1836	6
36	16	<i>Capuletos y Montescos</i> , de Bellini	<i>Tragedia lírica</i>	1830	1832 (TC)	1836	6
37	17	<i>El voto de Jefté</i> , de Montéclair	<i>Tragédie en musique</i>	1732	--	1837	105
Ópera semiseria							
38	1	<i>Nina, la pazza per amore</i> , de	<i>Melodramma</i>	1835	1836 (TC)	1836	1

⁵⁸⁷ Olavarría consigna que *La italiana en Argel* fue estrenada en español. En 1826 se repitió con la compañía de Andrés Castillo (pero Olavarría no aclara si fue también en español). Olavarría, *Reseña*, 193 y 217. Es posible que la función de la Compañía del Teatro Principal, de 1831, fuera la primera representación en italiano.

⁵⁸⁸ *La Cenicienta* fue estrenada en 1828, por el tenor Manuel García. Las fuentes no refieren con claridad, si fue en italiano o en español. Todo hacer indicar que fue en nuestro idioma. Radomsky, *Manuel García*, 238.

⁵⁸⁹ Olavarría, *Reseña*, 206. Es probable que la ópera se haya presentado en español, como fue la costumbre a inicios de la década de 1820, sin embargo, las fuentes no lo especifican.

⁵⁹⁰ *El barbero de Sevilla* fue estrenada el 27 de junio de 1827, por el tenor Manuel García en el Teatro de los Gallos. Radomsky, *Manuel García*, 221. Como en los casos anteriores, desconocemos en qué idioma se cantó. Es probable que haya sido en español.

⁵⁹¹ *Otello* fue estrenada en enero de 1827, en español, por el tenor Andrés del Castillo en el Teatro de los Gallos. A la llegada de Manuel García, en abril del mismo 27, se representó con la compañía de Castrejón, pero de acuerdo con Radomsky, en italiano, lo cual consideraríamos que fue el estreno de la obra en México. Radomsky, *Manuel García*, 220-221, 225 y 237.

		Coppola	<i>semiserio</i>				
39	2	<i>Elixir de amor</i> , de Donizetti	<i>Melodramma giocoso</i>	1832	1833 (TC)	1837	5
--	3	<i>La urraca ladrona</i> , de Rossini*	<i>Melodramma</i>	1817	1821 (TP)	1833? buscar	
40	4	<i>Clara de Rosemberg</i> , de Ricci	<i>Opera semiseria</i>	1831	1832 (TP)	1837	6
41	5	<i>La casa deshabitada</i> , de Rossi	<i>Melodramma giocoso</i>		1835 (TC)	¿1837-1838?	2-3
--	6	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini*	<i>Dramma giocoso</i>	1817	1822 (TP) ⁵⁹²	1828	11
42	7	<i>Doña Sinforosa</i> , de Rossi	[¿ópera semiseria?] ⁵⁹³		--	¿1837-1838?	--
Opera buffa							
--	1	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini*	<i>Commedia</i>	1816	1821 (TP)	1827	11

Cuadro 38. Repertorio presentado por la Compañía del Teatro Principal entre 1831 y 1838.
* El título se escenificó en ambas etapas. Se vuelve a incluir en el cuadro para mostrar la preeminencia de la ópera seria. La numeración de la primera columna corresponde al número total de títulos presentados por la compañía (en el caso de la segunda etapa, para los títulos repetidos, ya no se numera). La numeración de la segunda columna indica el número de óperas dentro de cada clasificación (incluyendo sus repeticiones).
El orden se basa en la clasificación propuesta por Gosset, *Divas*, 613.
Para fechas de estreno europeo, Sadie, ed., *Grove Opera*. De Madrid, Carmena, *Crónica*.
+ Probable estreno, sin embargo, no se ha podido documentar de forma fehaciente.
TP: Teatro del Príncipe (1783-1848) TC: Teatro de la Cruz (1783-1848)

En su primera etapa, el repertorio del Principal escenificó tanto óperas serias como semiserias, con una baja representación de *opera buffa* (tres obras, en comparación con las 10 de los otros géneros). Para la segunda etapa, se observa un cambio significativo, la preeminencia de la ópera seria en el gusto de la élite (17 serias frente a siete semiserias). Tomemos en cuenta que la situación financiera estaba cubierta –por los apoyos que se recibieron de los diferentes gobiernos–. Suponemos que los administradores de la compañía deseaban que el teatro estuviera lleno, no tanto por los ingresos económicos que no eran tan considerables en función de los gastos que se tenían (como se ha podido demostrar en este capítulo), sino por mantener complacido al público. Resalta también la escenificación de óperas con reminiscencias dieciochescas: Caldara, Cimarosa y Montéclair y solo la puesta en escena de una *commedia*: *El barbero de Sevilla* (con tres funciones documentados en los

⁵⁹² En 1828, Galli y Albini actuaron en la compañía de ópera del Teatro del Príncipe en Madrid. Cantaron varias óperas rossinianas entre ellas, *La Cenicienta*, como en México, durante la segunda etapa de la Compañía del Principal. Carmena, *Crónica*, 64.

⁵⁹³ Como en el caso de *La mujer salvaje* de Galli, tampoco de *Doña Sinforosa* de Lauro Rossi, tenemos información sobre el género designado por el autor. Esta obra no aparece en el listado que publica el diccionario *Grove*. Julian Budden, “Rossi, Lauro”, Sadie, ed. *Grove Opera*, 54-55. Olavarría menciona que el público ha “reído de buena gana con *Doña Sinforosa*” (Olavarría, *Reseña*, 332), por lo que podríamos asignarle el género de *opera buffa* pero hemos preferido incluirla como semiseria por la caracterización que se hace *La casa deshabitada* (*melodramma giocoso*).

tres años de la segunda etapa). Es probable que, aunque varias óperas de Rossini –como *Tancredo* o *La italiana en Argel*– se estrenaron con Manuel García, las funciones del Principal haya sido su estreno en el idioma original.

También como se puede observar en el cuadro 38, los años de diferencia con los estrenos europeos se fueron reduciendo. Esto también muestra la notable influencia que la Compañía tuvo en el conocimiento del repertorio rossiniano.

Con la disolución de la compañía de ópera del Teatro Principal (que debutó el 12 de septiembre de 1831 y actuó de forma casi ininterrumpida hasta 1838 –no 1837 como también varios estudios señalan⁵⁹⁴–), termina uno de los periodos más brillantes de las representaciones operísticas en México, tanto por la calidad de la compañía como por el amplio repertorio que presentó. Su influjo marcó una diferencia en la formación del gusto del público. Incluso, varias décadas después, se recordarán las actuaciones de este grupo de artistas que, en un periodo de gran convulsión económica, social y política, fueron financiados por el erario público, primero como iniciativa de Alamán y después apoyada por políticos de todas las vertientes ideológicas. Sin duda, una de las formas de demostrar que el país era civilizado –en este caso, a través de la ópera–, fue su más firme sostén.

⁵⁹⁴ Entre ellos, Carmona, *Historia*, 25 y Almazán, “La recepción”, 50.

Capítulo 2. La transición a particulares. El caso de la Compañía Roca-Castellan en el Teatro de la Ópera y el Principal (1841-1843)

“Nadie ignora que los teatros sirven hoy como de termómetro para calcular el grado de ilustración de los pueblos, y que las empresas de este género son por lo menos dignas de la protección indirecta de los gobiernos civilizados”
El siglo diez y nueve, diciembre 4, 1841.

Entre la conclusión de la temporada de ópera de la compañía del Teatro Principal, a mediados de 1838, y el inicio de un periodo de funciones por otro grupo lírico en julio de 1841, hubieron de pasar tres años. Olavarría y Mañón señalan que durante este lapso se dieron algunos conciertos en el que se combinaron arias y fragmentos de óperas de distintos autores, que fueron interpretados por algunos de los cantantes del Principal –que permanecieron en el país– en conjunción con aficionados mexicanos. Todo con el objetivo de reunir fondos para los hospitales de sangre.⁵⁹⁵ Solo tenemos la representación completa de dos óperas: *Capuletos y Montescos* (1º de marzo de 1839) y *La sonámbula* (17 de julio de 1839). Ésta última con alumnos de la escuela de los compositores mexicanos Joaquín Beristain y Agustín Caballero (también primer violín de la orquesta de la Compañía del Teatro Principal) que se representó “en uno de los salones del edificio de la antigua Inquisición.”⁵⁹⁶

⁵⁹⁵ Para 1839, Olavarría y Mañón señalan el concierto del 1º de febrero en el Principal (repetido de forma íntegra, el 17 de agosto), fue “a beneficio [...] organizado por una junta de damas prominentes de la capital”, entre las que se contaban María Luisa Vicario de Moreno, Manuela Rangel de Flores y María Josefa Rodríguez de Uluapa y en el que intervinieron Sissa, Spontini, Majocchi, que habían participado en la compañía del Principal durante la segunda etapa. En mayo de 1839, el *Diario del gobierno*, publicó la “Noticia que manifiesta los útiles de todas clases, consignados a la excelentísima señora doña Inés G. De Santa Anna, por la presidenta de la junta de señoras auxiliadora del ejército, doña María Luisa Vicario de Moreno, en 23 de mayo [sic] próximo pasado, para los hospitales de sangre de Veracruz” que incluyó 1244 objetos entre frazadas, sábanas, vendas, compresas, sedales, paños, hilos y alfileres que suponemos fueron comprados con el producto de las entradas de las funciones. *Diario del gobierno*, mayo 8, 1839. El 31 de agosto de ese año también se organizó otro concierto por la Junta patriótica, para reunir fondos para la celebración del 16 de septiembre, debido a la falta de dinero tanto del gobierno federal como del Ayuntamiento, en el que participaron además actores de la compañía cómica, que siguió trabajando de forma regular. Para 1840 y a partir del establecimiento de la Gran Sociedad Filarmónica a cargo de José Antonio Gómez, en diciembre anterior, se hicieron otros cuantos conciertos que también incluyeron números de ópera. Para inicios de 1841 no se han encontrado conciertos de este tipo. Mañón, *Teatro Principal*, 81 y Olavarría, *Reseña*, 336-339.

⁵⁹⁶ Olavarría, *Reseña*, 337.

Reyes de la Maza es contundente en su apreciación:

La “Guerra de los Pasteles” impidió que hubiese en la capital de la República un movimiento teatral digno de tomarse en cuenta, y por ello de los años de 1839 y 1840 solo tenemos la breve noticia que la marquesa Calderón de la Barca nos da en su carta VIII de *La vida en México*, sobre el estado del Teatro Principal, que era por demás lamentable.⁵⁹⁷

Si bien los Calderón llegaron a México en diciembre de 1839, Reyes de la Maza confunde las narraciones que hace Fanny sobre la ópera, que correspondieron a mediados de 1841, cuando inició la compañía de ópera, motivo de este capítulo. Sin embargo, es certero en señalar que la situación política del país no se prestó ni para financiar una agrupación operística –como lo hizo el gobierno durante la década de 1830–, ni tampoco para que ninguna iniciativa particular prosperara. Aunque tenemos nuestras dudas, como trataremos de demostrarlo a lo largo de este capítulo.

Anastasio Bustamante había regresado al gobierno, a mediados de 1837, como consecuencia del establecimiento de las Siete Leyes y de la república centralista:

Su segunda presidencia fue un régimen conservador, partidario de la ley y el orden, con apoyo considerable de las clases superiores. La política económica fue orientada hacia la industrialización, con aranceles protectores [...]. Durante este periodo surgió un conflicto con Francia, causado por dificultades sobre las indemnizaciones que el gobierno mexicano debía pagar a los ciudadanos franceses [...]. Ésta fue solo una excusa, resultante de una actitud belicosa de los franceses, parte de cuyo cuerpo diplomático proponía una intervención armada y el establecimiento de un gobierno favorable a Francia, de ser posible monárquico.⁵⁹⁸

Santa Anna combatió en el frente –episodio donde perdió una pierna–. En marzo de 1839, por la mediación de los ingleses, se acabó el conflicto. Sin embargo, durante todo ese año persistieron revueltas internas encabezadas por algunos federalistas. Josefina Zoraida Vázquez ha denominado este periodo como “El orden de las Siete leyes y la inestabilidad constante”.⁵⁹⁹ Costeloe señala que “la actividad económica seguía deprimida, y dado que las recaudaciones gubernamentales seguían en grave déficit, sufrían [...] todos quienes

⁵⁹⁷ Reyes de la Maza, *El teatro en México en la época de Santa Anna (1840-1850)* (México: UNAM, 1972), 7.

⁵⁹⁸ Di Tella, *Política*, 259-260.

⁵⁹⁹ La historiadora así titula el capítulo correspondiente a esta época. Vázquez, *Dos décadas*, 65-88.

dependían del erario.”⁶⁰⁰ Impensable considerar el financiamiento de una compañía de ópera para estos momentos. Sin embargo, una compañía dramática nunca dejó de actuar en el Teatro Principal.⁶⁰¹

Bustamante, hacia mediados de 1839, nombró un nuevo gabinete que se mantuvo casi durante un año: Luis Gonzaga Cuevas, en Interior; Juan N. Almonte, en Guerra; Juan de Dios Cañedo, en Relaciones; y Javier Echeverría, en Hacienda. A decir de Andrews, “es posible que el periodo comprendido entre julio de 1839 y julio de 1840 haya sido el de mayor estabilidad del gobierno.”⁶⁰² Es el lapso que antecede a la llegada de la compañía de Roca y Castellan.

Este capítulo se dedica a reunir la información que hemos podido localizar sobre la compañía de ópera que prosiguió después del Teatro Principal de la década de 1830. La empresa comprendió dos etapas; la primera, bajo la administración del empresario Joaquín Roca, de julio de 1841 al julio de 1842; la segunda, bajo la administración de los propios cantantes de la empresa encabezados por la soprano Anaide Castellan de Giampietro, de agosto de 1842 a enero de 1843.

2.1. *Del apoyo del gobierno a la inversión privada. El intento fallido de Joaquín Roca*

Recordemos que la compañía del Teatro Principal, encabezada por Galli en 1831, fue una iniciativa de Alamán bajo la presidencia de Bustamante. Ahora, en 1839, el gobierno volvía a esas mismas manos. Alamán no sería ministro de Relaciones, pero tendría el cargo en 1840 de director de la Junta de industria y trabajo⁶⁰³ (hacia 41, el periodo más crítico de ese gobierno, se incorporaría como consejero de Bustamante, junto con Gorostiza,⁶⁰⁴ de forma coincidente, ambos involucrados en la compañía de ópera de los años 30). Sin embargo,

⁶⁰⁰ Costeloe, *República central*, 195.

⁶⁰¹ Apenas un año después, en abril de 1840, en un diario apareció una nota en la que se informaba sobre el informe de una junta directiva conformada para organizar una suscripción para la realización de un proyecto para la construcción de un nuevo teatro. Debido a lo elevado de la obra (calculaban 115 mil pesos) y en relación con los 80 mil pesos reunidos al momento, el proyecto se posponía. *La hesperia*, abril 16, 1840. Dos años después, se comenzaría la edificación de lo que sería el Gran Teatro de Santa Anna, después Teatro Nacional. Véase, Rodríguez Piña, “*Con mano protectora*”, 293-327.

⁶⁰² Catherine Andrews, *Entre la espada y la Constitución. El general Anastasio Bustamante (1780-1853)* (Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2008), 273. Consultado en http://www.academia.edu/711314/Entre_la_espada_y_la_constitucion._El_general_Anastasio_Bustamante_1780-1853_

⁶⁰³ Javier Meza, “Lucas Alamán o la pasión por la crítica”, *Estudios*. ITAM, 96-97, 9. Consultado en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/47-59/47/JavierMezaLucasAlamanola%20pasion.pdf>

⁶⁰⁴ Costeloe, *República centralista*, 229.

ahora el erario se encontraba en una situación por demás precaria. Difícil destinar grandes cantidades de dinero para el apoyo de una compañía, aunque creemos que Alamán manejó ciertas relaciones que permitieron que la ópera italiana volviera a representarse.

Reyes de la Maza menciona que:

Al saberse en los primeros meses de 1841 que al mediar el año llegaría a la capital una compañía de ópera italiana, el gobierno decidió que el Teatro Provisional, o de los Gallos, fuese remozado y techado, para recibir dignamente a los cantantes europeos.⁶⁰⁵

El historiador mexicano no señala la fuente de la que procede su afirmación. Pero hemos localizado una nota en el periódico, de octubre de 40, que anuncia la formación de una suscripción para contratar una compañía, en aras de los afanes de civilización:

Indisputable es que los dramas musicales suavizan la sociedad y son casi una necesidad en los pueblos civilizados. Indispensables por tanto se han hecho tales espectáculos en las capitales y ciudades de primera categoría, porque el mundo ilustrado y de buen gusto no puede pasar ya sin las sensaciones agradables y llenas de dulzura que en él produce la música.⁶⁰⁶

La iniciativa promovida por “algunas personas ilustradas e influyentes, ansiosas de que el país en que vivimos marche, si es posible, al par de los más avanzados”,⁶⁰⁷ ofreció a la venta un abono anual,⁶⁰⁸ que prometía 90 funciones, dos semanales, durante 11 meses, para iniciar en mayo o junio del 41.⁶⁰⁹ El inserto no se encuentra firmado, pero demuestra una cuidadosa planeación:

Italia, ese perenne manantial de habilidades musicales, [...] proveerá de elementos suficientes a los señores que forman la comisión [...]. Dos *primas donnas* [*sic*], un *tenor* y un *bajo* de igual clase, [...] vendrán de aquel país [...] y se reunirán a otras que aquí existen, entre las que nos felicitamos anticipadamente se halle la afamada *contralto*, cuya inteligencia y bravura son ya proverbiales en esta capital. Los vestidos que hayan de servir en las óperas, serán según el proyecto, propios, ricos y enteramente nuevos. [...]. El teatro destinado a estas proyectadas funciones, es el conocido hoy día por *provisional o de los gallos*. Pero de acuerdo con el objeto que debe llenar en adelante, va a

⁶⁰⁵ Reyes de la Maza, *El teatro (1840)*, 11-12.

⁶⁰⁶ *La hesperia*, octubre 24, 1840.

⁶⁰⁷ *La hesperia*, octubre 24, 1840.

⁶⁰⁸ El abono se ofreció para palcos primeros y segundos, en \$450; para balcones, \$90 y luneta, \$80. El dinero no se tendría que pagar de forma inmediata sino la mitad en ese momento y el resto, en cuotas mensuales. Cuando estaba por iniciar la temporada, al año siguiente, el abono anual tuvo precios poco más elevados: 540 pesos, 96 pesos y 86 pesos, respectivamente. *La hesperia*, octubre 24, 1840. *El cosmopolita*, junio 26, 1841.

⁶⁰⁹ Misma información que se publicó en el prospecto de inicio de la temporada en 1841. *El cosmopolita*, junio 26, 1841, 2-3.

cambiar su nombre, llamándose *Teatro de la Ópera*. Sabemos que este edificio va a pasar, como era de necesidad por una completa y elegante reforma. [...] la persona encargada de la formación material de la compañía, y también si no nos engañamos, de la mejora del escogido local, presta toda especie de garantías a sus comitentes, por su celo, actividad, adecuada instrucción, y mil otras cualidades que le constituyen muy apto para el desempeño de su misión.⁶¹⁰

En efecto, un grupo de artistas italianos, dirigidos por Joaquín Roca, llegaron a mediados de 41 y se establecieron en ese teatro. Es posible que el gobierno, de alguna manera, contribuyera de forma económica en la mejora del recinto, pero no hemos encontrado algún documento que lo sustente. Solo encontramos en el prospecto de la compañía, un agradecimiento a “los individuos que componen la junta directiva encargada del fomento de la ópera, y a los numerosos abonados de ésta, [...] por la eficaz protección que me han dispensado”.⁶¹¹ Eran momentos por demás complicados en la escena nacional. El presidente de la Cámara de Diputados, al responder el discurso de apertura de Bustamante, un año antes, en julio de 1840, señalaba:

Son tan notorios cuantos graves los males que afligen a la nación: un erario empobrecido, costumbres cada día más depravadas, inseguridad de bienes y de la vida de un país infestado de bandidos, y al lado de esta calamidad una miseria general. El desarreglo, la disonancia en todo, y un espíritu siempre creciente de desunión y discordia, son los caracteres más distintivos de la desgraciada sociedad en que vivimos al presente.⁶¹²

Tremendo escándalo se hubiera desatado, si se hubiera dado a conocer la noticia del apoyo al teatro. Aunque por la información encontrada sobre la compañía de ópera de 1831-1838 –en el capítulo 1 de este trabajo–, no hubiera sido nada extraño que el gobierno (cuyos integrantes eran casi los mismos que la década anterior) hubiera aportado alguna cantidad para la llegada de la agrupación artística, pues incluso el recinto donde actuarían fue remodelado. El año presidido por Bustamante le había brindado ciertas simpatías. Al menos el Senado había aprobado la declaración de “benemérito de la patria [...] por su leal y valiente comportamiento en los sucesos de junio de 1840”.⁶¹³

⁶¹⁰ *La hesperia*, octubre 24, 1840.

⁶¹¹ Véase *El cosmopolita*, junio 26, 1841.

⁶¹² Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 215.

⁶¹³ Se refieren a la conspiración de José Urrea, contrario al centralismo, quien por algunos días ocupó Palacio Nacional y sometió a Bustamante y varios ministros. El general Gabriel Valencia lo sometió, aunque la capital, durante mayo de 1840, estuvo bajo fuego durante varios días. Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 215 y 219.

El arreglo del Teatro de los Gallos o Provisional –que como se anunció cambió de nombre a Teatro de la Ópera– fue descrito por un cronista del periódico *El apuntador* y es la fuente principal de historiadores del teatro como Olavarría, Reyes de la Maza y Magaña Esquivel.⁶¹⁴ Este último, antes de citar partes de la reseña antes mencionada, describe su origen:

El primer competidor [del Teatro Principal] fue el llamado Teatro de los Gallos, nombre que se debía a que ese local había sido palenque [...]. Estaba ubicado en la que entonces se llamaba calle de Las Moras, que hoy es un tramo de las calles de Colombia. Su inauguración ocurrió el 9 de octubre de 1823 [...]. Poco después cambió su nombre por el de Teatro Provisional.⁶¹⁵

Fanny Calderón lo describe como un “circo octagonal que han arreglado con la elegancia que han permitido las circunstancias”.⁶¹⁶ Por su parte, Olavarría nos transcribe, casi de forma completa, la crónica de 1841; así nos percatamos de la inversión financiera que implicó, previo al debut del grupo operístico; sin duda, consideramos, tuvo que provenir de cierto apoyo económico del gobierno:

La calle ha sido empedrada, y se le ha puesto la acera que le faltaba. A la entrada hay un patio cuadrilongo de poco menos de 17 varas, que tiene a derecha e izquierda las escaleras que conducen a los palcos primeros y segundos, y al frente la entrada a los balcones y lunetas, que es bastante amplia. El patio no tiene un declive suficiente. Las dos gradas de balcones, cuyos pasamanos están forrados de pana encarnada, lo mismo que los asientos, producen un buen efecto. Los de la luneta son por demás cómodos, y se ha abierto del foro al anfiteatro un amplio callejón. Los antepechos de los palcos segundos están adornados con guirnalda de hojarasca, y los de galería, antes cazuela, con aspas romanas floreadas. Del rosetón que ocupa el centro del techo, pende un candelabro de dos varas y media de diámetro, en forma de canasta, con dos órdenes de quinqués, que en todo hacen noventa, con aros de bronce dorado a fuego y adornos de cristal abrigantado, lo que contribuye a aumentar la luz y a un mejor efecto. Basta hasta la cornisa de la galería un pabellón adornado con emblemas y motes teatrales: es verdad que los [*sic*] tornapuntas que parecen sostener el techo hacen mal efecto; pero éste no podía evitarse acaso, y el día que quiera adornarse el teatro puede servir para pabellones o colgaduras. Se han echado cielos rasos en

⁶¹⁴ Véase Olavarría, *Reseña*, 362-363; Reyes de la Maza, *El teatro (1840)*, 12, 107-108; Magaña, *Teatros*, 63-64.

⁶¹⁵ Magaña, *Teatros*, 63.

⁶¹⁶ Calderón, *La vida*, 341.

los palcos y galerías, y éstas ocupan en su mayor parte palcos de particulares, lo cual hará que toda la concurrencia sea escogida. Los medios colores dominan con buen gusto en todo el teatro. El foro se ha avanzado dos varas más, se han hecho en su interior cuartos para el vestuario de los actores: el asiento de la orquesta es mayor y más amplio, las decoraciones nuevas, y el telón de boca figura un cortinaje verde con adornos de oro. Lo más sensible de todo es que el caño del medio de la calle, por estar aún abierto, ofrezca sin obstáculo sus malos perfumes. En fin, de una cosa malísima, se ha hecho más de lo que se podía esperar, y hoy puede llamarse con algún fundamento “Teatro de la Ópera”.⁶¹⁷

Como señalamos antes, el anuncio de la temporada, además de nombrar los artistas participantes, incluyó una extensa declaración de Joaquín Roca, quien se presentó como el empresario. Poco sabemos de este personaje. La marquesa nos brinda algunos indicios:

El señor Roca, que fue a Italia para el arreglo de los *requisites*, llegó al fin, después de una feliz y corta estancia, con los cantantes, hombres y mujeres, con nuevo vestuario, decoraciones, etc.⁶¹⁸

Roca se había casado con Adela Cesari, la cantante que rivalizó con Albini, años antes y que fue apoyada por José Gómez de la Cortina (del que se rumoraba tenía demasiada cercanía). La escritora escocesa menciona que la contralto estaba “muy bien casada, [...] no ha aparecido en escena durante los últimos tres años”.⁶¹⁹ El indicio radica en la dedicatoria de una pieza para piano de su alumna, María de Jesús Cepeda y Cosío, que

⁶¹⁷ Olavarría, *Reseña*, 362-363. Era un teatro de medianas proporciones: 17 varas equivalían a 3 pies (un pie medía alrededor de 28 cms.), es decir, poco más de 14 metros de largo tenía el patio. Reyes de la Maza hace un resumen de los cambios realizados basados en esta crónica, pero hace hincapié en lo molesto del drenaje: “Los espectadores tenían que llegar al teatro cubriéndose las narices con pañuelos perfumados, ya que la acequia de aguas negras no había sido tapada a pesar del nuevo empedrado, y los olores que despedía se colaban hasta el interior del salón, molestando también a los cantantes”. Reyes de la Maza, *El teatro (1840)*, 12. Las tornapuntas eran los maderos ensamblados de forma horizontal que servían de apoyo a los verticales. *Diccionario de la Real Academia*. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=a5vHQyt>

⁶¹⁸ Calderón, *La vida*, 341. Es probable que Roca haya sido español y no italiano. En un protocolo notarial de ese año, aparece su apellido escrito con doble c, lo que nos da indicios de que fuera italiano. Sin embargo, el prospecto en el diario aparece firmado como Joaquín Roca –como lo hace Fanny–. En la historiografía musical mexicana aparece como Roca. También lo ubicamos como socio de una fábrica de fundición establecida por españoles. Véase, Leticia Gamboa Ojeda y Blanca Esthela Santibáñez, “Tropiezos y logros de la metalurgia en el siglo XIX. La Fundición de Panzacola, Tlaxcala”, *Tzintzun*, Revista de Estudios Históricos del Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, 19, 1994, 5-28. Consultado en http://tzintzun.iih.umich.mx/num_antiores/pdfs/tzn19/fundicion_panzacola_tlaxcala.pdf AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169. *El cosmopolita*, junio 26, 1841, 3.

⁶¹⁹ Calderón, *La vida*, 342.

se publicó en el *Panorama de las señoritas* (1842), en la que aparece como “Adela Cesari de Roca”.⁶²⁰

No sería extraño que con Bustamante en la presidencia (y con la inclusión de Alamán y Gorostiza), se buscara a alguien que trajera la ópera de nuevo a la ciudad y que de alguna manera fuera del mismo grupo político (o al menos cercano a él, como lo era el conde de la Cortina).⁶²¹ Un año después y ya bajo el gobierno provisional de Santa Anna, “flanqueado en el ministerio de Guerra por su fiel Tornel”,⁶²² la situación cambiaría de forma drástica y por tanto, ya no habría que tener consideración del empresario. Incluso en la segunda etapa de la compañía –como veremos más adelante–, Roca quedó relegado y Cesari ya no participó.

¿Qué relación tenía Roca con el gobierno? ¿Acaso era solo su matrimonio que lo hacía apto para tal gestión? Por supuesto que no. Roca tuvo contacto con Alamán desde años antes, debido a los negocios de ambos en el ramo de la fundición de hierro. En 1837, el primero fue socio, con Moisés Saracho y Enrique Mier, de la primera fábrica de fundición que existió en Tlaxcala, que se conoció como ‘La vizcaína’.⁶²³ Alamán también había estado involucrado en el sector, pues en 26 había sido director de la Compañía Unida de Minas Mexicanas que tenía una fábrica de hierro en Durango. En 38, cuando Roca y sus asociados tuvieron problemas financieros, el Banco de Avío⁶²⁴ les otorgó un préstamo por 40 mil pesos, pero además, en enero de 40, le “propusieron al ministro de Guerra abastecer al gobierno con municiones [...] a mediados de 1841, [...] tenían celebrados dos contratos.”⁶²⁵

⁶²⁰ Yael Bitrán Goren, “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854) (Tesis doctoral. Londres: Royal Holloway University of London, 2012), 139. Consultado en <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/4641020/2012bitrangorenypd.pdf.pdf>

La obra a la que nos referimos es un vals con la siguiente dedicatoria: “Valse compuesto por la señorita doña María de Jesús Zepeda [sic], quien lo dedica a su querida maestra y amiga, la señora doña Adela Cesari de Roca”. *Panorama de las señoritas* (1842), después de la página 296.

⁶²¹ Ángel Calderón de la Barca, en una entrevista que sostuvo con Manuel Posada, arzobispo de la ciudad escribe: “Tiene al Conde [de la] Cortina y a Gorostiza por dos solemnes ladrones y pillos a quienes nadie los quita con tal de hacer su fortuna personal.” Interesante comentario en el sentido que pertenecían al mismo grupo, al igual que Alamán. Soto, ed., *Diario*, 223.

⁶²² Di Tella, *Política*, 262.

⁶²³ Véase, Gamboa y Santibáñez, “Tropiezos”, 5-28.

⁶²⁴ En octubre de 1830, con el impulso de Alamán y mediante la aprobación del Congreso, se formó, por ley, el Banco de Avío “para el fomento de la industria nacional”. La institución dependía de una junta directiva cuyo presidente debía ser el ministro de Relaciones; en este caso, Alamán quien de acuerdo con Potash, tuvo el control total de los fondos. Al dejar el ministerio, el banco continuó con algunos problemas. A partir de 38, Alamán volvió a tener gran influencia en la entidad bancaria. En septiembre de 1842, Santa Anna emitió un decreto para su desintegración. Véase, Robert A. Potash, *El Banco de Avío de México: el fomento de la industria, 1821-1846* (México: FCE, 1986).

⁶²⁵ Gamboa y Santibáñez, “Tropiezos”, 19.

Entre abril y mayo de 40, Roca publicó varios anuncios en el periódico donde ofreció para la ciudad de México, los servicios de “La vizcaína”.⁶²⁶ En agosto, el mismo Roca publicó un anuncio peculiar, titulado “Comisión industrial”, en el que ofrecía sus servicios para el “establecimiento de nuevas fábricas [...a los] muchos capitalistas [que] no se atreven a emprender algún establecimiento industrial”.⁶²⁷ Dos meses después, apareció el inserto, que mencionamos antes, sobre la suscripción para la compañía de ópera. Es posible que Alamán, aprovechara el ofrecimiento de los servicios de Roca para el negocio teatral. Finalmente lo conocía por la industria de la fundición, por el préstamo del banco, por los contratos con el gobierno y, sobre todo, por la Cesari.

Casi un año después de la encomienda, Roca publicó el anuncio del inicio de la temporada. En él, cuidó de explicar cinco novedades que traía su empresa: a) la renovación del teatro que incluía nuevas decoraciones de Pedro Gualdi –que después de su llegada a México, en 1836, como parte de la segunda etapa de la compañía del Teatro Principal, había decidido permanecer en el país; b) una nueva iluminación con una “vistosa lámpara” traída de París, además de 90 “quinqués y demás útiles necesarios;”⁶²⁸ c) la exhibición de un nuevo vestuario; d) una orquesta formada con “esmero [...] para la cual se han traído dos profesores de Italia, que unidos a los muy buenos que ya teníamos aquí, compondrán un instrumental digno”⁶²⁹ junto con el coro; y, e) un repertorio “enteramente nuevo, y solo se dará alguna ópera ya vista en esta capital cuando la pida un número suficiente de señores abonados.”⁶³⁰

El comentario presentó, además de los nombres de los 11 cantantes de la compañía –igual número que tenía la compañía de la década anterior, aunque con distintas tesituras–, una particularidad: los nombres de los miembros de la orquesta, de los encargados de la utilería, los precios de los abonos y de las tres primeras funciones, que serían consideradas como extraordinarias, con el objetivo de reunir un mayor número de fondos, dados los gastos realizados hasta ese momento. Analicemos cada aspecto.

⁶²⁶ *El cosmopolita*, abril 4, 1840. *La hesperia*, abril 12, mayo 10 y 17, 1840. Todos remiten a su domicilio, “calle de Zuleta número 8”.

⁶²⁷ *La hesperia*, agosto 26, 1840.

⁶²⁸ *El cosmopolita*, junio 29, 1841, 3.

⁶²⁹ *El cosmopolita*, junio 29, 1841, 3.

⁶³⁰ *El cosmopolita*, junio 29, 1841, 3.

La empresa estaba formada por dos sopranos, dos contraltos, cuatro tenores y tres bajos (cuadro 1). Fue encabezada por la *prima donna assoluta* Anaide Castellan de Giampietro⁶³¹ –de ahí que en la historia de la música se conozca como la compañía de Anaide Castellan–. De la compañía del Principal de la década anterior, repitieron tres cantantes que seguramente continuaron en el país y vieron en la llegada de Roca, la oportunidad para volver a trabajar como parte de una agrupación operística: Cesari⁶³² y Leonardi (ambos llegados en 1836) además de Spontini (que llegó en 1833, y que además de cantante, desempeñó funciones de director de escena, labor que también alternó con Galli, entre 1836 y 1838). El resto de la compañía fue nuevo:

	Nombre	Tesitura
1.	Anaide Castellan de Giampietro	<i>Prima donna assoluta</i> [soprano]
2.	Amalia Luzio de Ricci	<i>Prima donna</i> soprano
3.	Adela Cesari	<i>Primo</i> contralto
4.	Luigia Branzanti	<i>Altra prima</i> y <i>segunda donna</i>
5.	Emilio Giampietro	<i>Primo tenore serio assoluto</i>
6.	Alberto Bozetti	<i>Primo tenore a vicenda</i>
7.	Giovanni Zanini	<i>Alto primo tenore ingenerere</i> [sic]
8.	Luis Arriaga	<i>Secondo tenore</i>
9.	Antonio Tomassi	<i>Primo basso cantante assoluto</i>
10.	Luigi Spontini	<i>Primo basso buffo e direttore di scena</i>
11.	Luigi Leonardi	<i>Alto primo e suplemento</i>
Cuadro 1. Cantantes de la Compañía de Joaquín Roca. Teatro de la Ópera (1841-1842). Se respetan la ortografía de los nombres y tesitura como aparece en el periódico. Fuente: <i>El cosmopolita</i> , 26 de junio de 1841.		

⁶³¹ La soprano Anaide Castellan (Lyon, 1821-París, 1861), era esposa del tenor Emilio Giampietro (también miembro de la compañía). Fanny la describe: “Tendrá unos veinte años; delgada y de tez muy blanca, el cabello negro, graciosa y con una voz muy dulce, clara, pura y joven, y muy afinada. El tenor descansa sobre los laureles de su mujer”. Calderón, *La vida*, 341. Después de actuar en México, Castellan salió hacia Nueva Orleans y de ahí a Nueva York. En ambos lugares cantó en varios teatros. Regresó a Europa en 1845, donde se presentó en el Majesty’s Theatre de Londres. Con motivo de su debut, *The Illustrated London News* publicó una extensa biografía que hace hincapié de sus triunfos “*in the splendid capital of the New World*”. Véase *The Illustrated London News* (abril 5, 1845, 221). Consultado en https://books.google.com.mx/books?id=hM9CAQAIAAJ&lpg=PA221&ots=a_0vFTvJ50&dq=anaide%20castellan&pg=PA222#v=onepage&q=anaide%20castellan&f=false

Las fechas de nacimiento y muerte las tomamos de José Octavio Sosa, “La ópera en México 1841-1843”, *Revista Pro ópera*, 2011, 42. http://www.proopera.org.mx/pasadas/novdic_3/Revista/42-44historia-nov11.pdf

⁶³² Fanny realiza una amplia descripción de la cantante: “alta, hermosa, bellamente formada, más bien pálida, con hermosos ojos negros, negro cabello [...]. Su actuación, y también su belleza, están muy por encima de todas las demás. Tiene más tablas, mayores conocimientos, gusto y energía que cualquier de las otras; pero su voz de contralto ligera, es débil, y resiente la falta de experiencia.” Calderón, *La vida*, 342.

Por otra parte, los nombres de los integrantes de la orquesta también fueron incluidos en el prospecto (cuadro 2).

	Nombre	Posición en la orquesta
1.	E[usebio] Delgado	Primer violín
2.	J[osé] M[aría] Miranda*	Primer violín de los segundos
3.	J[uan] Sayas [sic]	Primer violonchelo
4.	Mariano Ramírez	Primera viola
5.	I[gnacio] Ocadiz*	Contrabajo
6.	F[rancisco] Bustamante*	Contrabajo
7.	O. Camacho	Contrabajo
8.	A. Ríos	Contrabajo
9.	J[osé] A[ntonio] Aduna	Primer[a] flauta
10.	U[rbano] Bianciardi	Primer oboe
11.	A[gustín] Villerías	Primer clarinete
12.	F[rancisco] Chaparro*	Primer octavino [piccolo]
13.	A. Bianchi	Primer fagot
14.	M. Lebrón	Primer clarín [trompeta]
15.	[José] M[anuel] Salot*	Primera trompa
16.	F[elipe] Lozada*	Primera trompa
17.	F[rancisco] Huasco [o Guasco]*	Primer trombón
18.	J[osé] Huidrovo [sic]	Timbales
19.	Guglielmo Wallace	Director de orquesta y primer violín
20.	Gualtiero Sanelli	<i>Maestro direttore, compositore al cembalo</i>
21.	J[osé María] Chávez	Subdirector
22.	Amadeo Michel	<i>Maestro instructor dei cori</i>

Cuadro 2. Miembros de la orquesta de la Compañía de Joaquín Roca. Teatro de la Ópera (1841-1842). Se respetan la ortografía de los nombres y su puesto como aparece en el periódico. El asterisco (*) indica que trabajaron en la orquesta del Teatro Principal en 1832. Fuente: *El cosmopolita*, 26 de junio de 1841.

El anuncio solo mencionó a 22 (los “principales” de cada instrumento), señalando que estaba conformada por 36; sin duda, el objetivo era llamar la atención de su calidad artística.⁶³³ En poco menos de tres años (tomando como referencia la terminación de la Compañía del Teatro Principal, 1838), la orquesta de la ópera se renovó casi por completo.

⁶³³ *El cosmopolita*, 26 de junio de 1841.

Solo permanecieron siete miembros (todos “primeros” atrilistas, excepto los contrabajos).⁶³⁴ ¿Cuáles habrán sido las razones de haber continuado solo siete músicos de la década anterior? Una posibilidad es que varios hayan seguido trabajando como parte de la compañía dramática del Principal, y ante la conformación del nuevo grupo, Roca se haya visto en la necesidad de buscar otros intérpretes. Pero también, tenemos casos como el de Agustín Caballero, que en 1838 –probablemente a la terminación de los contratos con la ópera–, fundó su Academia de música y se dedicó, de tiempo completo, a la labor educativa.⁶³⁵ Se han localizado a siete nuevos instrumentistas que también tocaban en la orquesta de la Catedral de México en esta época.⁶³⁶ Sin duda, la ópera se nutrió de la orquesta de la institución eclesiástica. Curiosa la inclusión de William Vincent Wallace. El músico inglés, que además de compositor, tocaba el piano, el violín, había llegado a México en noviembre de 1840, donde había organizado algunos conciertos en el Teatro Principal. Probablemente Roca lo invitó a participar en la temporada.⁶³⁷

Sobre la distribución que tuvieron en el foso del teatro, resulta difícil de inferir (pues no encontramos ningún documento que señale “bancas” o “atriles”). Pero si tomamos en cuenta que ante la mención de “primer” atrilista, se deduce que había un “segundo”, podemos deducir una “orquesta a dos”. Había dos primeros violines (Delgado y Wallace, que también fungía como “director de orquesta). Además, en la nómina, Sanelli aparece como “*maestro direttore, compositore al cembalo*”, es decir, nos da certeza de que dirigía con el piano.

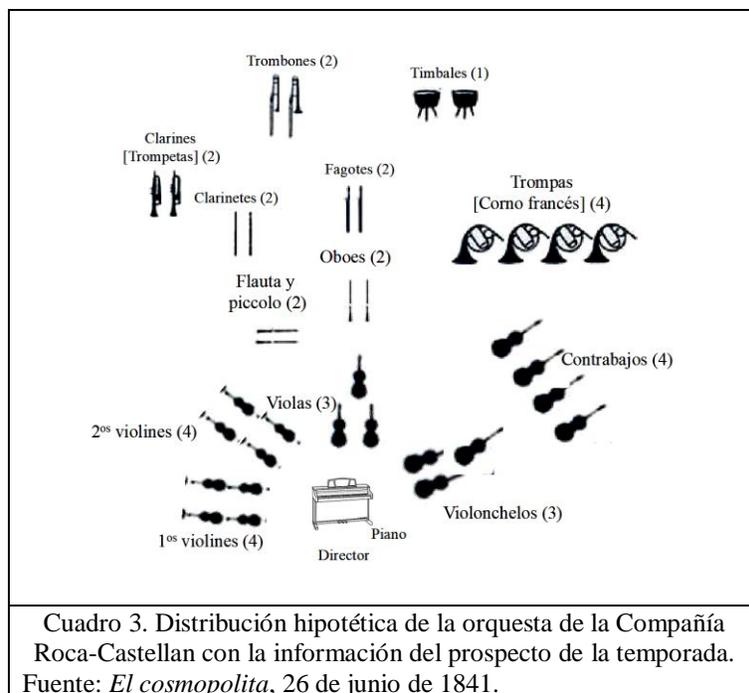
Es posible que hubiera también percusiones –indispensables en cualquier ópera–, pero no fueron nombradas en el diario, por eso se omiten (Cuadro 3).

⁶³⁴ Recordemos que la orquesta de la Compañía del Teatro Principal estaba conformada por 24 integrantes hacia 1833. Sin embargo, durante la administración de Gorostiza, algunos estados contables demuestran pagos extras para otros integrantes, lo que suponemos que llegó a ser de 50 atrilistas. Véase el capítulo 1 de este trabajo.

⁶³⁵ La Academia la fundó junto con Joaquín Beristáin, quien un año después, en 1839, falleció. De acuerdo con Gerónimo Baqueiro Fóster, Caballero se casó con la esposa del difunto y se convirtió en el único director de la escuela. Se ordenó sacerdote hasta 1859. Véase, Baqueiro, *Historia*, 427.

⁶³⁶ Sayas, Villerías, Huasco [Guasco], Huidrovo [Huidrobo] y José María Chávez. Miranda y Ocadiz también fueron parte de la Compañía del Principal. Véase, Hernández, “La orquesta”.

⁶³⁷ Wallace pronto partió a Nueva Orleans y de ahí a Filadelfia, Boston y Nueva York. Véase, Jorge Velazco, “Vincent Wallace, representante del romanticismo en la ópera inglesa”, *Anales del IIE*, UNAM, 58, 1987, 171-177. Consultado en www.analesiie.unam.mx/pdf/58_171-177.pdf



La agrupación se completaba con un coro de 26 personas (14 voces masculinas y 12 femeninas) y los trabajadores del cuerpo de utilería (cuadro 4):

	Nombre	Puesto
1.	Pedro Gualdi	Pintor escenográfico
2.	J. Luna	<i>Sugeritore</i> [apuntador]
3.	N. N. [<i>sic</i>]	Poeta
4.	Antonio Ramponi	Director de la sastrería
5.	Magdalena Ramponi	<i>Directora de la parte de mujeres</i>
6.	Tiburcio Godoy	Maestro de sala
7.	Gavino Medina	Peluquero

Cuadro 4. Miembros de la orquesta de la Compañía de Joaquín Roca. Teatro de la Ópera (1841-1842). Se respetan la ortografía de los nombres y su puesto como aparece en el periódico. Fuente: *El cosmopolita*, 26 de junio de 1841.

En total, la compañía se conformó por 80 personas. Cantidad nada despreciable para presentar un espectáculo a la altura de las expectativas de un público que tenía varios años sin asistir a la ópera. Suponemos implicó una elevada nómina, si tomamos en cuenta las cantidades que invirtió el gobierno, la década anterior.⁶³⁸ No tenemos noticias del cupo del

⁶³⁸ Si hacemos un cálculo estimado, de acuerdo a las cifras manejadas por la Compañía del Teatro Principal – capítulo 1–, la orquesta cobraba de forma mensual 337 pesos por 26 miembros. Ahora eran 36. El coro, ahora

Teatro de la Ópera, sin duda mucho menor que el Principal, en el que cabían cerca de 1600 espectadores. En los palcos del primero cabían seis personas, en el segundo, 16. Casi menos de una tercera parte. Por la descripción del *Apuntador* sabemos que el pequeño recinto estaba compuesto por dos hileras de palcos, dos hileras de balcones laterales, la galería y una luneta amplia. Sin duda, se necesitaba el teatro lleno para cubrir los gastos y obtener alguna utilidad.

Roca incluyó en su anuncio, los precios de entrada además de dos tipos de abono; uno anual de “90 representaciones, distribuidas a dos en cada semana”, (si descontamos las semanas del descanso habitual por cuaresma, el empresario tenía la intención de trabajar todo el año); y el otro mensual, por 9 funciones. El costo de los boletos no varió de forma notable, en comparación con los ofrecidos por el Principal en 1833, sin embargo, tomando en cuenta la calidad y ubicación del teatro, además de su aforo, pues probablemente resultaron un poco elevados, pero necesarios para solventar los honorarios de los artistas (cuadro 5).

	Abono anual (90 funciones. Teatro de la Ópera, 1841)	Abono mensual (9 funciones. Teatro de la Ópera, 1841)	Abono mensual (8-10 funciones. Teatro Principal, 1833)
Palcos por 6 entradas	\$ 540	\$ 63	\$ 65
Balcón	\$ 96	\$ 10	- -
Luneta	\$ 86	\$ 9	\$ 16
Galería (primera fila)	\$ 30	\$ 3 4	\$ 5
Galería	\$ 22	\$ 2 4	
Cuadro 5. Tipos de abono ofrecidos por la Compañía de Joaquín Roca (1841) Fuente: <i>El cosmopolita</i> , junio 29, 1841 y <i>El fénix de la libertad</i> , octubre 3, 1833.			

Si tomamos en cuenta, los ingresos y egresos promedios de la Compañía del Teatro Principal durante la década anterior, sabemos que por función se obtenían hasta 500 pesos por dos funciones semanales; la nómina era de alrededor de cuatro mil pesos más los gastos de carteles, programas, aceite para la iluminación, decorados, vestuario, etcétera (estos gastos no se contabilizaron de forma precisa así que no tenemos una cifra estimada, pero

con 26 y no con 20 como en esos años, cobraba junto con el sastre, 139 pesos mensuales. Alrededor de 500 pesos mensuales sin contar los agregados del cuerpo de utilería, escenografía, mantenimiento de alumbrado, almacén de vestuario y el pago de los cantantes, que en 1832-1838 sumaban cerca de 2 mil pesos mensuales. Siendo conservadores, Joaquín Roca debía pagar una nómina mensual mínima de 2,500 pesos mensuales (recordemos que orquesta, coros y utilería cobraban de forma semanal, así que se necesitaba liquidez cada semana).

sin duda, el desembolso mayor consistía en el pago de los sueldos). Roca había entrado en una operación de alto riesgo. Tenía que vender 64 abonos mensuales de palcos para seis personas, para obtener esa cantidad. No existen descripciones del número de palcos que tenía el teatro. Sabemos que era de 2 pisos; en el caso del Principal tenía 18 palcos por piso; con cálculos optimistas, podemos suponer que había la mitad, es decir nueve por piso, que sumaban 18 en total, por 63 pesos de cada abono, tenemos la cantidad de 1,134 pesos; es decir, el teatro debía estar lleno para cubrir pagos y obtener una mínima utilidad (además en un teatro que no estaba adecuada para las representaciones, como veremos más adelante).

En realidad, ¿eso era negocio? O como sucedió en la década de 1830, ¿el gobierno, vía gastos secretos, cubrió las pérdidas generadas? No tenemos certeza de lo ocurrido en la cuestión financiera, pero el resultado lo conocemos. Roca anunció la quiebra de la compañía un año después (en cierto sentido, cumplió con el año prometido, aunque imaginamos que no esperó que fuera de esa manera). El periódico *El siglo diez y nueve* publicó el aviso:

Teatro de la Ópera. La compañía de ópera ha concluido sus funciones en este teatro, por haberse presentado en quiebra el empresario [...].⁶³⁹

Extraña resulta una nota publicada el mes anterior, en julio de 1842, en la que el ministro de guerra José María Tornel,⁶⁴⁰ de nuevo aparecía en escena; ahora atacando a Roca:

Señor juez de letras, [...] acompañe el impreso que con el título de ‘Satisfacción al público’ ha publicado y repartido don Joaquín Roca, empresario de la ópera, y en el que se falta a la verdad, asegurando que a los músicos del Regimiento ligero de caballería se les impidió por la guardia, que cubriesen sus compromisos con la ópera, y que por la fuerza se les obligó a quedarse en mi casa [...]. Como todos estos hechos son falsos y se injuria con ellos [...], ocurro a usted a fin de que se sirva hacer la calificación correspondiente para que pueda yo exigir al calumniador [...], la prueba de un aserto con que ha tratado de comprometerme ante el respetable pueblo mexicano.⁶⁴¹

De alguna manera, el gobierno de Bustamante apoyó a la compañía; sin embargo, no hemos podido comprobarlo. Con la llegada de Santa Anna, como presidente provisional,

⁶³⁹ *El siglo diez y nueve*, agosto 8, 1842.

⁶⁴⁰ Como siempre cercano colaborador de Santa Anna, Tornel desempeñó varios puestos. En 1834 había sido gobernador del Distrito Federal y había entablado una polémica con Patiño, en ese entonces el administrador del Principal, por los pagos del arrendamiento del Principal así que era un entendido en los manejos del teatro.

⁶⁴¹ *El siglo diez y nueve*, julio 2, 1842. No hemos encontrado el documento al que refiere Tornel.

a principios de octubre, a tres meses de iniciada la temporada operística, las cosas tuvieron que cambiar; aun así, como dijimos antes, Roca se sostuvo exactamente durante un año, lo anunciado en el prospecto.

2.2. *El difícil año de 1841. El inicio de la temporada*

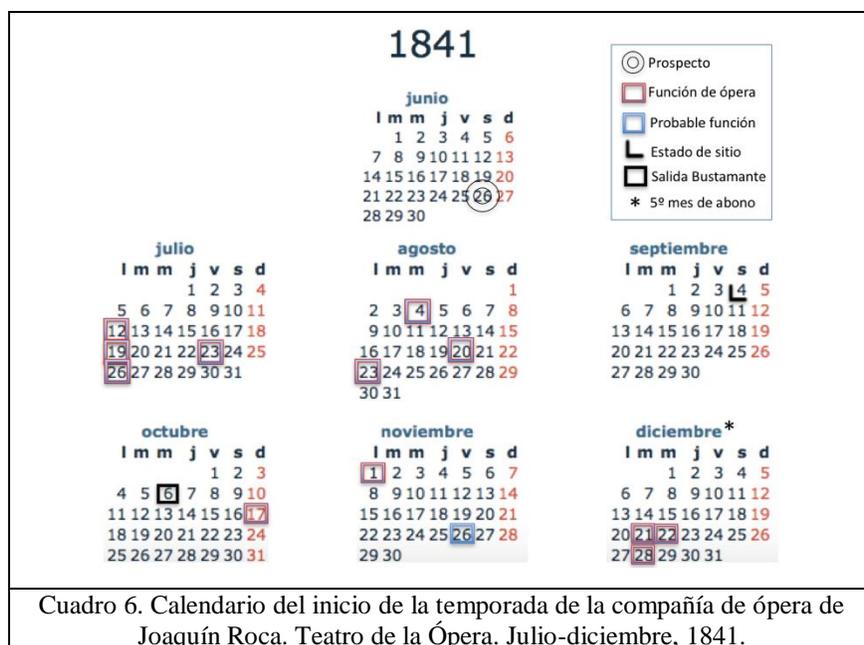
No pudo haber peor momento para que la compañía de ópera debutara en el país, pues, de acuerdo con Costeloe, “al llegar el verano de 1841, el gobierno centralista había perdido todo apoyo de los mismos electores [...] y de clase media que lo habían creado.”⁶⁴² Los rumores de los levantamientos federalistas no tardarían en ser una realidad. Aun así, la temporada inició en el mes de julio. Varias fuentes señalan que fue el lunes 12 de julio, con *Lucia de Lammermoor*.⁶⁴³ Se han podido documentar 13 funciones de julio a diciembre, aunque seguro hubo más, por algunos indicios que encontramos en las fuentes disponibles (cuadro 6).⁶⁴⁴ Sin duda, hubo suspensiones por los conflictos suscitados en la ciudad, a raíz de los enfrentamientos contra Bustamante y la declaración del estado de sitio, pero tampoco las fuentes nos ayudan a confirmar las fechas.⁶⁴⁵

⁶⁴² Costeloe, *República central*, 217.

⁶⁴³ La temporada pudo haber comenzado una semana antes. Olavarría y Reyes de la Maza refieren esta fecha como inicio de la temporada. El dato lo obtuvieron de una crónica firmada bajo el seudónimo de El diletante, publicada en *El apuntador* que comienza: “Ópera. lunes 12 de julio de 1841. *Lucia de Lammermoor*. Por fin tenemos ópera [...]” (101-103). La publicación era semanal y aparecía los martes, pero sus números no estuvieron fechados; una guía es la inclusión de fechas en los textos, como en este caso. Sin embargo, el matrimonio Calderón de la Barca escribió al respecto en sus respectivas obras. Fanny escribió el día 13: “No teníamos muchas esperanzas de estar aún aquí para la inauguración de la nueva ópera italiana, y, por lo tanto, habíamos cedido nuestro palco. [...] La primera ópera, *Lucia de Lammermoor*, fue representada la semana pasada. [...] Ayer se dio *Romeo e Giulietta*”. Por su parte, Ángel anotó el 12 de julio: “Primera representación de *Lucia de Lammermoor* en México, por la Castellani [sic]”, y expresa un comentario sobre el público. Sin duda, uno de los dos confundió no solo las fechas, sino las obras. Difícil afirmarlo de forma categórica pues en los periódicos no aparece ningún anuncio o nota al respecto. Calderón, *La vida*, 341-342. Soto, ed., *Diario*, 201.

⁶⁴⁴ Fanny escribió el 18 de agosto: “Hemos ido varias veces a la ópera”. Desafortunadamente no señaló fechas exactas y tampoco hizo reseña de todas las representaciones a las que asistió. Calderón, *La vida*, 357.

⁶⁴⁵ En un apartado más adelante, se enlistarán los títulos de las óperas y se realizará un análisis de las características del repertorio presentado.



El reconocimiento de los ingleses a la independencia de Texas, en noviembre de 1840 y la imposición, el año anterior, del 15% sobre productos importados –en su mayoría ingleses, el mejor aliado del gobierno en esos momentos–, provocó que disminuyera la aprobación hacia el régimen de Bustamante durante 41.⁶⁴⁶ Varios comerciantes extranjeros, en Veracruz y Guadalajara, se reunieron y nombraron como representante a Francisco Murphy para que se entrevistara con Santa Anna e interviniera en la situación.⁶⁴⁷ En marzo, el general Mariano Paredes y Arrillaga, “comandante general de las armas en el departamento de Jalisco” emitía un pronunciamiento “como medio de salvar a la República”.⁶⁴⁸ El ministro de guerra Almonte intentó combatirlo sin éxito. Hacia inicios de agosto, el movimiento creció pues los comerciantes se unieron a Paredes y por la actuación de Murphy, establecieron vínculos con Veracruz. Sin embargo, todo esto ocurría fuera de la capital y aunque las noticias eran conocidas, suponemos que la temporada siguió sin interrupciones hasta el pronunciamiento del general Gabriel Valencia que, destacado en la ciudad de México, ocupó la plaza de la Ciudadela, el 31 de agosto.

Las funciones cambiaron, de martes –como se había acostumbrado la década anterior– a lunes. Roca había prometido dos funciones por semana. Es posible que las haya

⁶⁴⁶ “La estrella de Bustamante se ensombreció aún más en 1841”, a decir de Vázquez, *Dos décadas*, 84.

⁶⁴⁷ Costeloe, *República central*, 224-225. Vázquez, *Dos décadas*, 84-85.

⁶⁴⁸ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 220.

cumplido, pues no encontramos quejas en la prensa –que hubiera sido un buen pretexto para, de alguna manera, criticar a los cercanos a Bustamante, como lo hiciera Tornel un año después–. Fanny Calderón menciona varias funciones a las que asistió, durante julio y agosto: la del estreno, el día 12, dos que le siguieron (sin mención de fecha en específico) y las del 24 y 26 de julio. Le llama la atención la actitud del público que,

se sintió defraudado. Esperaba maravillas y no le satisfizo lo que solo fue una buena representación [...]. A la segunda representación [...], las cosas se enmendaron. [El 24...] el teatro se veía bastante concurrido, aunque se advertían algunos palcos vacíos. [El 26...] los palcos y la platea estaban casi vacíos.⁶⁴⁹

Para agosto, hacia el día 18, escribió sobre los rumores de la revuelta:

Han llegado noticias de que el general Paredes se ha ‘pronunciado’ en Guadalajara [...], todo el mundo supone que Santa Anna es o ha de ser el agente principal de los grandes cambios que se predicen. Muchos, en cambio, hablan de ello como de algo sin importancia [...]. Mientras, todo sigue como de costumbre. Hemos ido varias veces a la ópera; los paseos están muy concurridos, y tuvimos un [*sic*] *soirée* musical la otra noche que resultó muy alegre.⁶⁵⁰

Por esta descripción, casi tenemos la certeza de que la ópera, en sus dos primeros meses de temporada, continuó de forma regular (aunque no tengamos fechas documentadas). Hacia inicios de septiembre, y a partir del sitio de la ciudad, la situación cambió de forma radical. Mientras Valencia combatía en la Ciudadela, “los ejércitos de Paredes y Santa Anna avanzaban hacia la capital y antes de terminar el mes habían convergido, junto con los principales jefes militares, en Tacubaya.”⁶⁵¹ Alamán y Gorostiza, consejeros del gobierno, a inicios de septiembre, establecieron negociaciones con el Congreso.⁶⁵² La situación derivó en varios enfrentamientos durante todo septiembre. Los Calderón relataron el cambio en la vida cotidiana durante este periodo. Fanny fue más explícita en sus comentarios:

3 [septiembre]. En estos momentos se sostiene un tiroteo más que nutrido entre San Agustín y la Ciudadela. Esta mañana las calles se veían llenas de carruajes y de familias que emigran de la ciudad. [... Día] 4 [...]. Algunas veces nos atrevemos a salir, cuando cesan,

⁶⁴⁹ Calderón, *La vida*, 342, 344 y 346.

⁶⁵⁰ Calderón, *La vida*, 357.

⁶⁵¹ Vázquez, *Dos décadas*, 87.

⁶⁵² Costeloe, *República central*, 229.

claro está, los tiroteos [...]. Continúan las visitas en las noches, y el señor Barrera y yo tocamos dúos en el arpa y en el piano, a pesar de que México se halla en ‘estado de sitio’. [Día] 10 [...] En vano publica el presidente bandos para que estén abiertos los comercios, pues éstos permanecen cerrados a piedra y lodo; todos los negocios están paralizados.⁶⁵³

Por su parte, Ángel Calderón, menos descriptivo pero contundente, complementa la situación:

[Día] 4. [...] Un bando fijado en las esquinas declara a México en estado de sitio. Es mediodía y no se observa el menor indicio ni de hostilidades ni de conmoción popular. [...] Día] 6. Por la mañana muchos tiros. [...] Solo se sabe que sin exponerse a la muerte no se pueden transitar las calles de San Francisco y Plateros ni la Ribera de San Cosme. [...] Día] 7. [...] soledad en las calles, las tiendas cerradas y la emigración de los que pueden abandonar el terreno. [...] Día] 13. Salimos a la una de México [...] Día] 14. Continúan los tiros y el pronunciamiento complicándose más y más.⁶⁵⁴

De acuerdo con estas narraciones, desde el estado de sitio hasta los enfrentamientos todavía después de la firma de las Bases de Tacubaya (28 de septiembre),⁶⁵⁵ y la salida de Bustamante (6 de octubre), podemos concluir que, en lo que se ordenó la situación, no hubo funciones operísticas durante todo el mes patrio.

Costeloe señala que “tras los muros del palacio arzobispal en Tacubaya [...] Santa Anna, Paredes, Valencia, Cortázar y Tornel se sentaron a la mesa para decidir la futura organización política del país.”⁶⁵⁶ Santa Anna fue nombrado presidente provisional y entre el 10 y 11 de octubre nombró su gabinete: Tornel como ministro de Guerra; Gómez Pedraza, ministro de Relaciones (que permaneció mes y medio y después fue sustituido por José María Bocanegra); e Ignacio Trigueros, ministro de Hacienda.⁶⁵⁷ Paredes fue

⁶⁵³ Calderón, *La vida*, 362 y 364-365. Suponemos que se trata del general Manuel Barrera, aquel personaje que trajo la compañía de ópera en 1832.

⁶⁵⁴ Soto, ed., *Diario*, 223-225, 232-233.

⁶⁵⁵ Plan acordado por Valencia, Paredes y Santa Anna en cuyos 13 artículos demandaba el cese inmediato de los poderes excepto el Judicial, la integración de una junta para elegir un presidente provisional y la convocatoria a un Congreso constituyente. Véase, Costeloe, *República central*, 232-233.

⁶⁵⁶ Costeloe, *República central*, 238.

⁶⁵⁷ Vázquez, *Dos décadas*, 91. Di Tella ahonda en la particular situación: “Las fuerzas rebeldes ocuparon la capital, y escogieron a una peculiar Junta de representantes de los Departamentos, designadas a dedo, quienes nombraron presidente a Santa Anna. Éste fue flanqueado en el Ministerio de Guerra por su fiel Tornel, quien desde entonces sería componente inevitable en toda combinación santanista. Pero en Relaciones, tras una breve aparición de Gómez Pedraza, Bocanegra quedó al frente, dando así un lugar al elemento liberal progresista. También Justicia fue dada a otro liberal, Crispiniano del Castillo, de Jalisco. En Hacienda, Ignacio Trigueros trajo consigo sus conexiones con la comunidad financiera y un buen conocimiento técnico de los negocios”. Di Tella, *Política*, 262.

ascendido a general de división –había rechazado el ministerio de Guerra– y regresó a Guadalajara, donde continuó siendo el comandante militar y poco después fue nombrado gobernador.⁶⁵⁸ Pero antes de partir, el 16 de octubre se publicó una pequeña nota en el periódico: “Ópera italiana. Mañana se representará la pieza nueva, del maestro Bellini, titulada *Beatriz de Tenda*, cuya función se ha dedicado al señor general don Mariano Paredes y Arrillaga”.⁶⁵⁹

Creemos que fue la primera función que se representó después de la caída de Bustamante.⁶⁶⁰ Curioso resulta que haya sido dedicada a Paredes. La ópera y el poder en estrecha relación, aunque desconocemos si el militar asistió al espectáculo; los Calderón no mencionan nada al respecto.⁶⁶¹ Es posible que el empresario Roca –y el grupo que lo apoyaba– hayan querido ganarse sus simpatías.

Por otra parte, la obra representada iba acorde con la situación política. La trama⁶⁶² recordaba que se podía gobernar a cualquier precio, incluso sobre la vida de una mujer inocente: Beatriz de Tenda se siente sola, mientras el duque Visconti, su esposo, se divierte con Agnese, su amante. Algunos miembros del ducado intrigan contra ella, cuando Orombello es descubierto consolándola. Visconti los acusa de ser amantes y son apresados.

⁶⁵⁸ Para las negociaciones derivadas de las Bases de Tacubaya, véase Costeloe, *República central*, 239-261.

⁶⁵⁹ *El siglo diez y nueve*, octubre 16, 1841.

⁶⁶⁰ Como señalamos antes, el estado de sitio fue decretado el 4 de septiembre. Esto provocó la suspensión de los diarios de la capital que reanudaron actividades entre el 6 y 8 de octubre (ya nombrado Santa Anna como provisional). Los diarios que se conservan en la Hemeroteca Nacional son: *La hesperia* (hasta marzo, 1841); *El cosmopolita* (se suspende el 4 de septiembre, se reanuda el 6 de octubre); el *Diario del gobierno de la República Mexicana* (hasta el 6 de septiembre y se reinicia el 8 de octubre); y, *El siglo diez y nueve* (su primer número es del 8 de octubre). La primera cartelera que se publica es del 27 de octubre para anunciar las obras dramáticas del Teatro Principal y del Teatro de Nuevo-México (*El siglo diez y nueve*, octubre 27, 1841), aunque antes, el 16 de octubre, encontramos el anuncio sobre la ópera.

⁶⁶¹ El matrimonio había sido invitado por la familia Fagoaga para refugiarse en la Hacienda de San Xavier, camino a Tlalnepantla, mientras ocurría el estado de sitio de la capital. Llegaron el 16 de septiembre. Regresaron a la ciudad el 12 de octubre donde se hospedaron en un hotel. Fanny dejó de escribir entre el 13 y el 21 de octubre. Ángel escribió durante estos días, pero no refirió ninguna función de ópera. Aquí, ambos diarios tienen ciertas discrepancias entre las fechas. Según Ángel, el día 20, ambos asistieron a un concierto “o cosa así en casa de” Luisa Vivanco donde conocieron a Paredes y al día siguiente, él comió en casa del ministro inglés Richard Pakenham, evento al que también fue invitado Paredes. Según Fanny, el 21 almorzaron con el ministro francés y por la tarde fueron a la casa de la Marquesa de Santiago, “en donde transcurrió un grato atardecer” y conocieron a Paredes. Su siguiente escrito es del 23, donde refiere que “Calderón comió en la casa del ministro”. Pero resulta particularmente extraño que ninguno mencione la función de ópera y sobre todo la dedicatoria. Soto, ed., *Diario*, 246-249. Calderón, *La vida*, 365-387.

⁶⁶² La ópera se basa en un hecho real sucedido en el siglo XIV en el Ducado de Milán: Filippo María Visconti llega al poder, después del asesinato de su hermano Giovanni María. Para asegurar el apoyo de los soldados del duque caído, se casa por conveniencia con Beatrice Lascaris, viuda del condotiero Facino Cane (líder de los soldados mercenarios). Poco después, es acusada de adulterio (donde el supuesto amante testifica la certeza del hecho) y es condenada a muerte.

Él es torturado para confesar el amorío y así poder condenarlos a muerte. Cuando el duque está a punto de perdonarlos –pues todavía ama a Beatriz–, los soldados fieles a Cane, primer esposo de Beatriz y condotiero del duque anterior, invaden su castillo. Para no menoscabar su autoridad, Filippo decreta su sentencia de muerte. En la ópera, la descomposición en el ducado, parecía reflejo de la situación mexicana.

A todo esto, resulta interesante detenernos un poco en la conformación del nuevo grupo gobernante para tratar de entender el papel que tuvo la compañía de ópera y los cambios que se produjeron. Sobre Santa Anna, Costeloe nos dice:

Todos conocían su avaricia y venalidad, y los relatos sobre sus corruptos tratos financieros y de ‘la colosal fortuna que posee’ [...]. Nadie dudaba de que tan vastos activos habían sido adquiridos por medios turbios, mediante tratados privados con agiotistas y empresarios, compensaciones y sobornos de contratistas agradecidos y saqueo directo de la Tesorería. [...] En 1841 ya llevaba 20 años en el escenario nacional y había intervenido en todos los hechos de alguna importancia, desde la caída de Iturbide hasta la destitución de Bustamante. [...] siempre había maniobrado para presentarse como patriota auténtico, solo interesado en el bien de la nación.⁶⁶³

El historiador inglés se cuestiona el apoyo que tuvo de varios liberales moderados e incluso de personajes como Alamán⁶⁶⁴ y ofrece dos explicaciones de personajes que pocos años adelante, en 1844, escribieron su opinión en sendos documentos. La primera, alude a una carta de Gómez Farías enviada a Mora que explica: “quienes llevaron a Santa Anna al poder en 1841 [...] creían que si lo cortejaban, si halagaban su vanidad, podrían controlarlo, para beneficio y protección de sus propios intereses”.⁶⁶⁵ La segunda, basada en la correspondencia de Pedro Pascual de Oliver, el ministro de España en México que siguió a Calderón de la Barca: “a cambio del poder autocrático, Santa Anna ofrecía la promesa de estabilidad y orden y, especialmente de contener la declinación de los valores que amenazaba con la ‘disolución social’.”⁶⁶⁶ Sin duda, varios grupos se vieron beneficiados.⁶⁶⁷

⁶⁶³ Costeloe, *República central*, 241-243.

⁶⁶⁴ Costeloe, *República central*, 244.

⁶⁶⁵ Costeloe, *República central*, 244.

⁶⁶⁶ Costeloe, *República central*, 245.

⁶⁶⁷ El propio Costeloe menciona varios ejemplos, entre ellos la cancelación de varios contratos comerciales, con la intermediación de Murphy. Cayetano Rubio y Neri del Barrio, entre otros, quedaron liberados de compromisos que les estaban generando pérdidas, por ejemplo, con el tabaco. Es interesante que ambos personajes hayan estado también involucrados con la compañía de ópera en la década de 1830. Incluso la aparición de un nuevo diario, en octubre de 41 (*El siglo diez y nueve*), en el que participaban varios

Y es probable que todos acudieran a la ópera, el 1 de noviembre, en una función a la que asistió el propio Santa Anna, los Calderón y la élite gobernante. Don Ángel escribió:

Noviembre. 1º Al teatro. *Belisario* para obsequiar a Santa Anna. La ridiculez de introducir caballos y carro de triunfo en un espacio tan pequeño. Algunos gritaron viva al entrar Santa Anna pero fue recibido con suma frialdad. Al subir la escalera me reconoció y me saludó y a mi mujer afablemente.⁶⁶⁸

La marquesa, siempre más explícita, describió el panorama político del momento, pero también nos muestra cómo la ópera, una manifestación artística, continuaba sirviendo de instrumento del poder y por supuesto, demostración de lo civilizado que se encontraba el país, a pesar del delicado momento que se había vivido:

Dieron una gran función en la Ópera en honor de su Excelencia. El teatro estaba brillantemente alumbrado a toda cera. De dos palcos, que tapizaron en oro y carmesí, y a los que añadieron cortinajes de los mismos colores, hicieron uno para el presidente y su séquito. En las iluminadas escaleras que conducen a los palcos primeros, se alineaban dobles filas de lacayos de librea rojo y oro. Se habían reunido muchos caballeros en el vestíbulo en espera de la llegada del héroe de la fiesta. Llegó al fin con el estilo propio de un rey: carruajes y escolta a todo galope, de gran uniforme de General y su Estado Mayor. Ya dentro del teatro, el señor Roca le hizo entrega del libreto encuadernado en rojo y oro. Nos encontramos el grande hombre *en face* y, deteniéndose, nos reconoció muy amable. [...] El teatro lleno hasta el ahogo; palcos, platea y galerías. Hizo su entrada sin que se escuchara un aplauso. De entre las butacas una voz aislada gritó un: ‘¡Viva Santa Anna!’, que provocó, al parecer, un movimiento casi imperceptible de desaprobación, apenas expresada en un ligero murmullo. Escogieron la ópera *Belisario*, considerada *à propos* para la circunstancia [...]. Belisario salió a escena en un carro triunfal tirado por unos hermosos y blancos caballos que comenzaron a dar corcovos tan desesperadamente en un escenario demasiado pequeño, que Belisario optó, con muy buen acuerdo, terminar su aria a pie. [...] Los generales, con sus uniformes en rojo y oro, se veían como pavos reales alrededor de Santa Anna [...]. Los palcos eran ascuas por los diamantes, que aprovecharon la ocasión para salir todos de sus estuches.⁶⁶⁹

federalistas como Gómez Pedraza también tuvo cierto respaldo o al menos, gozó de cierta libertad. Costeloe, *República central*, 248 y 252.

⁶⁶⁸ Soto, ed., *Diario*, 253.

⁶⁶⁹ Calderón, *La vida*, 389-390. Sobre esta función, encontramos otra reseña, publicada en el periódico semanal *El apuntador*, que reproduce Reyes de la Maza, que dice: “Ópera. *Belisario*. Mucho aparato, caballos en la escena que no estaban muy dóciles, buena iluminación y selecta concurrencia fueron las cosas más

Fanny resalta el hecho de que la ópera hubiera sido precisamente *Belisario* de Donizetti, pues la trama gira en torno a los triunfos de un general del Imperio Bizantino, en el año 580. Es curioso que Roca haya entregado después de la obertura, un libreto hecho para la ocasión, para exaltar los versos que canta el coro:

Que honren al héroe
con una corona de laureles,
a aquel que en Bizancio emula
lo que fue Roma.
Belisario invencible,
gloria de nuestra época,
tu nombre perdurará
por siempre.⁶⁷⁰

Y en la escena donde aparece el personaje de Belisario por primera vez, el canto resultó elocuente para la ocasión:

¡César, he vencido!
Ahora Italia ya disfruta con
la dulce sonrisa y el fruto de la victoria.⁶⁷¹

La analogía entre Belisario y Santa Anna era más que evidente, pero el episodio también resultaba una evocación de la figura de Napoleón quien, comprendía muy bien el valor que la música y la ópera podían ofrecer a su régimen. [...] Cuando regresaba a París y había algún acontecimiento que él quisiera resaltar, lo hacía asistiendo a *l'Opéra*. [...] La ópera representaba jerarquía, poder, continuidad, estabilidad, afluencia. Y Napoleón lo sabía.⁶⁷²

Y podemos agregar, al parecer Santa Anna, también.

El suceso también recordaba el montaje de *Ferdinand Cortez ou la Conquête du Mexique* (1809), que el propio Napoleón encargó a Spontini y donde se incluyeron caballos en el escenario. La oportunidad de mostrar el afán civilizador, a través de emular una

notables de la función.” Reyes de la Maza, *El teatro (1840)*, 113. Interesante que la nota no mencionara que parte del selecto público fueron Santa Anna y sus ministros. Aparece firmada con el seudónimo de “El diletante”. Creemos que pudo haber sido escrita por José María La Fragua –uno de los fundadores de la publicación y que también bajo el seudónimo de “El galán” escribía sobre teatro– o Guillermo Prieto (cuya predilección por la ópera era conocida pero también su animadversión hacia Santa Anna). El seudónimo no aparece en el *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México* de María del Carmen Ruiz Castañeda. Véase, “*El apuntador*”. Consultado en

<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9247d1e32523086137f>

⁶⁷⁰ Libreto de la ópera *Belisario* de Donizetti. Transcripción del italiano al español. Consultado en <http://www.kareol.es/obras/belisario/acto1.htm>

⁶⁷¹ Libreto de la ópera *Belisario* de Donizetti. Transcripción del italiano al español. Consultado en <http://www.kareol.es/obras/belisario/acto1.htm>

⁶⁷² Snowman, *La ópera*, 143.

puesta en escena de ese tipo, intentaba aminorar los problemas políticos que enfrentaba el país. Y aún así, de nuevo, la ópera y el poder estrechamente ligados, aunque con una diferencia, en relación con la Compañía del Teatro Principal, la década anterior. Ahora se hacía más evidente.

Santa Anna no pudo negarse a que continuara la temporada, así fuera gracias al grupo político antagonista. De nuevo, se le daba continuidad a un proyecto que había surgido del grupo bustamantista pero que, como en la década de 1830, con los cambios políticos, habría ocasión de que la compañía fuera manejada por otras personas, porque si bien ahora se manejaba como un negocio particular, no podemos dejar de suponer que recibía cierto apoyo gubernamental, aunque, como dijimos antes, no hemos podido comprobarlo.⁶⁷³ Los cambios tardarían, en el caso de la compañía de 1841, un año. Mientras, Joaquín Roca tuvo que arreglárselas para salir avante, como veremos más adelante. Los Calderón ya no volvieron a mencionar algo sobre la ópera, pues ya estaban en los preparativos de su salida del país.⁶⁷⁴ Tampoco en los periódicos encontramos algún anuncio.⁶⁷⁵ Solo dos breves notas: una, de *El apuntador*, sin fecha precisa, pero que calculamos es de fines de noviembre, en la que se escribe sobre *Lucrecia Borgia*: “Los inteligentes dicen que esta ópera es de las mejores que ha puesto en escena la compañía actual.”⁶⁷⁶ La otra, de mediados de diciembre, en la que se menciona el estreno de un nuevo título y la posibilidad de otro, “en este quinto mes de abono”.⁶⁷⁷

⁶⁷³ No se ha encontrado documentación al respecto en algún ramo del AGN ni tampoco en las actas de Cabildo del Ayuntamiento de la ciudad de 1841. Pero recordemos que, para la década de 1830, varias cantidades asignadas a la ópera salieron de la partida de gastos secretos.

⁶⁷⁴ Calderón fue sustituido por Pedro Pascual de Oliver, que arribó en 1841. Los Calderón salieron el 16 de noviembre hacia Toluca para visitar Michoacán; regresaron el 21 de diciembre a la ciudad de México y a principios de enero salieron rumbo a La Habana. Véase, Soto, ed., *Diario*, 255-269. Calderón, *La vida*, 403-463.

⁶⁷⁵ La cartelera del Teatro de la Ópera comenzó a publicarse hasta diciembre de 1841 en *El siglo diez y nueve*. Antes no encontramos otro periódico que diera razón de estas funciones, salvo la función del 16 de octubre y la del 1 de noviembre. El periódico semanal, *El apuntador*, menciona algunas, pero sin especificar de forma clara las fechas. Más adelante, en el apartado de repertorio, se encontrarán los títulos y la referencia específica.

⁶⁷⁶ *El apuntador*, citado por Reyes de la Maza, *El teatro (1840)*, 116. Recordemos que este periódico fue semanal y de acuerdo a la descripción que hace la Hemeroteca Nacional se publicaron 24 números entre el 8 de junio y el 30 de noviembre de 1841. Constó de 387 páginas, pero sin fecha de cada entrega, de ahí la dificultad de referir la exactitud de los acontecimientos a los que se refiere. Consultado en <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/verDescripcionDescarga/558ff9247d1e32523086137f>

⁶⁷⁷ *El siglo diez y nueve*, diciembre 22, 1841. La nota completa dice: “Ópera italiana. En este quinto mes de abono se pondrá en escena la ópera del maestro Ricci, titulada: *Le priggione di Edimburgo*; y si fuere compatible con las muchas fiestas del mes, que impiden se hagan los ensayos necesarios de orquesta, se dará otra ópera más. El empresario para hacer ver al público cuánto es su anhelo para procurarle elegida y variada

Durante septiembre y parte de octubre no hubo funciones –se hubiera tratado del tercer mes de abono–, pero como la situación fue de excepción, puede ser que el empresario haya quedado dispensado de sus obligaciones a pesar de tener vendidos sus abonos. A mediados de octubre, podemos suponer comenzó el cuarto mes de abono (que pudo haber iniciado con la función dedicada a Paredes) y por eso señalar a diciembre como el quinto mes de la temporada. Esto nos habla de cierta continuidad de la compañía, aunque no encontramos referencias documentales que confirmen la constancia de las representaciones; solo encontramos un cambio en diciembre. Las funciones se recorrieron de lunes a martes y así ocurrió durante todo 1842.⁶⁷⁸

2.3. *Los problemas de 1842. La quiebra de la compañía de Roca.*

La situación para el régimen santanista fue compleja para este periodo. Todos los rubros sufrieron acomodos. Vázquez caracteriza este periodo como “la dictadura militar de las bases”:

Pronto resultó obvia una militarización del gobierno, ya que Santa Anna aprovechó que muchos gobernadores renunciaron durante el cambio para unir gubernatura y comandancia en varios departamentos.⁶⁷⁹

Costeloe la describe como “la dictadura disfrazada” y señala:

La comunidad mercantil también recibió sus recompensas. Murphy, por ejemplo, acumuló rápidamente una riqueza considerable gracias a diversas concesiones y arreglos. [...] Sin embargo había algunas personas y grupos que no obtuvieron de inmediato ningún provecho del cambio de régimen. [...] hubo agiotistas que se quedaron helados al saber que [...] la presidencia [...] ordenó una suspensión de pagos.⁶⁸⁰

El clero también se vio afectado y después de negociaciones, prestó al gobierno 200 mil pesos.⁶⁸¹ Fowler señala que, para el general, el periodo de 1841, fue de los más estables,⁶⁸² pues su gabinete se mantuvo durante un largo periodo (salvo la renuncia de

diversión, ha organizado un cuerpo de baile, compuesto de las mejores habilidades que tiene México; y lo dirigirá el conocido artista don Andrés Pautret.”

⁶⁷⁸ Dato también singular pues durante la década de 1830, habían sido martes y viernes además de las dominicales por la tarde que, por lo general, eran consideradas como extraordinarias y no entraban como parte del abono.

⁶⁷⁹ Vázquez, *Dos décadas*, 89.

⁶⁸⁰ Costeloe, *República central*, 248-249.

⁶⁸¹ Costeloe, *República central*, 249.

⁶⁸² Will Fowler, *Santa Anna of Mexico*. (Lincoln: University of Nebraska Press, 2007), 214.

Gómez Pedraza). Sin embargo, “Santa Anna sufrió una estrepitosa derrota en las elecciones [de marzo de 42]. De nuevo quedó políticamente aislado.”⁶⁸³ Di Tella es contundente:

Éste fue un gobierno *de facto* que trató de legitimarse, solo mediante la tenue formalidad de una junta de representantes de departamentos [...], nombrados [...] por el propio Santa Anna. Pero pronto se celebraron unas elecciones [...] que no pudo controlar, y se formó una mayoría liberal moderada, que previsiblemente adoptaría una constitución federal. Para evitarlo, Santa Anna hizo su habitual acto de desaparición en octubre de 1842.⁶⁸⁴

En el primer semestre de 42, la ópera continuó con particular regularidad. Pero no hemos localizado noticias sobre la asistencia de Santa Anna a otra función. Hemos encontrado, como parte de la cartelera teatral el 7 de enero, dos funciones a la misma hora, *Tancredo* de Rossini, en el Teatro de la Ópera, y una pieza dramática, en el Nuevo México que anunciaba:

Función extraordinaria, dedicada al excelentísimo señor presidente provisional, general benemérito de la patria don Antonio López de Santa Anna, que honrará el espectáculo con su asistencia, y por cuyo motivo el teatro se alumbrará con esperma. Después de una brillante obertura, se pondrá en escena la comedia de magia titulada *La pata de cabra*, habiéndose mejorado cuanto ha sido posible la maquinaria, y en particular la última transformación del globo, pues del mismo sombrero del actor saldrá un verdadero globo, que unido a él, hará volar a don Simplicio.⁶⁸⁵

Resulta desafortunado no encontrar ninguna crónica del evento, pero sin duda, se buscaba agradar al general, pues, “siempre demasiado ávido de pompa y ceremonia, su comportamiento y sus apariciones públicas eran cada vez más parecidos a los de un rey”.⁶⁸⁶ Es posible que el frío recibimiento del público en noviembre anterior, y la presencia de varios federalistas –que posteriormente serían electos diputados⁶⁸⁷–, lo ahuyentaran de la ópera (más después de tan fastuosa representación).

⁶⁸³ Costeloe, *República central*, 265.

⁶⁸⁴ Di Tella, *Política*, 262-263.

⁶⁸⁵ *El siglo diez y nueve*, enero 7, 1842.

⁶⁸⁶ Costeloe, *República central*, 264.

⁶⁸⁷ Personajes como Gómez Pedraza, Morales, Olaguíbel, Gordo, Herrera y Rodríguez Puebla, coordinados por Mariano Riva Palacio. Costeloe, *República central*, 257. Suponemos que eran asistentes a la ópera. No hemos encontrado documentación como listados con los nombres de los pagos de abonos o crónicas sobre el público en 1842, pero tomando en cuenta las narraciones de Fanny Calderón, meses antes, “la aristocracia mexicana”, como solía llamarle asistía a la ópera.

Además de la función de enero, encontramos otro hecho que involucra a Santa Anna con la cultura: la colocación de la primera piedra de lo que sería el principal teatro de la capital por el resto del siglo: el Gran Teatro de Santa Anna (después Teatro Nacional). En una ceremonia, en la que participó la orquesta de la compañía italiana de ópera, asistieron el presidente provisional y el gabinete, los miembros del Ayuntamiento de la ciudad e incluso los “jefes de oficinas, generales, jefes y oficiales de la guarnición”.⁶⁸⁸ En palabras de Rodríguez Piña:

Se trataba de reflejar, a través de esta propuesta modernizadora, una especie de cosmopolitismo mexicano, que colocara a la sociedad mexicana a la altura de las más avanzadas europeas.⁶⁸⁹

El síndico del Ayuntamiento, Anastasio Zerecero,⁶⁹⁰ participó en los varios discursos que se dieron, con las siguientes palabras:

Tiempo ha que la hermosa capital de la República reclamaba un teatro digno de ella; un teatro que a primera vista diese idea al viajero observador, del grado de civilización y cultura a que ha llegado la nación en los pocos años que han pasado después de sacudido el yugo de su antigua metrópoli.⁶⁹¹

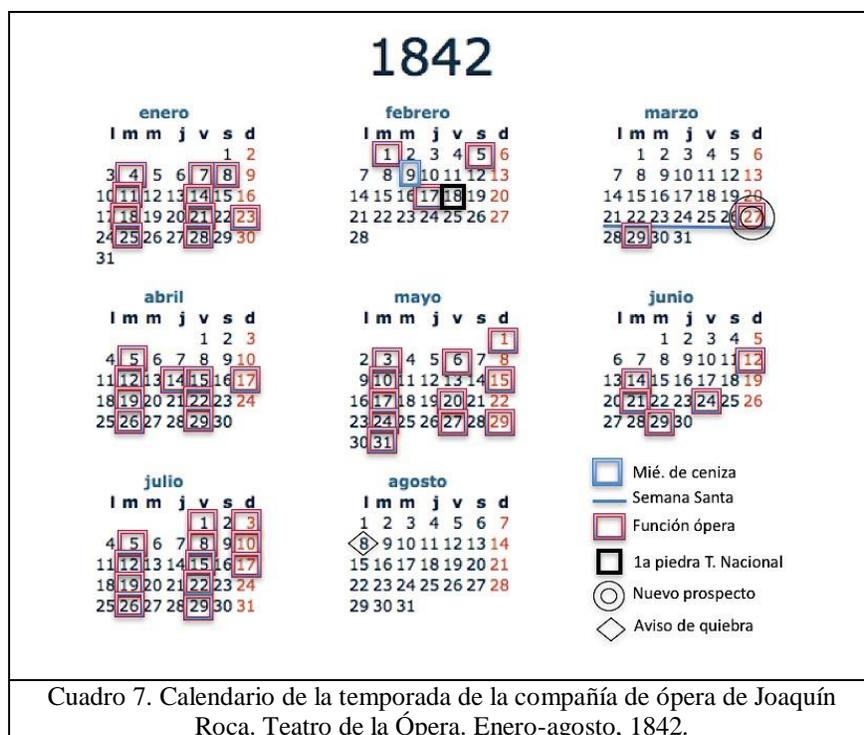
Ante las pretensiones presuntuosas de Santa Anna y el discurso de Zerecero, difícil dejar que la compañía de ópera actuante, se debilitara. Su permanencia reflejaría el grado de civilización además de cierta tranquilidad en un régimen que recién se acomodaba. Sin embargo, Roca enfrentaría numerosos problemas, a pesar de la constancia de las funciones, que hemos podido recuperar (cuadro 7).

⁶⁸⁸ *El siglo diez y nueve*, febrero 20, 1842.

⁶⁸⁹ Rodríguez Piña, “*Con mano*”, 293. Para la construcción y los primeros años de este teatro, véase este capítulo.

⁶⁹⁰ Di Tella lo caracteriza como un “yorkino bien conocido” que, durante este periodo, “exigía el restablecimiento de la Constitución federal”. Di Tella, *Política*, 261-262.

⁶⁹¹ Olavarría, *Reseña*, citado por Rodríguez Piña, “*Con mano*”, 300.



Durante enero se cumplió con lo prometido: dos funciones semanales. Sin embargo, Roca ya comenzaba a vislumbrar problemas financieros, sobre todo porque se acercaba la época de cuaresma, tiempo habitual de suspensión de diversiones públicas por cuestiones religiosas (recordemos que abarcaba desde el miércoles de ceniza –9 de febrero– hasta la semana de Pascua –27 de marzo–). Serían cerca de dos meses sin funciones y, por tanto, no recibir ningún ingreso por entradas. Para salvaguardar esta situación, se sucedieron una serie de oficios, entre el cabildo, Luis Gonzaga Vieyra, coronel retirado y gobernador del departamento de México y la presidencia provisional, que nos hablan de cierto apoyo que tuvo que recibir la compañía para mantenerse.

Revisemos los documentos encontrados. El 21 de enero, el empresario solicitó un permiso al cabildo de la ciudad “para continuar con el espectáculo de ópera en las próximas cuaresmas [*sic*].”⁶⁹² La licencia le fue concedida el 1 de febrero.⁶⁹³ Hemos podido ubicar la

⁶⁹² Sesión del cabildo del 21 de enero de 1842. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-11-11-es-1000---20-about-teatro--00-3-21-00-0-0-11-0-OutfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL1.3.42&d=HASH0139a98c6836f93054afb2b1>

⁶⁹³ Sesión del cabildo del 1 de febrero de 1842. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi->

función del día 17.⁶⁹⁴ Al parecer, hubo algún problema pues el 22 de febrero, Roca tuvo que dirigirse a Gonzaga Vieyra, para que le permitieran “trabajar durante cuaresma, a sabiendas que, desde 1836 que vive en la ciudad, sabe que durante este tiempo no hay funciones teatrales.”⁶⁹⁵ Y anexaba una hoja suelta, sin fecha, firmada por el empresario y con un sello del “Departamento de México”, en la que suponemos (pues no se indica de forma clara), enlistaba las obras a presentar (cuadro 8):

Títulos	Autores	Título original y autor ⁶⁹⁶
<i>El Moisés</i> [sic]	Rossini	= <i>Moisés en Egipto</i> , de Rossini
<i>El triunfo de la fe</i>	Pacini	= <i>Los árabes en las Galias o el triunfo de la fe</i> , de Pacini
<i>La conquista del santo sepulcro o sea el templario</i> [sic]	Nicolás [sic]	= <i>El templario</i> , de Nicolai
Conciertos vocales e instrumentales. Joaquín Roca		
Cuadro 8. Hoja suelta, con sello del Departamento de México, presentada por Joaquín Roca. Ca. 22 de febrero de 1842. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 3, 1841-1843.		

Singular manera de escribir los títulos de las óperas, sobre todo para reflejar cierta vinculación, aunque bastante alejada, con los tiempos de recogimiento. La respuesta tardó en llegar tres semanas, tiempo que suponemos no hubo funciones. Gonzaga, escribió el 14 de marzo, a la presidencia para recibir instrucciones, aunque “por orden verbal que recibí del ciudadano señor presidente, mandé retirar todos los permisos que había concedido para diversiones públicas en esta capital en el presente tiempo de cuaresma.”⁶⁹⁷ Al día siguiente, Bocanegra, ministro de Relaciones, escribió al gobernador un oficio, que deja puerta abierta a la imaginación:

bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-11--11-es-1000---20-about-teatro--00-3-21-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL1.3.42&d=HASH0139a98c6836f93054afb2b1

⁶⁹⁴ *El siglo diez y nueve*, febrero 17, 1842. El anuncio no señala un título en particular sino un “concierto vocal e instrumental”.

⁶⁹⁵ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 3, 1841-1843.

⁶⁹⁶ Anexamos los títulos y autores de las óperas que se pretendían representar. Por cierto, todas representadas en la década de 1830, aunque no hemos encontrado evidencias de que se hayan interpretado en la temporada de 1841.

⁶⁹⁷ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 3, 1841-1843.

Impuesto el excelentísimo señor presidente provisional de la República de la nota de usted, número 266 fecha 14 del actual, en la que inserta una exposición del empresario del Teatro de la Ópera sobre los daños que se la han ocasionado con haberle retirado el permiso para dar funciones en la presente cuaresma, dispone su excelencia que obre usted con arreglo a sus atribuciones, lo que tengo el honor de decirle en contestación a la nota citada.⁶⁹⁸

No hay más documentación sobre este asunto, pero recordemos algunos momentos en particular. Primero, como señalamos antes, la iglesia tuvo que negociar un préstamo al gobierno. Costeloe menciona que Santa Anna informó “al arzobispo que deseaba utilizar activos clericales como garantía de un considerable préstamo hasta de un millón de pesos”. Esto apareció publicado en *El cosmopolita* (12 y 29 de enero de 1842). “Ante estas amenazas –continúa Costeloe–, el clero entró de inmediato en negociaciones”.⁶⁹⁹ Es posible, entonces, que los permisos para la ópera durante la cuaresma, fueran parte también de la estrategia santanista para obtener el crédito. Y al llegar a un acuerdo, congraciarse con la Iglesia y denegar esos permisos. Por otra parte, en pleno inicio de cuaresma y con la intermediación de Murphy, Santa Anna también “renegoció la deuda inglesa”.⁷⁰⁰ Es decir, el gobierno tuvo cierta liquidez que le permitió realizar algunos manejos. Pero a decir de Tenenbaum, también “tuvo que apaciguar a los miembros de la élite tradicional”.⁷⁰¹

Aquí es donde ubicamos al grupo promotor de Roca, y donde hay que tomar la frase “obre usted con arreglo a sus atribuciones”, con cierta suspicacia: ya sea sintomática de que algo sucedió, pues a pesar de “los daños”, el domingo de Pascua –una vez liberados los tiempos piadosos–, Roca anunció una función, pero además un nuevo prospecto que demostraba una repentina recuperación:

La empresa, deseando complacer a sus abonados, no obstante los graves perjuicios que en sus intereses ha resentido en el año cómico anterior, no ha vacilado en erogar nuevos gastos para abrir la estación con dos óperas nuevas, la primera [...] se dará el martes 29 del corriente [...]. La segunda [...] el martes 5 de abril. Si el tiempo alcanzare, se dará en este mismo mes otra ópera nueva más. Para aumentar la compañía, se han pedido a Italia, y

⁶⁹⁸ AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 3, 1841-1843.

⁶⁹⁹ Costeloe, *República central*, 249.

⁷⁰⁰ El convenio se firmó el 11 de febrero. Véase, Tenenbaum, *Agiotistas*, 83.

⁷⁰¹ Tenenbaum, *Agiotistas*, 84.

deben llegar en breve, una *Prima donna* y un *Primo basso*. El sistema y precios de abono siguen los mismos que en los meses anteriores.⁷⁰²

Los nuevos cantantes llegarían a fines de mayo.⁷⁰³ Mientras, la temporada continuaría con bastante regularidad, cumpliendo con lo prometido –dos funciones semanales–, como hemos podido documentar casi por completo.

La situación del país no pasaba por buen momento. Había descontento social pues los problemas proliferaban. El asunto de la circulación de moneda de cobre falsa estaba aumentando, por lo que el gobierno tomó medidas para sacarlas de circulación. Numerosos establecimientos, incluyendo el teatro, hacían sus transacciones en moneda de plata o, por ejemplo, “estanqueras de la fábrica de tabaco exigían pago doble si éste se hacía en cobre”.⁷⁰⁴ También se impusieron nuevas contribuciones:

Nadie ni nada quedó en ellas exceptuado; a las ya vigentes añadió Santa Anna el 7 de abril una nueva sobre objetos de lujo; el mismo día impuso otra a todo varón de 16 a 60 años, y el día 16 otra más sobre salarios, sueldos y jornales que pasasen de trescientos pesos anuales.⁷⁰⁵

Bermúdez apunta que “entre estas nuevas cargas se añadió un cobro especial por la asistencia al teatro”⁷⁰⁶ y explica que los empresarios recibirían el 5% de lo recaudado “en reconocimiento a su trabajo y responsabilidad”.⁷⁰⁷

⁷⁰² *El siglo diez y nueve*, marzo 27, 1842.

⁷⁰³ “Han llegado la señora Rosina Picco, primera [sic] *donna*, y el señor Antonio Sanquirico, bajo cantante. Se asegura que ambos artistas vienen a colocarse en la actual compañía de ópera.” *El cosmopolita*, mayo 28, 1842.

⁷⁰⁴ Bermúdez, “Meter orden”, 203. Más adelante, la autora cita *El siglo diez y nueve* (enero 4, de 1842), donde refiere a una función en el Teatro Nuevo México, en la que no había “un asiento vacío a pesar de valer doce reales de plata en estos tiempos de cobre” (Bermúdez, “Meter orden”, 215).

⁷⁰⁵ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 230. Costeloe señala que fue para varones adultos a partir de 18 años. Costeloe, *República central*, 264.

⁷⁰⁶ Bermúdez, “Meter orden”, 215. El bando fue publicado en el periódico. Los artículos 4º y 5º fueron los concernientes al teatro: “Artículo 4º Los abonados en los teatros pagarán en los periodos de su abono, al tiempo de satisfacer este, desde el mes de julio de este año inclusive, las siguientes cuotas mensuales: Los abonados en galería alta o común, conocida vulgarmente por cazuela, 1 real. Los abonados por un asiento en palcos, 2 reales. Los abonados en asiento del patio o en grada, 3 reales. Los demás cuyo abono comprenda colectivamente dos o más asientos, pagarán el 5 por ciento del abono. Artículo 5º La contribución sobre teatros será cobrada por los empresarios al tiempo de percibir los abonos, asignándoles el 5 por ciento de premio por su trabajo y responsabilidad.” *Diario del gobierno de la República Mexicana*, abril 14, 1842. Dos semanas después, aparecían publicados, también en el periódico, los formatos que debían llenarse para la aplicación de los impuestos. En este sentido se incluía una aclaración sobre el impuesto a la asistencia al teatro: “Advertencia. Lo que se cause por abonados y demás de teatros, se anotará y se sacará a la columna de valor de cuotas por trimestres, en la planilla de la calle en que se encuentre algún establecimiento de esa clase, luego que los asentistas o empresarios den la noticia especificativa de que habla el artículo 4º del decreto de

Un mes antes, el 6 de marzo, se habían efectuado las elecciones al Congreso. No tuvieron un resultado favorable para “Santa Anna y sus aliados [pues] ante su derrota [...], y frente a la certeza de que habría un Congreso hostil dominado por federalistas y liberales,” el gobierno tuvo que implementar diversas medidas, pero, sobre todo, forjar alianzas, a pesar del alza de gravámenes.⁷⁰⁸

Abril fue un mes agitado. Valencia y Paredes mantuvieron estrecho contacto con Santa Anna y Tornel,⁷⁰⁹ pues rumores de una dictadura se hicieron frecuentes.⁷¹⁰ La ópera, de alguna manera, contribuiría con ellos, pues el día 15, se estrenó la ópera *El templario*, “la que se dedica a la excelentísima señora presidenta de la República que se digna honrar la función con su presencia.”⁷¹¹ Se referían a Inés García, esposa de Santa Anna, que cuatro días después caía enferma de pulmonía. La enfermedad fue de tal gravedad que “fue necesario administrarle el viático”.⁷¹² El *Diario Oficial* publicó una nota sobre su recuperación, pero también la nombró como “la excelentísima señora presidenta”. La molestia se agudizó: “nunca hasta entonces se había creído que la esposa de un presidente de la República debiese ser llamada [así...], según las costumbres de las cortes europeas.”⁷¹³

Hacia fin de ese mes, apareció un aviso en el periódico de la compañía:

objetos de lujo.” *Diario del gobierno de la República Mexicana*, abril 30, 1842 y *El cosmopolita*, mayo 4, 1842. No hemos encontrado esas planillas para dar cuenta de las cantidades que se reunieron.

⁷⁰⁷ Bermúdez, “Meter orden”, 215.

⁷⁰⁸ Costeloe, *República central*, 259. El historiador británico nos describe la conformación de los grupos: “En cuanto a sus ideas políticas, la mayoría eran, por supuesto, federalistas liberales, pero había divisiones importantes en sus filas. Básicamente, había dos grupos, conocidos como los ‘puros’ y los ‘moderados’. Los ‘puros’, entre quienes estaban Melchor Ocampo, Ezequiel Montes, Olaguíbel, Morales y Rodríguez Puebla, eran herederos del programa de reforma radical de Gómez Farías, y querían que sus ideas acerca del ejército, la Iglesia, la prensa, la educación y la forma de gobierno fuesen salvaguardadas y expresadas en un sistema federal laxo, de departamentos autónomos. El segundo grupo, el de los ‘moderados’ estaba encabezado por Gómez Pedraza e incluía a Lafragua, Riva Palacio, Otero, Espinosa de los Monteros y Octaviano Muñoz ledo; como moderados deseaban una estructura federal y reformas liberales, pero con un mayor control centralizado. Por último, había un pequeño grupo de conservadores encabezado por José Fernando Ramírez, Malo y Couto.” Costeloe, *República central*, 267. Di Tella señala que predominó “una mayoría liberal moderada”. Di Tella, *Política*, 263.

⁷⁰⁹ Vázquez, *Dos décadas*, 92.

⁷¹⁰ Costeloe, *República central*, 261.

⁷¹¹ *El siglo diez y nueve*, abril 15, 1842. La nota también es citada por Olavarría, *Reseña*, 393. La trama de *El templario*, como en ocasiones anteriores, quedaba a tono con la ocasión. Basada en *Ivanhoe* de Sir Walter Scott, narra la historia de dos parejas cuyos amores son imposibles, en medio de violentos enfrentamientos entre normandos y sajones, antes pueblos unidos.

⁷¹² Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 230. El viático se refiere al “sacramento de la eucaristía, que se administra a los enfermos que están en peligro de muerte”. *Diccionario de la Real Academia*. Consultado en <http://dle.rae.es/?id=bj9wirg>

⁷¹³ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 230.

La empresa [...] ofreció presentar de la Pascua de Resurrección del corriente año en un mes, una compañía dramática, consecuente con su oferta hace saber al respetable público de esta capital, que hoy miércoles 27 de abril darán principio los actores de verso a sus trabajos en el citado teatro.⁷¹⁴

Al parecer, Roca seguiría el mismo modelo de administración del teatro de la década de 1830: una compañía de ópera y una dramática. Hasta el momento, solo había presentado melodrama. La inversión que involucró la compañía de verso, tuvo que ser significativa, si bien no tanto como la de la ópera. ¿Acaso el empresario había logrado algún financiamiento? Recordemos que estaba a la espera de dos cantantes –situación que también implicaba cierto desembolso monetario– así que la apertura de una temporada teatral, más que ingresos, implicaba gastos. ¿Cómo se iban a solventar? Durante la administración de los años anteriores, el gobierno había salido al rescate. Como vimos en el capítulo anterior, entre 1831 y 1838, el ministerio de Relaciones giraba instrucciones para que se entregara al encargado del teatro, las cantidades faltantes para cubrir los pagos. Cuando la partida de gastos extraordinarios se agotaba, el ministro recurría a Hacienda, para que saliera de gastos secretos. Para 1841-1842, solo hemos localizado el documento antes citado sobre la orden de Santa Anna, a través de Bocanegra (ministro de Relaciones) para que el Ayuntamiento se ocupara del asunto.

Pero es importante hacer notar, dos aspectos. Primero, Bocanegra, había dirigido Hacienda en la década anterior y, por tanto, había conocido los manejos administrativos que se hacían del teatro.⁷¹⁵ Por otra parte, la política de Trigueros, secretario de Hacienda en 1842, vio que, debido al incremento de los impuestos, las arcas del gobierno aumentaron de forma considerable. Sin embargo, “a pesar de su estrategia de gran alcance y de la vigilancia militar de las recaudaciones, el plan de Santa Anna y Trigueros fracasó por el enorme incremento de los gastos.”⁷¹⁶ Tenenbaum menciona que ese año, la Tesorería ingresó más de 4 millones de pesos, el doble de lo recaudado el año anterior, pero el déficit

⁷¹⁴ *El siglo diez y nueve*, abril 27, 1842.

⁷¹⁵ José María Bocanegra había sido ministro de Hacienda en 1829 y 1833. Cecilia Noriega señala que, en ambos periodos, el apoyo de los prestamistas fue fundamental. Recordemos que entre ellos se encontraban Barrera y Neri del Barrio, promotores en varios momentos de la compañía del Teatro Principal. Para conocer más sobre la labor de este personaje, véase Cecilia Noriega, “El ‘prudente’ funcionario José María Bocanegra”, en Ludlow, coord., *Los secretarios*, 111-145.

⁷¹⁶ Tenenbaum, *Agiotistas*, 85.

fue de más de 14 millones de pesos;⁷¹⁷ no hubiera sido extraño que algo se dispusiera para que la ópera continuara.

Pero ahora tenemos a un tercer personaje que, como gobernador del Distrito, también conoció los manejos del teatro en 1834: José María Tornel quien, para este periodo, después de Santa Anna, era el hombre con más influencia en el régimen. Al parecer Tornel y Roca tuvieron algún convenio pues el ministro de guerra autorizó a los “músicos del regimiento ligero de caballería”⁷¹⁸ presentarse en la ópera. No se menciona cuál, pero, seguramente fue *Belisario* (dada el 3 de julio), pues casi al inicio de la obra, el protagonista sale triunfante acompañado “de una banda militar, seguida por numerosos ciudadanos. Luego, los magistrados y senadores”.⁷¹⁹ En esta ocasión, no fueron caballos –o al menos, las narraciones no nos permiten confirmarlo–, pero sí se buscó exaltar la acción, con la banda (que dependía del gobernador).

Mayo comenzó inmerso en arduas negociaciones entre el gobierno y el Congreso para que los diputados no contravinieran los planes del general y su grupo. La ópera, que recordemos había anunciado su continuidad el mes anterior, permanecería con sus funciones regulares, sin embargo, dos acciones nos dan indicios sobre la deficiente situación económica imperante en la empresa. Primero, Roca se dirigió al Cabildo para solicitar autorización para “hacer rifas en los entreactos de cada función.”⁷²⁰ Segundo, el inicio de las funciones a beneficio de los miembros de la compañía, actividad habitual cuando la temporada estaba por terminar.⁷²¹ Situación contradictoria pues el 28 de mayo llegaron la soprano Rossina Picco y el bajo Antonio Sanquirico, seguramente con un contrato firmado.

No tenemos noticias si se realizaron sorteos como parte de las funciones, pero junio comenzó sin ningún cambio, aunque solo hemos podido documentar las funciones de la

⁷¹⁷ Tenenbaum, *Agiotistas*, 85-86.

⁷¹⁸ *El siglo diez y nueve*, julio 2, 1842.

⁷¹⁹ Salvatore Cammarano, *Belisario*, ópera de Donizetti. Primer acto, 5ª escena. Consultado en <http://www.kareol.es/obras/belisario/acto1.htm>

⁷²⁰ Sesión del cabildo del 13 de mayo de 1842. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-11-11-es-1000---20-about-teatro--00-3-21-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL1.3.42&d=HASH0139a98c6836f93054afb2b1>

⁷²¹ Pero también resulta peculiar que solo dos beneficios se organizaron: los de las cantantes Ricci (1 de mayo) y Cesari (29 de mayo).

segunda quincena del mes. Por fin, el viernes 10 de junio se realizó la apertura del Congreso, en cuyo “discurso de apertura, Sana Anna dejó perfectamente en claro su oposición al federalismo”.⁷²² El general recibió una dura contestación en la sesión por parte del presidente de la cámara, pero:

Del disgusto que pudiesen haberle causado la actitud del Congreso y el temor de los peligros que hubiera de correr su plan regenerador, consolaron a Santa Anna las fiestas públicas con que la adulación de sus adeptos celebró su cumpleaños.⁷²³

Uno de esos festejos incluyó una función, el domingo 12, con una ópera nueva, *Los árabes en las galias* de Pacini, en la que:

En celebridad de los días del excelentísimo señor general presidente, benemérito de la Patria, [...] antes de la ópera se cantará por toda la compañía un *himno nacional*, puesto del señor don J. Lacunza, música del maestro Sanelli, compuesto expresamente para esta ocasión, con acompañamiento de banda militar y orquesta. [...] El teatro estará brillantemente iluminado, tanto en su interior, como su exterior. [...] Se empezará en el acto de la llegada del excelentísimo señor presidente, que será recibido a la entrada del teatro por la brillante banda militar del Regimiento de caballería del Comercio. [...].⁷²⁴

⁷²² Costeloe, *República central*, 266.

⁷²³ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 231. El texto refiere la fecha del 13 de julio. En realidad, fue el 13 de junio y no celebró su cumpleaños sino su santoral (Antonio de Padua). Santa Anna nació un 21 de febrero. Un periódico también publicó que era el cumpleaños del “Excelentísimo señor presidente provisional”. *El siglo diez y nueve*, junio 14, 1842.

⁷²⁴ *El siglo diez y nueve*, junio 11, 1842. El anuncio también incluyó los precios de entrada. Balcones y lunetas, 12 reales; palcos con seis entradas, 8 pesos; galería, 4 reales; y entrada a palcos, 4 reales. Es importante señalar que el precio de balcones y lunetas era casi un peso de plata (el cambio eran 12½ reales por un peso) pues como antes se señaló, en el teatro, solo se admitía este tipo de moneda y no la de cobre. Asimismo, no confundir la pieza titulada “Himno nacional” de Gualtiero Sanelli con el Himno Nacional Mexicano de Jaime Nunó, que fue compuesto alrededor de diez años después, en 1853, también bajo la presidencia de Santa Anna. Pocos estudios existen sobre Sanelli (Parma, Italia, 1816-Maranhão, Brasil, 15 diciembre 1861). De acuerdo con el diccionario *Grove*, desde muy joven fue corista en el Teatro Ducal de Parma y entre 1835-1839, maestro de coro y apuntador de la ópera en Mantua. En 1841, visitó México como parte de una compañía itinerante de ópera. Creemos que se refiere a la compañía de Roca que, si bien fue una iniciativa privada, no tuvo el carácter de itinerante (pues no se presentó como grupo, en otros lugares). Sanelli regresó a Europa al año siguiente. En 1858 fue nombrado director en Pernambuco, Brasil, país en el que falleció de demencia. Compuso 11 óperas. De ellas, *La cantante* fue estrenada en Milán el 2 de febrero de 1841 y *I due sergenti*, en Turín, en 1842 (pero no se sabe la fecha con exactitud). Es posible que haya llegado desde el inicio como parte de la compañía de Roca, pero no hemos encontrado mención alguna de su nombre hasta esta nota de junio por lo que inferimos que haya llegado junto con Picco y Sanquirico, a mediados de 1842. Giovanni Carli Ballola, “Sanelli, Gualtiero”, Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres, Macmillan, 2001, 16, 471. En el prospecto de presentación de la compañía de Roca, en junio de 1841, aparece como parte de la compañía como “*Maestro direttore, compositore al cembalo*”. *El cosmopolita*, junio 26, 1841. Por otra parte, interesante que la letra del himno cantado en honor de para Santa Anna haya sido obra de José María Lacunza (1809-1869), uno de los fundadores de la Academia de Letrán en 1836, junto con su hermano Juan y Guillermo Prieto, entre otros. En 1849 fue ministro de Relaciones bajo la

Al día siguiente, el *Diario del gobierno*, ensalzaba la labor de Santa Anna desde su llegada a la presidencia y mencionaba:

La compañía de ópera italiana ha dado anoche una función extraordinaria [fuera de abono], según anunciamos ayer, en celebridad de los días del excelentísimo señor presidente, a la que concurrió su excelencia, los excelentísimos señores ministros, y la más numerosa y brillante concurrencia.⁷²⁵

Si todo iba al parecer caminando para la empresa operística, incluso con el agrado y asistencia del gabinete en varios momentos, ¿qué ocurrió para que Roca se declarara en quiebra? No hemos encontrado algún evento en particular; solo la airada nota, antes citada, en la que Tornel acusaba al empresario de “calumniador” por publicar el impreso “Satisfacción al público”, pues los músicos del Regimiento no se habían presentado a las funciones por orden del propio ministro de Guerra.⁷²⁶

Cualquier situación que haya acontecido, el mes de julio transcurrió con las acostumbradas dos funciones semanales. Incluso debutaron Picco (el día 1º) y Sanquirico (el 15). De forma repentina, el 8 de agosto, Roca se declaró en quiebra con un breve aviso en la prensa, que citamos antes, pero se agregaba, en las mismas breves líneas:

Teatro de la Ópera. La compañía de ópera [...] continuará sus tareas en el Principal, dando principio desde mañana, cuya función se anunciará.⁷²⁷

En efecto, la empresa seguiría, sin Roca y por supuesto, la Cesari. Curioso que avisara hasta agosto, pues entre el 14 y el 15 de julio, los cantantes habían firmado dos documentos notariales. Uno en el que constituían su propia empresa de la ópera; el otro, un poder notarial a nombre del abogado Francisco Modesto de Olaguíbel.⁷²⁸

presidencia de Herrera y secretario de Estado con Maximiliano. Si bien el anuncio nombra solo con “J. Lacunza” al autor del himno, creemos que se refieren a José María por su constante interés en torno a la conformación de un himno. Olavarría, *Reseña*, 494 y “Lacunza, José María”, *Guía de Memorias de Hacienda (1822-1910)*, Consultado en <http://memoriasdehacienda.colmex.mx/index.php/163>

⁷²⁵ *Diario del gobierno de la República Mexicana*, junio 13, 1842. No hemos encontrado alguna referencia sobre esta obra, que en la actualidad es muy poco conocida. Se sabe que el libretista Domenico Gilardoni se basó en la novela *Le rénégat* de Víctor Prévot, vizconde d’Arlincourt. José Subirá señala que el primer número coral inicia con los siguientes versos: “*Ah, qual tremendo suono!, piomba sull’alma un gelo*” [Ah!, qué funesto sonido! Huela nuestras almas!]. José Subirá, *Variadas versiones de libretos operísticos* (Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1973), 72. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=HTYKiqdT8DUC&lpq=PA72&ots=BILERum1ht&dq=los%20C3%A1rabes%20en%20las%20galias%20pacini%20opera&pg=PP1#v=onepage&q=galias&f=false>

⁷²⁶ *El siglo diez y nueve*, julio 2, 1842.

⁷²⁷ *El siglo diez y nueve*, agosto 8, 1842.

⁷²⁸ Francisco Modesto de Olaguíbel Martiñón fue además de abogado, un político que llegó a ser gobernador del Estado de México en 1846. Perteneció al Congreso de 1841 como parte del grupo de José María Lafragua

para que en nombre de los otorgantes [...] reclame del empresario de la ópera y de todos los que corresponda el cumplimiento de sus respectivos contratos o las indemnizaciones y pago consiguiente a sus sueldos a cuyo efecto practique todas las diligencias que crea convenientes hasta concluir el asunto.⁷²⁹

No hemos encontrado documentación sobre la manera en que terminó ese litigio. Pero resulta extraño que en la prensa no se haya comentado nada. Ubicamos dos notas, del 20 y 26 de julio, que reflejan el disgusto del público hacia el empresario, pero no hacia los cantantes, y menos los recién llegados:

No debemos terminar este artículo sin manifestar que se nos ha asegurado, que graciosamente se encomendaron de la dirección de la escena, la señora Picco y el señor Sanquirico: se ha notado a la verdad, mucho gusto y empeño en esta parte tan difícil e interesante. Aconsejamos por último a la empresa, que no pase ya los límites de la miseria, como lo está haciendo: no ha habido un traje nuevo, ni una decoración al menos renovada, nada absolutamente; se ha hecho una miscelánea ridícula de trajes de todas épocas y naciones; hemos visto figurar en la *Cenicienta* a personajes de *Escaramuza*, *El templario*, *El pirata*, etc., etc. Solo entre nosotros se puede burlar tan impunemente a un público que paga sobradamente las diversiones.⁷³⁰

La reseña fue firmada con las iniciales “C. D. R.” No hemos podido identificar al autor, pero sin duda las quejas contra Roca eran evidentes. La otra nota refiere también, la molestia de los cantantes, que lo reflejaron en pleno escenario:

En la primera noche en que se cantó *La Cenicienta*, poseídos Dandini y don Magnífico de la más ardiente cólera en su dúo [...] hicieron tan a lo vivo su papel, que olvidando las penurias de la empresa, tuvieron la audacia de arrojar las sillas en que estaban sentados en sabrosa y amigable conversación; de que resultó que las dos venerandas y góticas poltronas quedaran reducidas a pedazos escena que produjo los bravos de los concurrentes y la indignación del empresario. Tanto agradó el dúo [...], que se pidió [...] su repetición, y [...]

y Gómez Pedraza, aunque Costeloe lo califica como un “federalista liberal puro”, a diferencia de los anteriores que los considera “moderados”. Costeloe, *República central*, 267. En *Miscelánea política (selección)* que recupera parte de las memorias de Lafragua, se observa gran cercanía entre los personajes nombrados. Véase, José María Lafragua, *Miscelánea política (selección)*. México, Biblioteca del pensamiento legislativo y político mexicano. Cámara de Diputados, 2013. Consultado en http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/md/LXII/misc_pol.pdf

⁷²⁹ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

⁷³⁰ *El siglo diez y nueve*, julio 20, 1842.

la destrucción de otras dos sillas, la cólera del empresario, y por último, los aplausos furiosos del público.⁷³¹

El 29 de julio, con la misma obra, la escena destructiva intentó ser repetida, pero cambiaron los asientos de madera por unos de tule, provocando, de nuevo, el escándalo en el teatro; esta vez por no poder romper las sillas. Esa fue la última función de la compañía de Joaquín Roca. La siguiente función sería en el Teatro Principal y ya bajo la administración de los propios cantantes.

2.4. *Los cantantes, nuevos empresarios de la compañía de ópera*

Sin duda, a fines de marzo, cuando Roca anunció el reinicio de la temporada y la próxima llegada de los refuerzos de la compañía, tenía la intención de continuar con la empresa. Su enfrentamiento con Tornel, pudo haber sido la causa de que hubiera un movimiento que provocara la quiebra del esposo de la Cesari. Incluso un anuncio del Teatro Principal, en la primera representación de esta nueva etapa de la empresa, así lo daba a entender:

La compañía de ópera, compuesta de casi todos los artistas que antes la formaban, contando con la buena disposición y deferencia de la empresa del Teatro Principal, y con el auxilio de las personas francas y desinteresadas, que se han prestado gustosas a favorecerla, dará principio a sus tareas en el mencionado teatro desde esta noche con la aplaudida ópera *Sonámbula*.⁷³²

¿Quiénes serían “las personas francas y desinteresadas”? No hemos encontrado algún dato que pueda ayudarnos a suponer. Sin embargo, como señalamos antes, el 14 de julio, casi el grupo completo de cantantes, además de uno de los directores,⁷³³ el maestro del coro y dos instrumentistas, junto con aquellos que habían llegado después, se reunieron para firmar su contrato vía protocolo notarial,⁷³⁴ que fue de la mano del poder a favor de Olaguíbel,⁷³⁵ para reclamar el pago de indemnización del contrato anterior (cuadro 9).

⁷³¹ *El siglo diez y nueve*, julio 26, 1842.

⁷³² *El siglo diez y nueve*, agosto 9, 1842. La nota la retoma Olavarría en su descripción, más no explica los conflictos sucedidos entre el empresario, los cantantes y Tornel. Véase, Olavarría, *Reseña*, 401.

⁷³³ En el prospecto de inicio de la compañía de Roca, aparecían dos directores, Gualtiero Sanelli como “*maestro direttore, compositore al cembalo*” y William Vincent Wallace como “director de orquesta y primer violín”. Wallace, al parecer, tuvo una corta estancia con la empresa. Velazco lo ubica en Nueva Orleans en 1841, así que es posible que emigrara en algún momento, ya iniciada la temporada. Véase, Jorge Velazco, “Vincent Wallace, representante del romanticismo en la ópera inglesa”, *Anales del IIE*, 58, 1987, 171-177. Consultado en www.analesiie.unam.mx/pdf/58_171-177.pdf

⁷³⁴ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

⁷³⁵ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

		Nombre	Tesitura	Poder a Olaguíbel	Protocolo notarial
Cía. Roca (julio, 1841-marzo, 1842)	1.	Anaide Castellan de Giampietro	<i>Prima donna assoluta</i> [soprano]	✓	✓
	2.	Amalia Luzio de Ricci	<i>Prima donna</i> soprano	✓	✓
	3.	Adela Cesari	<i>Primo</i> contralto	-	-
	4.	Luigia Branzanti	<i>Altra prima</i> y segunda donna	-	-
	5.	Emilio Giampietro	<i>Primo tenore serio assoluto</i>	✓	✓
	6.	Alberto Bozetti	<i>Primo tenore a vicenda</i>	✓	✓
	7.	Giovanni Zanini	<i>Alto primo tenore ingenere</i> [sic]	✓	✓
	8.	Luis Arriaga	<i>Secondo tenore</i>	-	-
	9.	Antonio Tomassi	<i>Primo basso cantante assoluto</i>	✓	✓
	10.	Luigi Spontini	<i>Primo basso buffo e direttore di scena</i>	✓	✓
	11.	Luigi Leonardi	<i>Alto primo e suplemento</i>	-	-
	12.	Gualtiero Sanelli	<i>Maestro direttore, compositore al cembalo</i>	✓	✓
	13.	Amadeo Michel	<i>Maestro instructor dei cori</i>	✓	✓
	14.	Urbano Bianciardi	Primer oboe	✓	✓
	15.	Alberto Bianchi	Primer fagot	✓	✓
Refuerzos (junio, 1842)	1.	Rossina Picco	<i>Prima donna assoluta</i>	✓	✓
	2.	Antonio Sanquirico	<i>“Bufo cómico absoluto”</i>	-	✓
Cuadro 9. Cantantes de la Compañía de Joaquín Roca. Teatro de la Ópera (1841-1842). Se respetan la ortografía de los nombres y tesitura como aparece en el periódico. Fuente: <i>El cosmopolita</i> , 26 de junio de 1841. AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.					

Los únicos que no firmaron ambos documentos fueron Adela Cesari (entendible por ser la esposa del empresario), y los cantantes Luigia Branzanti (segunda soprano), Luis Arriaga (segundo tenor) y Luigi Leonardi (bajo). Es posible que los últimos ya no formaran parte de la compañía, pero no hemos podido confirmarlo. Antonio Sanquirico no firmó el poder para la reclamación. Puede que lo haya firmado ante otro notario, pero tampoco lo hemos localizado, aunque sería extraño, sobre todo recién llegado a la capital.

Revelador resulta el documento notarial en el que comparecen “artistas e individuos de la compañía de ópera italiana en esta ciudad [que] han convenido entre sí seguirla por su

cuenta”.⁷³⁶ Está compuesto de 10 cláusulas en la que se fijan las fechas de duración del contrato, los cargos y obligaciones que cada integrante, así como aspectos sobre el montaje de las óperas y la manera cómo se resolverán los problemas que se sucedieran. Por lo inédito del instrumento, lo transcribimos casi en su totalidad, comentando cada una de las condiciones:

1ª Todos se obligan por el término de tres meses y medio contado desde el primero de agosto próximo hasta el 15 de noviembre inmediato a permanecer unidos para ejecutar óperas en el Teatro Principal de esta capital, siempre que se reúna el número suficiente de abonados para que cada uno pueda percibir una cantidad igual a la paga que tenía con la empresa anterior.⁷³⁷

En realidad, las funciones de esta nueva etapa comenzaron el martes 9 de agosto, pero no duró hasta mediados de noviembre, como indicaba el acta pues se alargó hasta mediados de enero. Sobre los pagos que tenían, no hemos encontrado algún dato que nos confirme el aproximado que hicimos antes, de alrededor de 2,500 pesos mensuales. Pero también hay que tomar en cuenta que el Principal era mucho más grande que el Provisional (llamado de la Ópera), aunque consideremos que, a partir de los datos contables de la década de 1830, siempre hubo pérdidas.

La segunda, tercera, cuarta y sexta cláusulas tenían que ver con el funcionamiento operativo de la compañía, es decir con la producción musical. La elección de óperas, asignación de roles, asistencia a ensayos, distribución de copias de las partes, puntualidad (con asignación de sus respectivas multas en caso de faltar) tanto de los cantantes principales como del coro y la orquesta, así como los avisos a las autoridades. Michel quedó como director general (además de director del coro), apoyado por Sanelli (lo que hoy llamaríamos director concertador) y Spontini (director de escena, función que ya realizaba desde el periodo de Roca):

2ª El maestro Gualtiero Sanelli estará obligado a la dirección de los cantantes y de la orquesta siendo su facultad y obligación repartir los papeles a aquellos con la aprobación de la Junta directiva que se hablará en uno de los artículos de esta escritura, sin que los mismos

⁷³⁶ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169. El documento agrega un nombre más, el de Egipto Ricci, “esposo de la señora [Amalia Luzio de] Ricci que lo hace en prueba de su consentimiento para que haga este contrato, y tanto esta señora como la señora Castellan, únicas casadas juran por Dios y la Santa Cruz que para formalizarlo no han sido persuadidas a sus nombres, sino que lo han verificado de su libre y espontánea voluntad”.

⁷³⁷ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

cantantes puedan oponerse de ninguna manera. Será de su obligación también formar y ajustar la orquesta, dirigir los ensayos, tanto de piano, como de orquesta y estar a la cabeza de ella en todas las representaciones y por último será de su obligación imponer las multas que creyere justas a los profesores de la orquesta que falten a sus deberes, avisando al administrador las que impusiese para que las pueda deducir al tiempo de pagarles.

3ª El director de coro, señor Amadeo Michel tendrá obligación de ensayarlos y dirigirlos, así como de multarlos cuando falten a sus compromisos, avisando al administrador las multas que impusiere para que las deduzca cuando pague. Igualmente será de su obligación la dirección de las copias que se necesiten para la ejecución de las óperas por cuyo trabajo se le remunerará con la cantidad en que se convenga con la sociedad.

4ª El señor Luis Spontini quedará con la obligación de dirigir los coros, soldados, comparsas, decoraciones y en general cuanto fuere necesario en la misma escena para las representaciones.

6ª El señor Amadeo Michel queda con el cargo de director, siendo de su obligación designar las óperas que se han de ejecutar, publicar oportunamente los avisos de las representaciones, avisar a las autoridades y extenderse directamente con ellos en todo lo concerniente a la compañía. También podrá multar en lo que le parezca justo a los artistas que falten a lo estipulado en esta escritura, incluso al maestro.⁷³⁸

Las cláusulas quinta, séptima y octava formalizaron la administración de la empresa. De acuerdo con los documentos de los registros contables de la compañía de la década de los treinta que se han conservado, podemos inferir que eran una labor importante dentro de la organización y, por tanto, debían ser muy claros. Desafortunadamente no hemos localizado alguno de esta época. La escritura notarial apunta lo siguiente:

5ª Quedará con el cargo de administrador tesorero el artista señor Emilio Giampietro con obligación de mandar y distribuir los causales y de formar las cuentas: éstas y los libros que se necesiten para la sociedad las formarán y los llevarán los señores Juan Zanini y Antonio Sanquirino bajo la dirección del expresado administrador.

7ª Los individuos que forman la presente sociedad estarán interesados en las ganancias o pérdidas con proporción a los sueldos que obtenían por sus escrituras con el señor Rocca [*sic*]. Si las entradas no alcanzaren a cubrir el importe del sueldo que cada uno disfrutaba con la empresa anterior se prorratarán entre todos. Si alcanzase a cubrir los indicados

⁷³⁸ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

sueldos o excedieren, cada socio lo recibirá mensualmente, con deducción de una quinta parte que se reservará en el fondo general hasta la conclusión de este contrato, a cuyo vencimiento se repartirán también entre todos con arreglo a sus haberes, las ganancias que hubiese habido.

8ª Las óperas nuevas que se hagan montar y los gastos que causaren éstas así como lo de otras funciones extraordinarias o casos imprevistos, se determinarán en junta general de todos los contrayentes y los que no asistieren a ella y que sean citados por el director, tendrán que sujetarse a la decisión de los que concurrieron a la misma.⁷³⁹

Como podemos observar, fue una sociedad en la que participaron de forma activa, seis de los músicos de la compañía. Ninguna mujer, si bien el esposo de la Castellan, fungió como el administrador tesorero (cuadro 10). Sin duda, esta compañía de ópera fue una de las primeras que actuó de forma independiente en México,⁷⁴⁰ dispuesta a administrarse por sí misma, tanto para compartir ganancias como para asumir pérdidas. Los artistas, además de presentarse en el escenario también tuvieron una función gerencial; siempre, en provecho de todos.

		Función	
1.	Amadeo Michel	Director general y director del coro	
2.	Gualtiero Sanelli	Director concertador	
3.	Luigi Spontini	Bajo y director de escena	
4.	Emilio Giampietro	Tenor y administrador tesorero	Contaduría □
5.	Giovanni Zanini	Tenor y tenedor de libros	
6.	Antonio Sanquirico	Bajo y tenedor de libros	
Cuadro 10. Equipo de la producción musical de la Compañía de Anaide Castellán. Agosto, 1842-enero, 1843. Fuente: AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.			

La novena y penúltima cláusula del protocolo notarial menciona lo siguiente:

9ª Habrá una Junta directiva compuesta de cinco personas que decidirá a pluralidad de votos, todas las diferencias que ocurran entre los individuos de esta sociedad, respectivas a

⁷³⁹ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

⁷⁴⁰ No podemos afirmarlo de forma categórica. En el capítulo 1 de este trabajo, comprobamos que la llamada “Compañía de Filippo Galli”, siempre funcionó con apoyo gubernamental 1831 y 1838. Antes, durante la década de 1820, también trabajaron las compañías de Andrés Castillo y del coronel Luis Castrejón (que trajo a Manuel García). James Radomski, el principal estudioso de Manuel García, indica que el tenor fue contratado por Castrejón, personaje importante en el ámbito mexicano en ese momento.

la ópera. Todos y cada uno de los socios se comprometen a sujetarse a las decisiones de la expresada junta, sin replica ni apelación.⁷⁴¹

Desconocemos las personas que formaron la llamada Junta directiva, a la que se atribuyó la función de mediador para la resolución de los posibles problemas que ocurrieran, aunque “respectivas a la ópera”. También este organismo sería, de acuerdo a la 2ª cláusula, el que aprobaría títulos y asignación de papeles a través de Sanelli, aunque la 8ª cláusula apuntaba que se realizaría una “junta general de todos los contrayentes”, es decir, los firmantes del protocolo (los artistas), para decidir sobre escenificación de nuevas obras, gastos y funciones extraordinarias. Entonces, ¿quiénes conformaban la Junta directiva? Se mencionaban cinco personas (entonces, alguien del equipo de producción, debía quedar fuera pues eran seis). ¿O acaso estarían algunas de esas “personas francas y desinteresadas” que mencionaba el periódico, al iniciar las funciones en el Principal? Con la documentación encontrada hasta el momento, resulta difícil inferirlo. Sanelli tendría contacto con ellos. Pero no hemos encontrado alguna mención que al menos nos brinde una pista al respecto.

La décima y última cláusula de la escritura notarial refería las condiciones legales propias de la época, así como la autorización de los esposos de las mujeres casadas.⁷⁴² Después las rúbricas de los participantes. Así, la compañía quedó conformada por 13 miembros: tres sopranos (Castellan, Ricci y Picco); tres tenores (Giampietro, Bozetti y Zanini); tres bajos (Tomassi, Spontini y Sanquirico); dos instrumentistas (Bianciardi en el oboe y Bianchi en el fagot); además del director de orquesta Sanelli y el de coro Michel. La orquesta y el coro, seguramente fue la misma que participó en la compañía con Roca, y recordemos eran contratados, con sueldos bajos y pagados de forma semanal.

Además de estos integrantes, se añadió a un personaje ya conocido en el medio de la ópera: Joaquín Patiño. Recordemos que, en 1833, fue el encargado de la contaduría bajo la dirección de Gorostiza y, ante su partida, quedó como responsable de la compañía del Teatro Principal hasta 1838. En el protocolo no aparece, sin embargo, varios meses después, el español escribirá una carta en el periódico, para defenderse de ciertos ataques suscitados por la representación de una ópera. Por el escrito, sabemos de su participación en esta etapa de la compañía de Castellan.

⁷⁴¹ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

⁷⁴² Como se señaló antes: Egipto Ricci a nombre de “la señora Ricci” y Emilio Giampietro como esposo de “la señora Castellan”. AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

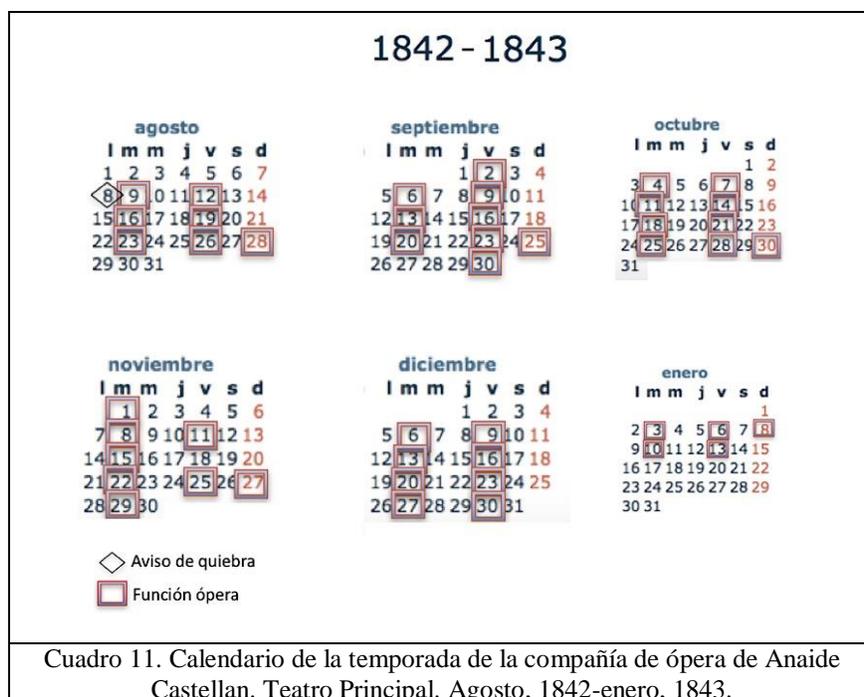
Cuando el empresario de la ópera, [...] ocurrió a mí, [...] a arrojarme esos montones de pesos, que no tenía, [...] vino, no a dulcificar mi humor bilioso con dinero, sino a que yo se lo proporcionase con esas viejas partituras de que usted habla; [...] al verla desgraciada, accedí luego a sus instancias, sin dar lugar, ni a súplicas, ni a humillaciones, [...] ni con la mitad de sobrante de utilidades que me ofrecieron, y yo no quise admitir, contentándome con los dos quintos, [...]. Yo me separé de ella, porque no podía soportar su egoísmo, sus disturbios y sus miserias, y ella no podía separarse de mí por el espacio de tres meses, sino por mi voluntad.⁷⁴³

Es probable que las “viejas partituras” fueran parte del archivo musical de la Compañía del Teatro Pricipal –aunque habían sido pagadas por los distintos gobiernos a partir de Bustamante– y que Patiño había conservado.⁷⁴⁴ ¿Qué sucedió para que pasara esto? Lo desconocemos. Pero en 1842, el español recibió un pago por la renta y asesoría en el manejo de la compañía. El plazo fue por tres meses –el tiempo firmado en el acta notarial–. La compañía siguió por dos meses más, ya sin el asesor. No podemos afirmarlo con seguridad, pero recordemos que, a partir de la administración de Patiño, a partir de 1833, los registros contables ya no se conservaron.

La nueva temporada, como señalamos antes, comenzó el 9 de agosto de 1842 con gran regularidad, dos funciones semanales (martes y viernes) hasta el 13 de enero del siguiente año, con una función dominical cada mes, excepto en diciembre (cuadro 11).

⁷⁴³ *El siglo diez y nueve*, diciembre 24, 1842.

⁷⁴⁴ Recordemos también que tanto archivo como vestuario habían sido usados como garantía para varios préstamos de particulares, como en el caso de Fagoaga (véase capítulo 1 de este trabajo). El destino de ese archivo es desconocido. No se ha localizado en algún acervo gubernamental ni privado de la ciudad de México.



El inicio de la temporada ocurrió en medio de cierta tranquilidad: “el mes de agosto no se hizo notar por la importancia de los sucesos políticos ocurridos en él”.⁷⁴⁵ Durante septiembre, tampoco hubo sobresaltos en el teatro. Sin embargo, como parte de los festejos de la conmemoración de un año más de la victoria en Tampico de Santa Anna (11 de septiembre de 1829), en esta ocasión, no se incluyó una función operística.⁷⁴⁶ Situación particular pues meses antes, las funciones con gran fastuosidad habían servido de demostración no solo del grado de civilización del país sino del poder que implicaba ser parte de la “corte” de Santa Anna.

Los problemas en el país eran serios. Desde su apertura, en junio, el Congreso se había convertido en escenario de arduos debates en torno al proyecto constitucional que debía presentarse. Dos grupos predominaron:

Ambos defendían una forma de gobierno popular, representativo, republicano, con una división de poderes, división en departamentos y las habituales garantías individuales de

⁷⁴⁵ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 232.

⁷⁴⁶ Véase *El Cosmopolita*, septiembre 14, 1842. Citado por Costeloe, *República central*, 270. Hemos revisado la crónica citada además de otros diarios de la época y tampoco se incluyó como parte de la festividad ninguna función teatral.

propiedad, libertad y seguridad personal. Pero la minoría insistía en que se añadiera a la forma de gobierno la palabra ‘federal’.⁷⁴⁷

Ante esta situación y, de nuevo, con un pretexto sobre su salud, Santa Anna se retiró a su hacienda. El 10 de octubre, Nicolás Bravo –diputado del constituyente– fue nombrado presidente interino, “quien hacia el fin del año disolvió el Congreso y nombró una Junta Nacional Legislativa [... que] adoptó un documento llamado Bases de Organización Política de la República Mexicana (más conocido como Bases Orgánicas)”.⁷⁴⁸

La administración interina de Bravo mantuvo al mismo gabinete. No hemos encontrado alguna crónica que nos indique que el recién llegado a la presidencia hubiera asistido a alguna función operística, pero sí a una función dramática al Teatro Nuevo México, cuyo administrador era Joaquín Patiño.⁷⁴⁹ Interesante el dato pues nos habla de ciertas preferencias no solo artísticas, sino de grupo. Después del altercado de “las viejas partituras” con Roca, Patiño siguió teniendo el apoyo gubernamental y qué mejor demostrarlo que con la asistencia del Ejecutivo al recinto que administraba. Es probable que Roca no había logrado el apoyo de la élite ni del gobierno para solventar con recursos su temporada cuyos contratos estaban próximos a vencerse.

Bravo había llegado para obstaculizar la función del Congreso, así como la promulgación de una constitución de corte federalista. Santa Anna, a través de su ministro de Guerra, siguió operando desde Manga de Clavo. Tornel, por medio de una circular del 19 de noviembre, “había preparado ya a los comandantes militares de todo el país para lo que se avecinaba”⁷⁵⁰ en caso de que el proyecto de Constitución se aceptara.

La empresa de Roca que continuó por dos meses más (hasta el 13 de enero). Desconocemos los motivos o posibles apoyos que tuvieron. Tampoco hemos localizado alguna extensión del protocolo notarial. Lo que sí es que, a fines de noviembre, se publicó una carta en el periódico, firmada por Joaquín Flores, que hacía “a nombre de varios abonados y otros individuos que concurren a la ópera, el siguiente reclamo”.⁷⁵¹

⁷⁴⁷ Costeloe, *República central*, 268.

⁷⁴⁸ Di Tella, *Política*, 263.

⁷⁴⁹ La compañía del Teatro de Nuevo-México, como se anunció en el diario, había presentado temporada dramática desde 1841. En junio de 42, llegó de La Habana, la actriz María Cañete (Olavarría, *Reseña*, 397). El 3 de noviembre actuó en el estreno de *Claudio Stocq*. El aviso comenzaba señalando: “Asistirá el excelentísimo señor presidente” (*Diario del gobierno de la República Mexicana*, noviembre 2, 1842).

⁷⁵⁰ Costeloe, *República central*, 271.

⁷⁵¹ *El siglo diez y nueve*, noviembre 26, 1842.

Más que una queja, Flores solicitaba que las funciones concluyeran hasta el inicio de la cuaresma (en esta ocasión el miércoles de ceniza era el 1 de marzo) y si bien, el autor indicaba que tenía conocimiento sobre el convenio de las funciones operísticas por tres meses, también señalaba que se había dicho que “si ésta lograba la indulgencia del referido público y sacar sus gastos, no dudaría en seguir hasta concluir la temporada.”⁷⁵² Y afirmaba:

Las entradas fueron tan buenas en el principio, que la primera noche se ocurrió al arbitrio de poner sillas en el tránsito del patio, y si es cierto que algo han disminuido, están muy lejos de ser despreciables, particularmente si se comparan con las de los Gallos [Teatro de la Ópera]; ¿pues por qué una ausencia tan violenta e inesperada? No lo creemos, señores artistas, y exigimos de ustedes el cumplimiento de su palabra, cuando menos lo que falta hasta el Carnaval.⁷⁵³

En contraste, pocos días después, aparecía una crónica, bajo la firma de “Las sombras de los muertos”, que criticaba de dura manera la representación de dos títulos debido a los problemas de la extensión de la tesitura de Picco (si bien meses antes, eran halagos hacia su voz) y el hecho que Giampietro suprimiera algunas partes de la ópera (atribuyendo a su esposa ese hecho):

Si la señora Picco canta el contralto, no está en su cuerda: si canta el tiple, tampoco está en su cuerda; [...] dígnanos qué extensión es la de un *mezzo soprano*, y si esa extensión es cuerda, sogá, cable, o calabrote. Concluida la cavatina de *Semíramis* [...] debía seguir un dúo, [...] pero el ingenioso maestro halló por conveniente suprimirlo, como suprimió muchas cosas del quinteto, y el público naturalmente se sorprendió [...]. No faltó alguno que advirtiera a la autoridad [...]. El juez que presidía el espectáculo hizo llamar al señor Giampietro, quien se disculpó con la feliz ocurrencia de que en la partitura que se cantaba la ópera no estaba el dúo. Tragóla el alcalde ya se ve, un municipal no puede tener ojo en el cogote; es decir, para ser alcalde no se necesita ser músico. Advertida del engaño la autoridad, vuelve a llamar al señor Giampietro, que se disculpó como pudo [...] más luego cambió de opinión, fundado en que no quería que su señora se molestase.⁷⁵⁴

⁷⁵² *El siglo diez y nueve*, noviembre 26, 1842.

⁷⁵³ *El siglo diez y nueve*, noviembre 26, 1842.

⁷⁵⁴ *El siglo diez y nueve*, diciembre 2, 1842.

Es hacia fin de mes, cuando se publicó la larga carta de Patiño –que citamos antes y que está fechada el día 14–, dirigida a “*Mr. Le rédacteur du Courrier français*”⁷⁵⁵ y a “las sombras de los muertos”, defendiéndose de los ataques dirigidos hacia él por su codicia:

Dice usted, que mi humor bilioso se había dulcificado a la vista de algunos montones de pesos que los italianos me arrojaron por el alquiler de unos vestidos destrozados, de mis partituras viejas, y de mis leales servicios en la dirección de la nueva empresa.⁷⁵⁶

La disputa nos muestra las complicaciones que enfrentó la compañía de Castellan a partir de la firma del protocolo notarial. Pero entonces, durante diciembre, encontramos dos posiciones: la de Joaquín Flores que pide la permanencia de la compañía hasta el inicio cuaresma; y la de “Las sombras de los muertos” que protesta por la calidad de las interpretaciones.

¿Quién era Joaquín Flores? No tenemos certeza absoluta, pero al parecer era un aficionado al arte, próspero comerciante, terrateniente y prestamista del gobierno. *El museo mexicano*, de 1843, lo menciona:

Según se nos ha informado, las principales colecciones de pintura que actualmente existen en la República, y de las que hemos visto algunas, son las que han formado en esta capital los señores don Manuel Eduardo Gorostiza, don Pedro Escobedo, don Francisco Durán, don Joaquín Velázquez de León, don Francisco Modesto Olaguíbel, don Estanislao y don Joaquín Flores.⁷⁵⁷

Además, en las actas de cabildo del Ayuntamiento de 48, encontramos una petición de “Joaquín Flores, [que] a nombre de la Comisión de Propietarios de la Lonja, pide se prorrogue por cinco años el arrendamiento de ese local, que está por concluir.”⁷⁵⁸ Con su hermano Estanislao formó la sociedad “Flores hermano [*sic*]” que fraccionó la colonia

⁷⁵⁵ El personaje en cuestión creemos que puede tratarse del francés Isidoro Devaux, que durante 1838 publicó el *Courrier du Mexique* y colaboró en varios periódicos galos además de realizar una labor importante en torno al préstamo de libros a través de un gabinete de lectura. Véase, Javier Pérez Siller, “Circulación de ideas francesas: cabinets, bibliotecas y librerías...” (Proyecto “México-Francia. Presencia, influencia, sensibilidad”). Consultado en <http://www.mexicofrancia.org/sitio/ES/efever.php?id=42>

⁷⁵⁶ *El siglo diez y nueve*, diciembre 24, 1842.

⁷⁵⁷ L. E., “Bellas Artes”, *El museo mexicano*, I, 1843, 267. Citado en Ida Rodríguez Prampolini, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850)* (México: UNAM-IIE, 1997), I, 179.

⁷⁵⁸ Sesión extraordinaria del cabildo del 14 de septiembre de 1848. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10---4---0-11-11-es-1000---20-about---00-3-1-00-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL2&d=HASH56f02387904868bda0093a>

Santa María La Ribera.⁷⁵⁹ Una década después, aparece en la lista de prestamistas del gobierno en las “Memorias de Hacienda” que elaboró Manuel Payno.⁷⁶⁰

La mención de Flores junto con Olaguíbel –el abogado contratado para reclamar los adeudos a Roca que además era diputado en el Constituyente, que había sido disuelto el 11 de diciembre–, nos da indicios de que puede tratarse de esa persona y, por tanto, del grupo que apoyaba la permanencia de la compañía. Un círculo que, en esos momentos, había sido desplazado por las maniobras de Bravo, Tornel y Santa Anna. Bravo emitió un decreto, el día 19, que formó la Junta nacional legislativa y el 23 se nombraron a los miembros “personas notables por sus virtudes y patriotismo”.⁷⁶¹

A decir de Costeloe,

Así como el Congreso de 1842 había estado dominado por los ‘hombres de bien’ de la clase media, a quienes había tratado de representar, ahora Santa Anna intentaba que la Junta de Notables reflejara los niveles superiores de la élite o, como dice Noriega, a quienes controlaban los ‘puestos directivos del gobierno’. En consecuencia, casi todos sus miembros eran bien conocidos y figuras importantes en la política, la Iglesia y el ejército.⁷⁶²

Entre ellos, un nombre nos es familiar: José Gómez de la Cortina.⁷⁶³ Meses antes, con la salida de Roca y, en consecuencia, de la Cesari, los días de la compañía estuvieron contados. La última función fue el 13 de enero de 1843. Cuatro días después, el 17, se presentó una propuesta en el Cabildo del Ayuntamiento, de un “proyecto de establecer una compañía de ópera italiana”.⁷⁶⁴ En la sesión del día 20 se informó que pasaba a la

⁷⁵⁹ Los hermanos Flores “fueron propietarios de la Hacienda de Santa Catarina del Arenal que comprendía la Hacienda de la Condesa, con sus ranchos anexos [...]; del Potrero de Romita [...]; de la Hacienda de la Teja con su rancho de Santa María en la Ribera de San Cosme, y San Miguel Chapultepec.” Véase, Jorge H. Jiménez Muñoz, *La traza del poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal* (México: Dédalo-Codex, 1993), 276.

⁷⁶⁰ Irina Córdoba Ramírez, “Manuel Payno Cruzado: ¿un “erudito a la violeta” al frente de la economía nacional?” Revista *Estudios de historia moderna y contemporánea de México* [online]. 2013, 46 [citado 2016-08-03], 9-54. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-26202013000200003&lng=es&tlng=es.

⁷⁶¹ Arias y Olavarría, *México a través*, IV, 236.

⁷⁶² Costeloe, *República central*, 277.

⁷⁶³ “Bases orgánicas de la República Mexicana”. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas. Consultado en <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1842.pdf>

⁷⁶⁴ Sesión del cabildo del 21 de enero de 1842. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10-TX--4-----0-11-11-es-1000---20-about-teatro--00-3-21-00-0-0-11-0-OutfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL1.3.43&d=HASH017bc06ec7feaa7270d72d1d>

“Compañía de teatros el oficio del proyecto”, pero no prosperó. La compañía Roca-Castellán finalizó su temporada.

2.5. *El repertorio de la compañía Roca-Castellan*

El repertorio que presentó la compañía Roca-Castellan se puede dividir en dos periodos:

- a) La primera etapa, bajo la administración de Joaquín Roca, de julio de 1841 al 8 de agosto de 1842 (a partir del aviso de quiebra).
- b) La segunda etapa, conducida por los propios cantantes bajo el liderazgo de Emilio Giampietro –el esposo de Castellán–, de agosto de 1842 a enero de 1843.

LA PRIMERA ETAPA (JULIO, 1841-AGOSTO, 1842)

Es conveniente recordar dos aspectos que Roca prometió en el prospecto de inicio: dos funciones semanales para un total de 90 en un año y que el repertorio representado sería “enteramente nuevo y solo se dará alguna ópera ya vista en esta capital cuando la pida un número suficiente de señores abonados”.⁷⁶⁵ Para este periodo, solo hemos podido documentar 65 funciones. A pesar del sitio de la capital, la renuncia de Bustamante, el nombramiento de Santa Anna como presidente provisional y los problemas con el Congreso, la temporada tuvo bastante regularidad.

Es necesario detallar cada una de las funciones, pues es común que se realicen generalizaciones –uno de sus iniciadores fue Olavarría– y que varios investigadores de la música hemos repetido, sin tener cuidado de cerciorarnos si en efecto, fueron estrenos o reposiciones en México: el historiador del teatro al referirse a los espectáculos de fines de 1841, señala lo siguiente,

En el de los Gallos o de las Moras, la Compañía de la Castellan seguía explotando *Belisario*, *Norma*, *Lucía* y otras, y para su quinto mes de abono dio a sus favorecedores, las óperas de Ricci, *Las cárceles de Edimburgo*, estrenada el 14 de enero y *Una aventura de Semíramis* [*sic*], cantada el 5 de febrero.⁷⁶⁶

Obras más recientes, también han seguido esa costumbre. Veamos otro ejemplo, más reciente, de 1984:

⁷⁶⁵ *El cosmopolita*, junio 26, 1841.

⁷⁶⁶ Olavarría, *Reseña*, 391. Aquí el autor incurre en un error, la ópera de Ricci se titula *Una aventura de Scaramuccia*. En efecto, fue escenificada el 5 de febrero, de acuerdo al anuncio publicado en *El siglo diez y nueve* de ese día.

La compañía de la Castellan [...] dio a conocer en México gran parte de las óperas de Donizetti: además de *Lucía*, se estrenaron de este autor *Lucrecia Borgia* (1841), *Belisario* (1841), *Marino Faliero* (1841), *Gemma di Vergy* (1842), *Elixir de amor* (1842) y *Roberto Devereux* (1842), así como *Beatriz de Tenda* (1841) de Bellini, *Julieta y Romeo* (1841) de Vaccai, *El juramento* (1842) de Mercadante, *Las cárceles de Edimburgo* (1842) de Federico Ricci, *El templario* (1842) de Nicolai, *Los árabes en las Galias* (1842) de Pacini, *Una aventura de Semíramis [sic]* (1842) de Luigi Ricci y *El condestable de Chester* (1841), de autor no identificado.⁷⁶⁷

El texto, en ambos casos, no hace distinción de la administración de Roca y la de los propios cantantes de la compañía. Por otra parte, la afirmación sobre Donizetti debe tomarse con cautela pues recordemos que, durante la segunda etapa de la Compañía del Teatro Principal, se estrenaron cuatro óperas del compositor italiano. En esta temporada (hasta 1843), solo se estrenaron tres, pues *Elixir de amor*, *Belisario* y *El condestable de Chester* de Pacini, fueron repetición (todas estrenadas en la década de 1830). También se incurre en el error del título de la obra de Ricci (que otros autores han repetido).

Las funciones de la compañía Roca, entre julio de 1841 y julio de 1842 fueron las siguientes (cuadro 12):

1841				
	Fecha	Título	Compositor	Fuente
Julio	Lunes 12	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P/OL/RM
	Lunes 19	<i>Julieta y Romeo*</i>	Vaccai	RM
	Viernes 23	<i>Julieta y Romeo</i>	Vaccai	FC
	Lunes 26	<i>Julieta y Romeo</i>	Vaccai	FC
Agosto	Miércoles 4	<i>Marino Faliero*</i>	Donizetti	OL
	Viernes 20	<i>La sonámbula</i>	Bellini	AC
	Lunes 23	<i>La sonámbula</i>	Bellini	OL
Septiembre	Sábado 4. Decreto (Estado de sitio de la capital).			
Octubre	Domingo 17	<i>Beatriz de Tenda*</i>	Bellini	P
Noviembre	Lunes 1	<i>Belisario*</i>	Donizetti	P/AC
	Viernes 26	<i>Lucrecia Borgia*</i>	Donizetti	P
	Martes 21	<i>Belisario</i>	Donizetti	P

⁷⁶⁷ Carmona, *Historia*, 34-35.

Diciembre [5° mes de abono]	Miércoles 22	<i>La sonámbula</i> (en el Teatro Principal)	Bellini	P
	Martes 28	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
1842				
Enero	Martes 4	<i>Norma</i>	Bellini	P
	Viernes 7	<i>Tancredo</i>	Rossini	P
	Sábado 8 (por la tarde)	<i>Norma</i>	Bellini	P
	Martes 11	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Viernes 14	<i>Las cárceles de Edimburgo*</i>	Ricci	P/OL
	Martes 18	<i>Las cárceles de Edimburgo</i>	Ricci	P
	Viernes 21	<i>Las cárceles de Edimburgo</i>	Ricci	P
	Domingo 23	<i>Norma</i>	Bellini	P
	Martes 25	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Viernes 28	<i>Marino Faliero</i> (un acto)	Donizetti	P
Febrero	Martes 1	<i>Las cárceles de Edimburgo</i>	Ricci	P
	Sábado 5	<i>Una aventura de Scaramuccia*</i>	Ricci	P/OL
	Miércoles 9	Miércoles de ceniza. Suspensión de funciones por el inicio de la cuaresma.		
	Jueves 17	Función con varias piezas de óperas bajo el título de "Concierto vocal e instrumental"		P
Marzo	Domingo 27 [Domingo de Pascua]	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Martes 29	<i>El pirata</i>	Bellini	P
Abril	Martes 5	<i>El templario*</i>	Nicolai	P
	Martes 12	<i>El pirata</i>	Bellini	P/OL
	Jueves 14	Función con varias piezas de óperas bajo el título de "Concierto vocal e instrumental" en el Teatro Nuevo México		
	Viernes 15	<i>El templario</i>	Nicolai	P/OL
	Domingo 17	Función con varias piezas de óperas. Beneficio de Castellan		
	Martes 19	<i>El templario</i>	Nicolai	P
	Viernes 22	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Martes 26	<i>El templario</i>	Nicolai	P
	Viernes 29	<i>El pirata</i>	Bellini	P
	Domingo 1	Función con varias piezas de óperas. Beneficio de Ricci		P/OL

Mayo	Martes 3	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Viernes 6	<i>Marino Faliero</i>	Donizetti	P
	Martes 10	<i>La sonámbula</i>	Bellini	P
	Domingo 15 (por la tarde)	<i>El templario</i>	Nicolai	P
	Martes 17	<i>Beatriz de Tenda</i>	Bellini	P
	Viernes 20	<i>El juramento*</i>	Mercadante	P
	Martes 24	<i>Una aventura de Scaramuccia</i>	Ricci	P
	Viernes 27	<i>El juramento</i>	Mercadante	P
	Domingo 29	Función con varias piezas de óperas. Beneficio de Cesari		P/OL
	Martes 31	<i>Las cárceles de Edimburgo</i>	Ricci	P
Junio	Domingo 12	<i>Los árabes en las Galias*</i>	Pacini	P/OL
	Martes 14	<i>Los árabes en las Galias</i>	Pacini	P
	Martes 21	<i>La sonámbula</i>	Bellini	P
	Viernes 24	<i>El templario</i>	Nicolai	P
	Miércoles 29	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
Julio	Viernes 1	<i>Gemma di Vergy*</i>	Donizetti	P/OL/RM
	Domingo 3	<i>Belisario</i>	Donizetti	P ⁷⁶⁸
	Martes 5	<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	P
	Viernes 8	<i>El pirata</i>	Bellini	P
	Domingo 10	<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	P
	Martes 12	<i>El juramento</i>	Mercadante	P
	Viernes 15	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P/RM
	Domingo 17 (por la tarde)	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P
	Martes 19	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P
	Viernes 22	<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	P
	Martes 26	<i>Beatriz de Tenda</i>	Bellini	P
Viernes 29	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P	
Cuadro 12. Lista de óperas representadas por la Compañía de Joaquín Roca en el Teatro de la Ópera (antes Provisional o de los Gallos). Julio, 1841-agosto, 1842.				
				* Estreno en México.
Abreviaturas (fuentes):				

⁷⁶⁸ Reyes de la Maza señala que el 3 de julio se representó *Norma* de Bellini, pero en el periódico se anunció *Belisario*. *El siglo diez y nueve*, julio 3, 1842.

AC: Soto, ed., *Diario*.

FC: Calderón, *La vida*

OL: Olavarría, *Reseña*.

P: Periódico de la época.

RM: Reyes de la Maza, *El teatro (1840)*

Nota: Olavarría menciona que en 1841 se presentó *Tancredo*, pero en ninguna fuente de la época, hemos encontrado este título o alguna referencia que nos indique que se escenificó; esto fue hasta 1842.

De las 65 funciones, 11 fueron estrenos, seis repeticiones de títulos (como se señaló antes, estrenados durante la década de 1830) y cinco anunciadas como “Concierto vocal e instrumental”, formadas por diversos números de óperas (uno en la época de cuaresma; tres como beneficios de las cantantes principales: Castellan, Cesari y Ricci; y el último, en el Teatro Nuevo México).

Los estrenos, así como número de representaciones fueron los siguientes (cuadro 13):

	Títulos de estreno	Núm. de funciones
1	<i>El templario</i> , de Nicolai	6
2	<i>Lucrecia Borgia</i> , de Donizetti	5
3	<i>Las cárceles de Edimburgo</i> , de Ricci	5
4	<i>Gemma di Vergy</i> , de Donizetti	4
5	<i>Julieta y Romeo</i> , de Vaccai	3
6	<i>Marino Faliero</i> , de Donizetti	3
7	<i>Beatriz de Tenda</i> , de Bellini	3
8	<i>Belisario</i> , de Donizetti	3
9	<i>El juramento</i> , de Mercadante	3
10	<i>Una aventura de Scaramuccia</i> , de Ricci	2
11	<i>Los árabes en las Galias</i> , de Pacini	2
Cuadro 13. Óperas representadas por primera vez en México con la compañía de Roca (julio, 1841-julio, 1842). Teatro de la Ópera. 1841-1842.		

Los títulos presentados por la Compañía del Principal, en la década de 1830, y repetidos por Roca, fueron (cuadro 14):

	Títulos (reposiciones)	Núm. de funciones	Cía. del Teatro Principal
1	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	5	2ª etapa
2	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	4	2ª etapa
3	<i>El pirata</i> , de Bellini	4	2ª etapa
4	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	4	1ª etapa
5	<i>Norma</i> , de Bellini	3	2ª etapa
6	<i>Tancredo</i> , de Rossini	1	1ª etapa

Cuadro 14. Óperas representadas por la compañía de Joaquín Roca (entre julio de 1841 y julio de 1842. Teatro de la Ópera), ya escenificadas en México por la Compañía del Teatro Principal.
(1ª etapa: 1831-1834/2ª etapa: 1835-1838).

De los 17 títulos puestos en escena, tres estrenos en México tuvieron el mayor número de representaciones: *El templario* de Nicolai (con seis funciones), *Lucrecia Borgia* de Donizetti y *Las cárceles de Edimburgo* de Ricci (ambas con cinco). La reposición de *La sonámbula* de Bellini también tuvo cinco funciones (cuadro 15):

	Títulos	Núm. de funciones
1	<i>El templario</i> ,* de Nicolai	6
2	<i>Lucrecia Borgia</i> ,* de Donizetti	5
3	<i>Las cárceles de Edimburgo</i> ,* de Ricci	5
4	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	5
5	<i>Gemma di Vergy</i> ,* de Donizetti	4
6	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	4
7	<i>El pirata</i> , de Bellini	4
8	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	4
9	<i>Julieta y Romeo</i> , * de Vaccai	3
10	<i>Marino Faliero</i> , * de Donizetti	3
11	<i>Beatriz de Tenda</i> , * de Bellini	3
12	<i>Belisario</i> ,* de Donizetti	3

13	<i>El juramento</i> ,* de Mercadante	3
14	<i>Norma</i> , de Bellini	3
15	<i>Una aventura de Scaramuccia</i> ,* de Ricci	2
16	<i>Los árabes en las Galias</i> ,* de Pacini	2
17	<i>Tancredo</i> , de Rossini	1
Cuadro 15. Óperas representadas en México por la compañía de Roca (Teatro de la Ópera. Julio, 1841-julio, 1842). * Estreno en México		

Durante esta primera etapa, los compositores más representados fueron Donizetti (con 19 funciones) y Bellini (con 15). Ricci con dos títulos y Nicolai con uno, siguieron en la lista. Rossini, el compositor más representado la década anterior, en esta primera etapa fue poco representado, solo cinco funciones (cuatro correspondientes a *La Cenicienta* y una de *Tancredo*).

LA SEGUNDA ETAPA (AGOSTO, 1842-ENERO, 1843)

No hemos encontrado un prospecto que anuncie las condiciones generales para la nueva temporada (o más bien, para su continuación) por la sociedad de cantantes que denominaremos Compañía de Castellan. Como señalamos antes, el protocolo notarial se formalizó el 14 de julio. Dos semanas después, apareció publicada la nota del 8 agosto que anunció la quiebra de Roca y el cambio de teatro⁷⁶⁹ y al día siguiente, el aviso del apoyo de las “personas francas y desinteresadas” y la ópera por representar.⁷⁷⁰

Ni siquiera en el contrato notarial se señaló el número de funciones comprometidas; se hacía hincapié en la obligación de actuar “siempre que se reúna el número suficiente de abonados para que cada uno pueda percibir una cantidad igual a la paga que tenía con la empresa anterior”.⁷⁷¹

A partir de la información recuperada, principalmente de los periódicos de la época, la regularidad de la Compañía Castellan fue sorprendente: dos títulos por semana y algunas funciones dominicales por la tarde. Un total de 46 funciones, en cinco meses y medio (cuadro 16).

⁷⁶⁹ *El siglo diez y nueve*, agosto 8, 1842.

⁷⁷⁰ *El siglo diez y nueve*, agosto 9, 1842.

⁷⁷¹ AHN. Protocolo notarial. 1842. Notario 169.

1842				
	Fecha	Título	Compositor	Fuente
Agosto	Martes 9	<i>La sonámbula</i>	Bellini	P/OL/Mañ
	Viernes 12	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
	Martes 16	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
	Viernes 19	<i>El pirata</i>	Bellini	P
	Martes 23	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Viernes 26	<i>Norma</i>	Bellini	P
	Domingo 28 (por la tarde)	<i>El barbero de Sevilla</i>	Bellini	OL
	Septiembre	Viernes 2	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti
Martes 6		<i>Doña Caritea, reina de España*</i>	Mercadante	P/OL/Mañ
Viernes 9		<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
Martes 13		<i>Doña Caritea, reina de España</i>	Mercadante	P
Viernes 16		<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
Martes 20		<i>Elixir de amor</i>	Donizetti	P
Viernes 23		<i>La sonámbula</i>	Bellini	P
Domingo 25		<i>Doña Caritea, reina de España</i>	Mercadante	P
Viernes 30		<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	P
Octubre	Martes 4	<i>Elixir de amor</i>	Donizetti	P
	Viernes 7	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
	Martes 11	<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	P
	Viernes 14	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Martes 18	<i>Marino Faliero</i>	Donizetti	P
	Viernes 21	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P
	Martes 25	<i>El juramento</i>	Mercadante	P
	Viernes 28	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Domingo 30 (por la tarde)	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
Noviembre	Martes 1	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Martes 8	<i>Roberto Devereaux*</i>	Donizetti	P
	Viernes 11	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
	Martes 15	<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	P
	Martes 22	<i>La sonámbula</i>	Bellini	P

	Viernes 25	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Domingo 27	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Martes 29	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
Diciembre	Martes 6	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
	Viernes 9	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Martes 13	<i>Norma</i>	Bellini	P
	Viernes 16	<i>El juramento</i>	Mercadante	P
	Martes 20	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Viernes 23	<i>Beatriz de Tenda</i>	Bellini	P
	Martes 27	<i>Beatriz de Tenda</i>	Bellini	P
	Viernes 30	<i>Las cárceles de Edimburgo</i>	Ricci	P
1843				
Enero	Martes 3	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P
	Viernes 6	<i>Puritanos*</i>	Bellini	P
	Domingo 8	<i>Puritanos</i>	Bellini	P
	Martes 10	<i>Puritanos</i>	Bellini	P
	Viernes 13	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
Cuadro 16. Lista de óperas representadas por la Compañía de Castellan en el Teatro de la Ópera (antes Provisional o de los Gallos). Agosto, 1842-enero, 1843.				
* Estreno en México.				
Abreviaturas (fuentes): Mañ: Mañón, <i>Teatro Principal</i> . OL: Olavarría, <i>Reseña</i> . P: Periódico de la época.				

La compañía, en esta segunda etapa, presentó 18 títulos. Siete de estreno. Tres de ellos, por primera vez en México: *Puritanos* de Bellini (tres funciones), *Doña Caritea, reina de España* de Mercadante (tres funciones) y *Roberto Devereaux* de Donizetti (con una función); los cuatro restantes, ya habían sido escenificados en la década de 1830 (seguramente fueron las partituras que rentó Patiño, motivo de un comentario en prensa, que señalamos más arriba), *El barbero de Sevilla*, *Semíramis*, *Elixir de amor* y *El condestable de Chester*. Se mantuvieron once títulos que se habían presentado bajo la administración de Roca –seis de ellos, que habían sido estrenos en México. De las obras puestas en escena en la primera etapa de esta compañía, seis dejaron de ponerse en escena (cuadro 17).

	Títulos	Núm. de funciones Con Roca	Con Castellan
1	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	0	8
2	<i>Lucrecia Borgia</i> ,* de Donizetti	5	5
3	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	4	4
4	<i>Semíramis</i> , de Rossini	0	4
5	<i>Doña Caritea, reina de España</i> , ⁺ de Mercadante	0	3
6	<i>Puritanos</i> , ⁺ de Bellini	0	3
7	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	5	3
8	<i>Gemma di Vergy</i> ,* de Donizetti	4	2
9	<i>Beatriz de Tenda</i> ,* de Bellini	3	2
10	<i>El juramento</i> ,* de Mercadante	3	2
11	<i>Norma</i> , de Bellini	3	2
12	<i>Elixir de amor</i> , de Donizetti	0	2
13	<i>Roberto Devereaux</i> , ⁺ de Donizetti	0	3
14	<i>Marino Faliero</i> ,* de Donizetti	3	1
15	<i>Las cárceles de Edimburgo</i> ,* de Ricci	5	1
16	<i>El condestable de Chester</i> , de Pacini	0	1
17	<i>El pirata</i> , de Bellini	4	1
18	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	4	1
Compañía Roca	<i>El templario</i> ,* de Nicolai	6	0
	<i>Julieta y Romeo</i> ,* de Vaccai	3	0
	<i>Belisario</i> ,* de Donizetti	3	0
	<i>Una aventura de Scaramuccia</i> ,* de Ricci	2	0
	<i>Los árabes en las Galias</i> ,* de Pacini	2	0
	<i>Tancredo</i> , de Rossini	1	0
Cuadro 17. Óperas representadas en México por la compañía de Castellan (segunda etapa). Teatro de la Ópera. Agosto, 1842-enero, 1843.			
* Estreno en México (por Compañía Roca)			
+ Estreno en México (por Compañía Castellan)			

Recordemos que la década anterior, la puesta en escena de *El barbero de Sevilla* no había sido un éxito de cartelera. Ahora fue el título más representado en esta segunda etapa con ocho funciones, además de *Lucrecia*, con cinco. Rossini volvió a la escena (con 13 funciones: ocho de *El barbero de Sevilla*, cuatro de *Semíramis* y una de *Tancredo*), aunque Donizetti (con seis títulos y 17 funciones) y Bellini (con cuatro títulos y 11 escenificaciones), continuaron teniendo las preferencias del público.

ASPECTOS ESCÉNICO-MUSICALES DEL REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA DE ÓPERA ROCA-CASTELLAN (1841-1843)

Al inicio de la década de 1840, la escena musical fue dominada por Donizetti y Bellini, si bien Rossini no dejó de tener presencia: 17, 13 y 11 funciones respectivamente con varios títulos, como se verá más adelante. Tanto en la primera como en la segunda etapas, el género de la ópera seria fue el más privilegiado (14 títulos en cada una). La ópera semiseria muy disminuida (3 títulos y 11 funciones de un total de 60) y la *opera buffa* tuvo en *El barbero de Sevilla*, su único representante. Otros compositores también estuvieron presentes como Nicolai, Vaccai, Ricci, Mercadante y Pacini; solo los tres últimos estuvieron presentes durante las dos etapas de la empresa (cuadro 18).

Compañía Roca-Castellan (1841-1843)								
Título y autor			Género	Estreno en Europa	Estreno en Madrid	Estreno en México	Años de diferencia con Europa	
Ópera seria								
Primera etapa (1841-1842)	1	--	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	<i>Dramma trágico</i>	1835	1837 (TC)	1841 ⁺	6
	2	--	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	<i>Melodramma</i>	1831	1834 (TP)	1836	5
	3	--	<i>Lucrecia Borgia</i> , de Donizetti	<i>Melodramma</i>	1833	1839 (TC)	1841 ⁺	8
	4	--	<i>El pirata</i> , de Bellini	<i>Melodramma</i>	1827	1830 (TC)	1835	8
	5	--	<i>El templario</i> , de Nicolai	<i>Melodramma</i>	1840	1841 (TC)	1842 ⁺	2
	6	--	<i>El juramento</i> , de Mercadante	<i>Melodramma</i>	1837	1840 (TC)	1842 ⁺	5
	7	--	<i>Tancredo</i> , de Rossini	<i>Melodramma eroico</i>	1813	1822 (TP)	1832	19
	8	--	<i>Julietta y Romeo</i> , de Vaccai	<i>Tragedia</i>	1835	1828 (TC)	1841 ⁺	6
	9	--	<i>Marino Faliero</i> , de Donizetti	<i>Tragedia lirica</i>	1835	1839 (TC)	1841 ⁺	6
	10	--	<i>Beatriz de Tenda</i> , de Bellini	<i>Tragedia lirica</i>	1833	1837 (TC)	1841 ⁺	8
	11	--	<i>Belisario</i> , de Donizetti	<i>Tragedia lirica</i>	1836	1836 (TC)	1841 ⁺	5
	12	--	<i>Norma</i> , de Bellini	<i>Tragedia lirica</i>	1831	1834 (TP)	1836	5
	13	--	<i>Gemma di Vergy</i> , de Donizetti	<i>Tragedia lirica</i>	1834	1836 (TC)	1842 ⁺	8

	14	--	<i>Los árabes en las Galias</i> , de Pacini	<i>Opera seria</i>	1827	1829 (TC)	1842 ⁺	15	
Ópera semiseria									
	15	1	<i>Las cárceles de Edimburgo</i> , de Ricci	<i>Melodramma semiserio</i>	1838	--	1842 ⁺	4	
	16	2	<i>Una aventura de Scaramuccia</i> , de Ricci	<i>Melodramma comico</i>	1834	1837 (TC)	1842 ⁺	8	
	17	3	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini	<i>Dramma giocoso</i>	1817	1822 (TP) ⁷⁷²	1828	11	
Segunda etapa (1842-1843)	Ópera seria								
	--	1	<i>El condestable de Chester</i> , de Pacini*	<i>Dramma romántico</i>	1829	1831 TP	1836	7	
	--	2	<i>Lucía de Lammermoor</i> , de Donizetti*	<i>Dramma trágico</i>	1835	1837 (TC)	1841	6	
	--	3	<i>La sonámbula</i> , de Bellini*	<i>Melodramma</i>	1831	1834 (TP)	1836	5	
	--	4	<i>El pirata</i> , de Bellini*	<i>Melodramma</i>	1827	1830 (TC)	1835	8	
	--	5	<i>Lucrecia Borgia</i> , de Donizetti*	<i>Melodramma</i>	1833	1839 (TC)	1841	8	
	--	6	<i>El juramento</i> , de Mercadante*	<i>Melodramma</i>	1837	1840 (TC)	1842	5	
	18	7	<i>Puritinos</i> , de Bellini	<i>Melodramma serio</i>	1835	1836 (TC)	1843	8	
	19	8	<i>Doña Caritea, reina de España</i> , de Mercadante	<i>Melodramma serio</i>	1826	1830 (TP)	1842 ⁺	16	
	--	9	<i>Semíramis</i> , de Rossini*	<i>Melodramma tragico</i>	1823	1827 (TP)	1828	5	
	--	10	<i>Gemma di Vergy</i> , de Donizetti*	<i>Tragedia lirica</i>	1834	1836 (TC)	1842	8	
	--	11	<i>Norma</i> , de Bellini*	<i>Tragedia lírica</i>	1831	1834 (TP)	1836	5	
	--	12	<i>Marino Faliero</i> , de Donizetti*	<i>Tragedia lirica</i>	1835	1839 (TC)	1841	6	
	20	13	<i>Roberto Devereaux</i> , de Donizetti	<i>Tragedia lirica</i>	1837	1840 (TC)	1842 ⁺	5	
	--	14	<i>Beatriz de Tenda</i> , de Bellini*	<i>Tragedia lirica</i>	1833	1837 (TC)	1841	8	
	Ópera semiseria								
		21	1	<i>Elixir de amor</i> , de Donizetti	<i>Melodramma giocoso</i>	1832	1833 (TP)	1837	5
		--	2	<i>Las cárceles de Edimburgo</i> , de Ricci*	<i>Melodramma semiserio</i>	1838	--	1842	4
		--	3	<i>La Cenicienta</i> , de Rossini*	<i>Dramma giocoso</i>	1817	1822 (TP) ⁷⁷³	1828	11
	Opera buffa								
	22	1	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	<i>Commedia</i>	1816	1821 (TP)	1827	11	
<p style="text-align: center;">Cuadro 18. Repertorio presentado por la Compañía Roca-Castellan (1841-1843).</p> <p>* El título se escenificó en ambas etapas. Se vuelve a incluir en el cuadro para mostrar la preeminencia de la ópera seria. La numeración de la primera columna corresponde al número total de títulos presentados por la compañía (en el caso de la segunda etapa, para los títulos repetidos, ya no se numera). La numeración de la segunda columna indica el número de óperas dentro de cada clasificación (incluyendo sus repeticiones). El orden se basa en la clasificación propuesta por Gosset, <i>Divas</i>, 613.</p> <p>Para fechas de estreno europeo, Sadie, ed., <i>Grove Opera</i>. De Madrid, Carmena, <i>Crónica</i>.</p> <p>⁺ Estreno en México con la compañía.</p> <p>TP: Teatro del Príncipe (1783-1848) TC: Teatro de la Cruz (1783-1848)</p>									

⁷⁷² Como señalamos en el capítulo 1, *La Cenicienta* fue estrenada en el Teatro del Príncipe de Madrid y luego fue cantada por Albini y Galli, en 1828 (Teatro del Príncipe) así como también durante la segunda etapa de la Compañía del Teatro Principal (1835-1838). Carmena, *Crónica*, 64. Cabe recordar que el Teatro Real de Madrid, se inauguró hasta 1850.

⁷⁷³ Véase nota anterior.

¿Cuál fue el criterio de programación tanto de Roca como de Castellan? ¿Por qué disminuyeron tanto los títulos de Rossini –más no el número de funciones– durante la primera etapa de la compañía? No tenemos certeza al respecto. Una de las pocas crónicas musicales que se publicaron durante esta época, firmada con las iniciales C. D. R. señaló:

Por una fatalidad, cuya causa nos es desconocida, se habían desterrado del teatro de la ópera las sublimes composiciones del Cisne de Pésaro, del inmortal Rossini, y aunque en su lugar se nos presentaban las de otros maestros de grande nombradía, no obstante, nada era capaz de llenar el vacío que se notaba por la falta de aquellas.⁷⁷⁴

Una posibilidad fue la llegada de la soprano Rossina Picco, pues el mismo diario apuntaba que “se sacaban de la oscuridad las partituras que hace algunos años se habían condenado al olvido”.⁷⁷⁵ Es posible que Anaide Castellan y Amalia Luzio, las sopranos de la compañía, no aceptaran los roles de las óperas rossinianas por su dificultad vocal. Si bien representaron *La Cenicienta* y *Tancredo*, ampliar el repertorio hubiera implicado mayor demanda en el uso de la voz. Como el periódico señala, es probable que debido a la llegada de Picco se recuperara el repertorio antes relegado.⁷⁷⁶

Otra diferencia que resalta, es la reducción de años entre el estreno en Europa y la puesta en México (un promedio entre cinco y ocho años). Incluso se escenificó *El templario* con una diferencia de apenas dos. Otro aspecto a destacar fue que siguió predominante el género de la ópera seria (sobre todo en la primera etapa). El caso de *El barbero de Sevilla* como la única ópera *buffa* representada, merecería un estudio especial.⁷⁷⁷

Los autores más representados, como se señaló antes, fueron Donizetti, Bellini y en menor medida, Rossini con respecto a títulos, más no en funciones (cuadro 19).

⁷⁷⁴ *El siglo diez y nueve*, julio 20, 1842.

⁷⁷⁵ *El siglo diez y nueve*, julio 20, 1842.

⁷⁷⁶ Es de notarse la ausencia de crónicas de las funciones de la Compañía Roca-Castellan. En la primera etapa, no hemos localizado ninguna; para la segunda etapa, solo encontramos tres, todas publicadas en *El siglo diez y nueve*: 20, 23 y 26 de julio de 1842. Salvo la mención que citamos antes, no hacen referencia al repertorio en general.

⁷⁷⁷ Tema que queda como línea de investigación a desarrollar para futuros estudios.

Autor		Título	Núm. de funciones
Donizetti	1	<i>Lucrecia Borgia</i>	10
	2	<i>Lucia de Lammermoor</i>	8
	3	<i>Gemma di Vergy</i>	6
	4	<i>Marino Faliero</i>	4
	5	<i>Belisario</i>	3
	6	<i>Roberto Devereaux</i>	3
	7	<i>Elixir de amor*</i>	2
<i>Total:</i>			36
Bellini	1	<i>La sonámbula</i>	8
	2	<i>El pirata</i>	5
	3	<i>Beatriz de Tenda</i>	5
	4	<i>Norma</i>	5
	5	<i>Puritanos</i>	3
<i>Total:</i>			25
Rossini	1	<i>El barbero de Sevilla+</i>	8
	2	<i>La Cenicienta*</i>	5
	3	<i>Semíramis</i>	4
	4	<i>Tancredo</i>	1
<i>Total:</i>			18
<p>Cuadro 19. Autores, títulos y funciones con mayor número de representaciones. Compañía Roca-Castellan (1841-1843) Nota: Los títulos sin indicación, pertenece al género de la ópera seria. * Ópera semiseria. + <i>Opera buffa</i>.</p>			

Cabe hacer notar que las cuatro obras que se conservaron del repertorio rossiniano tuvieron una significación importante en su producción: *Tancredo* implicó una influencia determinante para la conformación de la forma del melodrama, tanto en Bellini como en Donizetti, en cuanto a la exaltación de lo épico y del final trágico.⁷⁷⁸ Está inspirada en una tragedia de Voltaire, al igual que *Semíramis*, en la que se considera que “lleva a cabo la recapitulación de la ópera seria dieciochesca, [...] con una riqueza y abundancia de invenciones melódicas e instrumentales no comparables con su arquetipo, cuyo esquema le

⁷⁷⁸ Casini, *Historia*, 83.

sirve de modelo para una reconstrucción totalmente imaginaria.”⁷⁷⁹ Por otra parte, *El barbero* (1816) y *Cenicienta* (1817), compuestas una después de otra, muestran rasgos que serán característicos en obras posteriores –no solo propias sino de otros compositores– como son los casos de la incorporación de tormentas para remarcar el aspecto dramático de la trama, y la relación con la forma de estructurar las partes cómicas. Ejemplo de ello son los roles de tenor de los protagonistas principales de ambas óperas (Almaviva y don Ramiro), quienes “resumen la gracia y delicadeza del siglo precedente y en los que los arrebatos de la pasión amorosa se diluyen en gestos vocales ligeramente anticuados, adoptados por Rossini como objetos de una nostálgica referencia al pasado. Su situación en un nuevo contexto, dominado por la racionalización absoluta, los vuelve significativos.”⁷⁸⁰

En términos de proporción con respecto al total de los autores representados, es contundente afirmar que Bellini, Donizetti y Rossini se erigieron como los compositores más escuchados al inicio de los cuarentas. La compañía Roca-Castellan abandonó el repertorio del *settecento* que estuvo presente en la década anterior: Caldara, Cimarosa, Coccia y Päer quedaron atrás. Se privilegió la “nueva tradición italiana de ópera”.⁷⁸¹ Fue una época que consolidó la renovación emprendida en la segunda etapa de la Compañía del Principal. México se encontró a la altura de los teatros europeos. Al menos, en el teatro, el país reflejó lo que acontecía como parte del progreso de la cultura en tanto manifestación de lo civilizatorio:

Las óperas de mayor éxito de Rossini, Bellini y Donizetti se representaron en los teatros de ópera de toda Italia y en los teatros de otras naciones especializados en ópera italiana [...]. Las arias más famosas se convirtieron en melodías populares escuchadas por amplios sectores del público. [...] *El barbero de Sevilla* de Rossini, *Norma* de Bellini y *Lucia di Lammermoor* de Donizetti se contaron entre las primeras óperas en alcanzar un estatus de obras clásicas permanentes.⁷⁸²

El resto de los autores, también correspondieron al mundo del *ottocento*. No hubo tanta variedad como en la década anterior. Además de los tres nombrados, solo cuatro compositores fueron escuchados en el teatro: repitió Pacini con *El condestable de Chester*

⁷⁷⁹ Casini, *Historia*, 84.

⁷⁸⁰ Casini, *Historia*, 90. La influencia de Rossini en las óperas mexicanas es otra línea de investigación que se desprende de este trabajo. No se aborda por la amplitud del tema, pero es importante señalarlo.

⁷⁸¹ Burkholder, *et al.*, *Historia*, 742.

⁷⁸² Burkholder, *et al.*, *Historia*, 751.

(estrenada en la segunda etapa con Galli) y *Los árabes en las Galias* que fue novedad –dos funciones–; Ricci (también conocido en la década de 30) con dos nuevos títulos, *Las cárceles de Edimburgo* –seis funciones– y *Una aventura de Scaramuccia* –con dos funciones–; Mercadante con *El juramento* –también seis funciones–; y Nicolai con *El templario* –cinco funciones–.

Como se señaló en el capítulo anterior, Manuel Payno escribió en su novela *Los bandidos de Río Frío* (1889-1891), el apartado “La ópera en el monte”, en el que refiere un episodio sucedido entre los cantantes Galli, Albini y Cesari con Evaristo, uno de los protagonistas de la historia. Sin duda se refiere a la época de la segunda etapa de la compañía del Principal por el repertorio que menciona:

La Norma, La urraca ladrona, El pirata, El condestable de Chester, La italiana en Argel, Isabel de Inglaterra, La casa deshabitada, eran las óperas favoritas del repertorio que tenía a México en una especie de encanto que no permitía que nadie se ocupase de otra cosa ni hablase más que de la ópera.⁷⁸³

Sin embargo, más adelante afirma:

Quién sabe cuántos meses o quizá años permaneció la compañía en México deleitando a todo el mundo sin excepción, pues hasta los muchachos de la calle silbaban la *Casta diva* y el aria del *Condestable*.⁷⁸⁴

Al iniciar la década de 1840, hemos podido documentar una representación del *Condestable* y cinco de *Norma*.⁷⁸⁵ Es probable que el gusto del público hubiera cambiado hacia estos años. Incluso *El templario* alcanzó seis representaciones. Generalizar la afirmación de Payno para la primera mitad del siglo XIX puede resultar poco preciso, si nos basamos en las funciones que hemos podido comprobar. Es importante esta cuestión pues será en esta época cuando varios compositores mexicanos –como Cenobio Paniagua, por citar un ejemplo–, asistirán al teatro y se verán influidos por este repertorio para escribir, años después, propias óperas.

Como señalamos antes, la Compañía Roca-Castellan presentó su última función en enero de 1843. Su repertorio demuestra que hubo cierta continuidad con la compañía del

⁷⁸³ Payno, *Bandidos*, 392. Véase el apartado sobre repertorio de la Compañía del Teatro Principal, en su 2ª etapa, en el capítulo 1 de este trabajo.

⁷⁸⁴ Payno, *Bandidos*, 393.

⁷⁸⁵ *Norma* y *El condestable de Chester*, tuvieron en el año de su estreno (1836), 13 y 8 representaciones, respectivamente. Los dos años siguientes no hemos podido documentar ninguna función de estas obras.

Teatro Principal que consolidó el gusto del público mexicano por Rossini y sobre todo por Donizetti y Bellini. Una compañía volvería a presentarse hasta agosto de 1845, pero ahora en un nuevo recinto, el Gran Teatro de Santa Anna, más de año y medio después de inaugurado.

Capítulo 3. Una empresaria en apuros. La presencia de Felicita Vestvali en el Teatro Nacional (1855-1857)

“La ópera italiana es una necesidad de la vida civilizada. Sin ella, el refinamiento languidece y se esconde en la soledad y el lugar común... ¿Dónde se puede ver a tantas chicas hermosas, hombres guapos, abrigos admirables y corbatas impecables [...]? ¿Dónde se puede encontrar lo último de la moda si no es ahí? ¿Dónde se puede practicar la virtud y estudiar la moral de forma tan sublime como en el vestíbulo del teatro?”
New York Daily Times, marzo 13, 1856⁷⁸⁶

El agitado periodo anterior a la Guerra de Reforma –incluso con la invasión estadounidense de 47– no estuvo exento de temporadas de ópera. Entre la salida de la compañía Roca-Castellan, en enero de 1843, y la llegada de Amilcare Roncari, en noviembre de 1855 (que presentaba como una de sus cantantes principales a la contralto polaca Felicita Vestvali), la historiografía registra alrededor de siete compañías de ópera que trabajaron durante esos 12 años.⁷⁸⁷ La ópera se había convertido en un elemento infaltable en la escena social del

⁷⁸⁶ Citado en Vera Brodsky Lawrence. *Reverberations, 1850-1856* (Chicago: The University of Chicago Press, 1995), 669.

⁷⁸⁷ De acuerdo con la investigación, motivo de este trabajo, no podemos concluir que las compañías de ópera, en efecto, fueran dirigidas por los personajes que se nombran en los distintos casos, como lo hemos podido demostrar con el caso de la “Compañía Galli”. Un estudio que incluya un mayor número de fuentes, podrá ratificar o rectificar la organización de esas agrupaciones. Por lo pronto, nos referiremos a ellas como aparecen en esas obras:

- 1) 1845. Compañía de ópera italiana de Eufrosia Borghese (agosto-diciembre). Incluyó en el elenco a la mexicana María de Jesús Cépeda. Olavarría, *Reseña*, 440 y Carmona, *Historia*, 35.
- 2) 1847. Compañía italiana de ópera que se presentó en el Teatro Nacional en plena invasión estadounidense. No queda claro quién la presidía, pero estaba formada por cantantes avecindados en la ciudad como la señora López (esposa de Joaquín Patiño, quien actuó con la Compañía del Teatro Principal en la década de 1830) y Juan Zanini (que participó con Roca-Castellan). Cristóbal Sánchez Ulloa. “La vida en la ciudad de México durante la ocupación del ejército estadounidense. Septiembre de 1847-junio de 1848” (Tesis de licenciatura en Historia. México: UNAM, 2012), 159.
- 3) 1848. Es posible que haya continuado la agrupación señalada en el inciso anterior, sin embargo, Olavarría señala que fue organizada por Francisco Pavía quien intentó reunir una suscripción, pero al parecer fue fallida, aunque presentó varias funciones también con Cosío, Zanini y otros. sus funciones concluyeron con la cuaresma. Para la “próxima Semana de la Pasión, los periódicos, con general regocijo, anunciaron que los señores Mosso habían tomado a su cargo las empresas teatrales, mediante quince mil pesos que en calidad de *guantes* dieron a su predecesor Lasquetty, quien había despachado a París a uno de los Pavía a contratar una buena compañía de ópera y de baile”. Olavarría, *Reseña*, 475 y 482. Sobre la labor de los hermanos Mosso en el teatro, véase, Rodríguez Piña, ““*Con mano*””. Por otra parte, en junio de 1849 llegaron tres artistas extranjeros: la cantante, Ana Bishop (cuyo representante fue Alfredo Bablot), el arpista Charles Bochsa y el bajo Attilio Valtellina. Actuaron en conciertos con piezas y arias sueltas, más no en temporada. En el mes de agosto, coincidieron con Henri Herz. Olavarría, *Reseña*, 484 y 486. Sobre Juan Manuel Lasquetty o Lasquetti, véase Soto, ed., *Diario*.
- 4) 1850. Compañía de ópera italiana de Attilio Valtellina, quien a la salida del país de Bishop y Bochsa, en abril “entró en sociedad con el comerciante Amable Federico Duvercy”. Olavarría, *Reseña*, 496. En 1851 hubo otro intento en el que “los señores René Masson e Isidoro Devaux quisieron traer una compañía de

México decimonónico. Sin duda, reflejo de lo que acontecía en la cultura europea, además de demostración del grado de civilización alcanzado, a pesar de los disturbios políticos, económicos y sociales.

Este capítulo muestra cómo, poco más de una década después, el teatro continuó siendo un elemento importante en la configuración de las redes políticas y económicas de un país que no terminaba por consolidarse. La presencia de subsidios ocultos por parte del gobierno, intervenciones de políticos para la permanencia de las temporadas, los negocios asociados al mundo operístico, además del afán civilizatorio, siguen estando presentes.

El texto aborda las dificultades que enfrentó la cantante polaca Felicita Vestvali, que no solo cantó sino fungió como empresaria en el Teatro Nacional de México. La contralto impactó por su personalidad (sobre todo por su interpretación como ‘Romeo’ en la ópera *Capuletos y Montescos* de Bellini), además de emprender algunos negocios que la relacionarían con nuestro país, hasta mediados de la década de 1870.

3.1. *La llegada de Vestvali a México. La compañía de Amilcare Roncari*

El 25 de octubre de 1855, el empresario italiano Amilcare Roncari publicó un prospecto en el que anunció la apertura de una temporada de ópera en el recién nombrado Teatro Nacional.⁷⁸⁸ Durante ese año, la sociedad mexicana no había tenido oportunidad de asistir a alguna función operística, solo habían actuado sendas compañías dramática y de zarzuela.⁷⁸⁹

ópera cómica, drama y *vaudeville* franceses, y al efecto, invitaron a quienes estuviesen dispuestos a secundar su propósito, a desprenderse de 27 pesos, pagaderos en cuatro partes; pero el llamamiento no fue escuchado.” Olavarría, *Reseña*, 506.

5) 1852. Compañía de ópera italiana de Max Maretzek. Inició después de cuaresma (abril) pero no hay claridad sobre su finalización; al parecer ocurrió hasta 1853. Carmona, *Historia*, 58. Olavarría, *Reseña*, 526. 6) y 7) 1854. En este año ocurrió que dos compañías se presentaron de forma simultánea, las compañías de René Masson y Pedro Carvajal. Ante una epidemia de cólera (en la que falleció la célebre soprano Henriette Sontag, condesa de Rossi, además de otros miembros de ambas empresas), decidieron fusionarse y terminar una temporada hacia el mes de octubre. Varios de sus cantantes fueron contratados con la compañía de Roncari-Vestvali, tema de este capítulo, que inició actividades en 1855. Olavarría, *Reseña*, 561 y 569. Carmona, *Historia*, 62-64.

⁷⁸⁸ *El siglo diez y nueve*, octubre 25, 1855.

⁷⁸⁹ Sobre las representaciones de zarzuela en México durante el siglo XIX, no existe un estudio completo que refiera el tema de forma directa. La primera mención que hace Olavarría de la representación de una zarzuela en este periodo es confuso. El autor señala *El retorno del soldado* se cantó por la “Compañía dramática del Gran Teatro de Santa Anna”, en diciembre de 1853. No aparece ni el autor ni el empresario que dirigió la agrupación y no hemos localizado la noticia en algún diario de la capital. Olavarría, *Reseña*, 541. Sabemos que en una función de beneficio para la actriz María de los Ángeles García de Estrella, en 1852, se cantó una canción de la zarzuela *Todos son raptos* de Cristóbal Oudrid. *El siglo diez y nueve*, enero 7, 1852. La primera

Podemos atribuir este hecho a la lucha que habían iniciado un año antes, en marzo de 1854, Juan Álvarez e Ignacio Comonfort con el pronunciamiento del Plan de Ayutla y que buscaba la salida del ahora dictador Antonio López de Santa Anna.⁷⁹⁰ Si bien la situación política apenas era propicia para presentar puestas en escena, a un mes del levantamiento de Ayutla, debutaban, al mismo tiempo en la ciudad de México, dos compañías: la de Pedro Carvajal en el Teatro de Oriente (16 de abril)⁷⁹¹ y la de René Masson, en el Gran Teatro de Santa Anna (21 de abril).⁷⁹² La cuestión política no influyó de forma determinante; lo que impactó en el teatro fue la intensa epidemia de cólera que afectó a la ciudad de México en ese momento; no solo la población en general sino también a los cantantes de ambas compañías, que competían por el aprecio y sobre todo la asistencia del público. La pérdida más sentida fue la de Henriette Sontag,⁷⁹³ *prima donna* de la empresa de Masson, quien falleció el 17 de junio de 1854, quedando suspendidas las funciones de ambas empresas.

Al mes siguiente, los cantantes Steffanone, Salvi y Beneventano, que actuaban con Carvajal “convinieron en ceder al señor Roncari todos los derechos y acciones que tiene la empresa que representan [...] para dar representaciones teatrales de ópera, cediéndole también la música, el vestuario y cuantos utensilios le han pertenecido, a condición de que aquel por sí solo continúe con la referida empresa”.⁷⁹⁴ Así, ambas compañías se fusionaron

“Compañía dramática y de zarzuela y baile” que se presentó en la ciudad de México fue la de los españoles Matilde Diez y José Freixes, en 1855. Olavarría, *Reseña*, 602.

⁷⁹⁰ En abril de 1853, el general había regresado, de nuevo, al poder. De acuerdo con Vázquez, “Santa Anna adoptó el plan conservador, pero acostumbrado a ser árbitro entre los partidos, también aceptó una parte del programa liberal, fundó la Secretaría de Fomento y nombró a Lerdo oficial mayor”. Su gabinete fue formado por Tornel (ministerio de Guerra), Alamán (Relaciones), Haro y Tamáriz (Hacienda), y Teodosio Lares (Justicia). Vázquez, *Dos décadas*, 146-147. Cabe recordar que Tornel y sobre todo, Alamán había tenido relación con la ópera desde la década de 1830; sin embargo ambos fallecerían ese mismo año; el primero en septiembre, el segundo, meses antes, en junio.

⁷⁹¹ Que presentaba a algunos de los principales cantantes de la compañía de Max Maretzek del año anterior como Balbina Steffanone, Lorenzo Salvi y Federico Beneventano. Las fuentes señalan que fue una empresa organizada con recursos limitados. Carmona, *Historia*, 58. Olavarría, *Reseña*, 526.

⁷⁹² Al contrario de Carvajal, Masson mostró solidez financiera. La soprano Sontag era muy conocida en Europa. Carmona, *Historia*, 58. Olavarría, *Reseña*, 526.

⁷⁹³ Sontag se presentó en varias funciones. Debutó con *Sonámbula* el 20 de abril y se presentó con *El barbero de Sevilla*, *La hija del regimiento*, *Elixir de amor*, *Otelo* de Rossini, *Lucrecia Borgia*, *Don Pascual*, entre otras. Olavarría señala que el lunes 12 de junio, después de un paseo por Tlalpan, Sontag comenzó a sentirse enferma. Al sábado siguiente, el día 17, fallecía víctima del cólera. Olavarría, *Reseña*, 560-570.

⁷⁹⁴ AHN. Protocolo notarial. 1854. Notaría 41. No hemos podido localizar fuente que nos indique cómo es que los tres artistas eran propietarios de un *atrezzo* de una compañía. Es posible que hayan sido socios de Carvajal o que, ante los problemas del cólera, se lo hayan comprado.

quedando el italiano como el único empresario.⁷⁹⁵ Las funciones se reanudaron por tres meses hasta la partida hacia Veracruz de la compañía, en octubre del mismo 1854, justo un año antes que Roncari publicara su prospecto con una nueva propuesta de temporada.

Durante casi todo 1855, se había presentado teatro y zarzuela. Santa Anna salió de la capital el 8 de agosto, en medio del caos y la crisis económica. La época se ha caracterizado como una “situación anárquica en la República”,⁷⁹⁶ sin embargo, “Santa Anna, antes de salir, dejó nombrado un triunvirato formado por Ignacio Pavón, presidente del Supremo Tribunal de Justicia, y los generales Mariano Salas y Martín Carrera”.⁷⁹⁷

El 15 de agosto Martín Carrera fue electo presidente. Álvarez y Comonfort siguieron su lucha en el sur y en Guadalajara, respectivamente y varios levantamientos en otros estados trataban de controlarse. Los grupos alrededor del poder se polarizaron. Manuel Payno –que luego tendrá intereses en la compañía de ópera–, “no dudó en propiciar una reunión ‘en la que se trató de agrupar a los partidos en torno a Martín Carrera’.”⁷⁹⁸ Irina Córdoba señala que el desacuerdo entre los grupos, derivó en la renuncia de Carrera el 11 de septiembre.⁷⁹⁹ Los grupos alrededor del poder se polarizaron. Los liberales divididos en radicales y moderados no lograron integrarse, además de los conservadores. Se configuraron tres grupos en lucha.

Recordemos que, desde la década de 1830, tanto Lucas Alamán como José María Tornel habían sido personajes importantes en la configuración ideológica de cierto sector político. Ambos con participación en las cuestiones operísticas. Sus defunciones, en junio y septiembre de 1853, fueron “una pérdida inmensa para los conservadores”.⁸⁰⁰ Por su parte, el programa de los liberales “se centraba en lograr la separación de la Iglesia y del Estado, la abolición de los fueros militares, que éstos acataran el poder civil y lograr una

⁷⁹⁵ Al respecto, de Pablo cita una nota de *El siglo diez y nueve* del 29 de agosto en la que Roncari aparece como “agente, representante, apoderado o procurador”. El protocolo notarial no deja duda del papel que tuvo en este momento el italiano. De Pablo, “Ópera y política”, 155.

⁷⁹⁶ José María Vigil, *México a través*, V, 15. Anselmo de la Portilla también explica que “entre ese día y el 14 de agosto se vivieron días sin gobierno”. Citado por Regina Tapia, en “Las ‘jornadas’ de agosto de 1855 en la ciudad de México. Un estudio de caso de los mecanismos de lo político, y el discurso político de lo social” (Tesis de maestría en Historia. México: UNAM, 2010), 53.

⁷⁹⁷ Tapia, “Jornadas”, 53.

⁷⁹⁸ En la reunión participaron José María Lafragua, Mariano Riva Palacio, Mariano Yañez, Joaquín Cardoso, José María Lacunza y Octaviano Muñoz Ledo. La cita es de Irina Córdoba en, Tapia, “Jornadas”, 68.

⁷⁹⁹ Irina Córdoba, *Manuel Payno. Los derrotados de un liberal moderado*. Citada por Tapia, “Jornadas”, 68.

⁸⁰⁰ Raúl Figueroa Esquer, “El tiempo eje de México, 1855-1867”, *Estudios*. ITAM, X, 100, 2012, 26. Consultado en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/100/RaulFigueroaEsquerEltiempoejedemexico.pdf>

desamortización de los bienes pertenecientes a las comunidades religiosas”.⁸⁰¹ De ahí, su división con respecto a cómo implementarlas.

En octubre, una Junta de representantes se reunió en Cuernavaca y nombró como presidente interino a Juan Álvarez, quien entre varias acciones, designó ministro de guerra a Comonfort y le otorgó poder amplio para unificar las fuerzas armadas en toda la República.

A fines de octubre, días antes que el Ejecutivo llegara a la ciudad de México, Roncari anunció la apertura del abono de la nueva temporada (compuesto de 12 funciones en un mes), que aseguraba la representación de *Luisa Miller* y *Los lombardos* de Verdi, *Capuletos* y *Montescos* de Bellini y *La vestal* de Mercadante; además la posibilidad de estrenar *Rigoletto* y *El trovador* de Verdi. También anunciaba la actuación de sus dos cantantes principales: la soprano Constanza Manzini y la contralto Felicita Vestvali.

La empresa estaba formada por tres sopranos, dos contraltos, cuatro tenores, un barítono y dos bajos (cuadro 1). Si bien, diferentes cantantes, siguieron casi el mismo tipo de tesituras que conformaron la compañía Roca-Castellan.⁸⁰² Los únicos que reptitieron fueron el primer violín Eusebio Delgado y Juan Zanini (quien además de cantar, dirigió la escena). Isabel Zanini y Miguel Jiménez formaron parte de la compañía de Carvajal (recordemos que fue la que se unió a la de Masson por el cólera). Agustín Balderas comenzaba a figurar como pianista y director de coros.⁸⁰³

	Nombre	Tesitura
1.	Constanza Manzini	<i>Prima donna</i> soprano
2.	Marietta Almonti	<i>Prima donna</i> soprano
3.	Felicita Vestvali	<i>Prima donna</i> contralto
4.	Marietta Pagliari	<i>Donna comprimaria</i> [contralto]
5.	Isabel Zanini+	<i>Segunda donna</i> [soprano]
6.	Leonardo Giannoni	<i>Primo tenore</i>
7.	Giovanni Tibernini	<i>Primo tenore</i>

⁸⁰¹ Figueroa, “El tiempo”, 26.

⁸⁰² En este caso, fueron tres en lugar de dos sopranos, si bien la Vestvali también fungía como *prima donna*, aunque con voz de contralto.

⁸⁰³ Balderás además era pianista y compositor. Una década después, Balderas tendría los reflectores de la escena musical por ser el maestro de canto de Ángela Peralta. Carmona señala que, en 1861 el llamado “Ruiseñor mexicano” partió a Europa con su padre y el propio Balderas. Carmona, *Historia*, 103.

8.	Juan Zanini*	<i>Secondo tenore</i> y director de escena
9.	Miguel Jiménez+	<i>Secondo tenore</i>
10.	Eduardo Winter	Barítono
11.	Carlos Carroni	<i>Basso</i> profundo
12.	Ignacio Solares	<i>Basso comprimario</i>
13.	José Winter	Maestro director
14.	Eusebio Delgado*	Primer violín
15.	Agustín Balderas	Maestro de coros
16.	Joaquín Flores	Apuntador
17.	Manuel María Serrano	Decorador y director de maquinistas
<p>Cuadro 1. Integrantes de la Compañía de Amilcare Roncari. Teatro Nacional (1855-1856). * También fue miembro de la compañía Roca-Castellan (1841-1842). + Miembros de la compañía de Carvajal (1854). Nota: Carmona recupera el elenco. Su fuente es Reyes de la Maza. Presenta errores en algunos nombres. Carmona, <i>Historia</i>, 173. Fuente: <i>El siglo diez y nueve</i>, octubre 19, 1855.</p>		

A diferencia de las compañías estudiadas en los capítulos anteriores, no hemos podido localizar documentación que nos señale los nombres de los integrantes del resto de la compañía (incluyendo la contaduría). Roncari señaló que “la orquesta se compondrá de 36 profesores, y los coros de 32 individuos, escogidos entre los mejores de las anteriores compañías.”⁸⁰⁴

Se han recuperado los precios de los abonos mensuales, situación que nos permite distinguir un aumento considerable en su valor monetario, en relación con lo ofrecido en el Principal, en 1833 y por Roca-Castellan, en 1841 (cuadro 2):

⁸⁰⁴ *El monitor republicano*, octubre 18, 1855. Repetido en *La pata de cabra*, octubre 19, 1855 y *El siglo diez y nueve*, octubre 19, 1855. Cifras promedios que las orquestas de las compañías del Teatro Principal (a excepción de su segunda etapa, en 1833, cuando Gorostiza la reforzó con el doble de integrantes –alrededor de 50–) y de Roca.

	Abono mensual (8-10 funciones. Teatro Principal, 1833)	Abono mensual (9 funciones. Teatro de la Ópera, 1841)	Abono mensual (12 funciones. Teatro Nacional, 1855)	
Palcos por 6 entradas	\$ 65	\$ 63	Palcos primeros con 8 entradas	\$ 100
			Palcos segundos con 8 entradas	\$ 85
			Palcos terceros con 8 entradas	\$ 60
Balcón	--	\$ 10	Balcón	\$ 18
Luneta	\$ 16	\$ 9	Asiento en el patio	\$ 16
Galería (primera fila)	\$ 5	\$ 3 4	Galería	\$ 6
Galería	--	\$ 2 4		
<p>Cuadro 2. Tabla comparativa de precios de abonos de las compañías del Teatro Principal (1833), compañía Roca-Castellan (1841) y compañía Roncari (1855). Fuentes: <i>El fénix de la libertad</i>, octubre 3, 1833. <i>El cosmopolita</i>, junio 29, 1841. <i>El siglo diez y nueve</i>, octubre 25, 1855.</p>				

Si bien ahora se trataba del Teatro Nacional –de mayor tamaño que los otros dos, pero sobre todo construido con mayor suntuosidad– además de que se ofrecían 12, en lugar de 8 o 10 funciones, podemos observar un aumento en el precio del abono de alrededor de un 35%, incremento considerable aun habiendo pasado 20 años, aunque los precios de luneta y galería se mantuvieron casi igual. La explicación que encontramos a estas diferencias, a manera de suposición, parte del significado que la ópera poseía para el sector más distinguido de la élite (frecuente ocupante de los palcos): un espacio primordial no solo para los vínculos sociales, políticos y económicos sino también como demostración de estatus y distinción (de nuevo, como en tiempos Handel durante su estancia londinense, como señalamos antes).

Tomando en cuenta los estados contables descritos en los casos anteriores y los problemas financieros del gobierno, podríamos inferir que los apoyos al teatro derivados de las partidas de gastos extraordinarios o secretos de los ministerios, fueran ya limitados o tal vez suprimidos; de ahí el nuevo precio de las entradas, pero solo para un sector. Sin

embargo, como veremos más adelante, continuó el apoyo gubernamental, aunque con distinto *modus operandi*.

La temporada inició el sábado 3 de noviembre con *Los lombardos* de Verdi; a pesar de las complicaciones políticas derivadas de los cortos gobiernos de Carrera, Álvarez y la llegada de Comonfort, se desarrolló con inusual constancia (cuadro 3):



Sorprende el número de funciones presentadas durante estos meses de reacomodos políticos. incluso los domingos en funciones dobles (por la tarde, a las 15:30 horas, y por la noche, a las 20 horas). La asiduidad de la temporada puede entenderse como reflejo de los afanes de civilización a los que aspiraba el gobierno en turno. Se había ido el dictador, eso no significaba que la élite se privara del espectáculo que tanto les significaba y que, de alguna manera, también intentaba enmascarar los conflictos políticos. Como en ocasiones anteriores, también se expresaría en el propio escenario lírico.

El presidente Álvarez llegó a la ciudad de México el 15 de noviembre, donde “después de un corto descanso encaminóse a la catedral en donde se cantó un solemne *Te Deum*.”⁸⁰⁵ Por la noche, se representaba ya la quinta función de abono de la compañía. Cinco días después, el martes 20 de noviembre, Álvarez asistió al teatro a una función extraordinaria dedicada en su honor. Una breve crónica ilustra un hecho importante:

Aunque poco concurrida estuvo brillante la función [...]. Una enfermedad repentina privó a la señora Manzini de hacernos oír su hermosísima voz. En cambio el público gozó con los trinos de la [soprano] Almonti y con la robusta y magnífica voz de la Vestvali.⁸⁰⁶

⁸⁰⁵ Vigil, *México a través*, V, 23.

⁸⁰⁶ *El monitor republicano*, noviembre 23, 1855.

No es de sorprenderse que una cantante se sintiera indispuesta y dejara de cantar en alguna función, sin embargo, en este caso resulta significativo pues, como señalamos antes, el teatro se volvió escenario de disputas y desencuentros políticos de las fuerzas predominantes en ese momento: radicales, moderados y conservadores. La repentina enfermedad de Manzini le causaría una recaída, más tarde, en otra organizada con tintes políticos.

A un mes de ser electo, Álvarez renunció a la presidencia argumentando problemas de salud. El 11 de diciembre fue sustituido por Ignacio Comonfort, quien se caracterizó por una posición moderada hacia los distintos desafíos que enfrentaba la República:

El partido conservador, que había manifestado ya simpatía por el nuevo nombrado, abrigó la esperanza de que la revolución detuviera su marcha. Por el contrario, el partido liberal exaltado creyó ver comprometida la reforma con tanto ahínco esperada, figurándose a Comonfort como representante del moderantismo.⁸⁰⁷

Las primeras acciones de Comonfort estuvo nombrar a un gabinete que compartiera sus ideas. Incorporó a Manuel Payno como ministro de Hacienda.⁸⁰⁸ Situación de suma importancia para los intereses de la compañía de ópera, que se reflejó en una función extraordinaria dedicada en su honor el 25 de diciembre y a la que acudió con sus colaboradores:

La concurrencia era numerosa; el señor presidente se presentó acompañado de sus ministros, sin más ostentación ni más séquito que la guardia de honor que previene la ordenanza; esta sencillez republicana, que a todos agradó, hacia gran contraste con el aparato pseudo-regio y ridículo que señalaba la aparición en público del general Santa Anna. El vestíbulo del teatro estaba adornado con gusto, y brillantemente iluminado el interior.⁸⁰⁹

⁸⁰⁷ Vigil, *México a través*, V, 25. Cabe señalar que Comonfort intentó implementar políticas moderadas en distintos niveles; privilegió el perdón para los sublevados (en lugar del fusilamiento) y buscó conciliar a los diferentes grupos políticos, por citar dos ejemplos.

⁸⁰⁸ Córdoba señala que la elección de Payno se debió a “la capacidad de Payno para obtener capitales privados en préstamo [... además de] corregir algunos aspectos que [...] sangraban al empobrecido presupuesto”. Irina Córdoba Ramírez, “Manuel Payno Cruzado: ¿un “erudito a la violeta” al frente de la economía nacional?”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, UNAM-IIIH, 46, 2013, 25. Consultado en www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/vols/.../508.pdf

⁸⁰⁹ *El siglo diez y nueve*, diciembre 27, 1855.

La nota lamenta la forma en la que cantó Manzini y exalta la actuación de Vestvali que, aunque fuera de programa se presentó a la función. Hacia el fin de la temporada, una crónica de Alfredo Bablot nos revela el trasfondo del hecho de las recurrentes ausencias de la soprano; primero ironizaba el título y señalaba que en lugar de “Crónica musical” debía llamarse “Crónica escandalosa del teatro”, “Chismes de bastidores” o “Pequeñas y grandes miserias artísticas” y agregaba:

El público concurrente al teatro (no confundir con el público filarmónico) se ha dividido en dos mitades más o menos desiguales, como ha dicho cierto ministro que se ha divorciado con la pluma romántica ¡ingrato! Para contraer... compromisos con la cartera de hacienda. [...] Los manzinistas son más entusiastas que los vestvalistas; los vestvalistas son más numerosos que los manzinistas [...] es fuerza reconocer que a los Manzinistas los ciega más la pasión y el espíritu de partido, que no a los Vestvalistas, que son mucho menos parciales: así cuando la Vestvali no canta bien, sus partidarios se guardan de concederle una sola palmada, mientras que cuando sucede lo mismo a la Manzini, sus amigos fingen entusiasmarse, y aplauden con *tutta forza*.⁸¹⁰

Olavarría retoma la crónica del francés para ilustrar este momento de la historia del teatro, pero afirma de forma categórica: el “público se fraccionó en irreconciliables partidos.”⁸¹¹ Por supuesto, Bablot se refería a Payno quien junto con los “vestvalistas” erigieron la bandera de los moderados (incluso en su forma de aplaudir cuando la maestría de su cantante preferida no brillaba⁸¹²). Esto es de suma relevancia, para que, al siguiente año, Vestvali regresara al país, ya como empresaria.

La personalidad de la contralto también tuvo su impacto, sobre todo cuando, a la tercera función del primer abono de la temporada, interpretó el rol de ‘Romeo’ en *Capuletos y Montescos* de Bellini:

La figura de la señorita Vestvali es magnífica; sus ademanes nobles, su despejo indecible. Empuña la espada como un guerrero antiguo, enamora como un trovador, anda con un noble feudatario; su apostura es marcial y caballeresca, y tan bien lleva la coraza del guerrero como el tonelete del *güelfo*. En suma, ¡es una mujer vestida de hombre, que hace olvidar que es mujer! [...], podemos decir que es una maestra.⁸¹³

⁸¹⁰ *El siglo diez y nueve*, enero 26, 1856.

⁸¹¹ Olavarría, *Reseña*, 629.

⁸¹² Vestvali hizo mancuerna con la soprano Almonti. Al terminar la temporada y en su partida hacia Veracruz, dieron un concierto en Xalapa. *El republicano*, marzo 17, 1856.

⁸¹³ *El republicano*, noviembre 13, 1855.

Además, se había ganado al público al cantar la *Marsellesa*, con motivo de una función extraordinaria en el Teatro Nacional “en honor de la toma de Sebastopol y de la libertad en todas las naciones”.⁸¹⁴ Qué mejor representante de las aspiraciones de libertad que una mujer que lo transmitiera en todos los sentidos, incluso en su imagen eminentemente masculina (imagen 1).



Por su parte, los “manzinistas” enarbolaron el estandarte de los conservadores. Los radicales quedaron relegados o al menos no fueron tan evidentes en el mundo operístico. La sociedad mexicana vivió una división drástica que se vio reflejada en el teatro, uno de los principales espacios de socialización, pero sobre todo signo de civilización, educación y moral en ese momento.

En medio de los acomodos políticos, la temporada continuó, de cierta forma constante, aunque también con problemas, durante todo enero. Hemos podido documentar una función en febrero, un día antes del miércoles de ceniza, día que marcaba el habitual descanso por la cuaresma (cuadro 4):

⁸¹⁴ *El monitor republicano*, noviembre 15, 1855. Este episodio también es narrado por Luis de Pablo, quien señala que “su especialidad eran los papeles masculinos, como Arsace (en *Semíramis* de Rossini), Romeo (en *Capuletos y Montescos* de Bellini) y Orsini (en *Lucrecia Borgia*). Pero no solo usaba ropa de hombre en el escenario: llevaba el pelo corto y a menudo era vista en la calle con levita, corbata, pantalones”. De Pablo, “Ópera y política”, 155.

1856		
enero	febrero	marzo
l m m j v s d	l m m j v s d	l m m j v s d
<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 123456 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 78910111213 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 14151617181920 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 21222324252627 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 28293031 </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 123 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 45678910 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 11121314151617 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 18192021222324 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 2526272829 </div>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 12 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 3456789 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 10111213141516 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 17181920212223 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 24252627282930 </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around;"> 31 </div>
<div style="display: flex; justify-content: space-between;"> <div style="width: 45%;"> <p> Función de ópera</p> <p> Función doble (tarde y noche)</p> </div> <div style="width: 45%;"> <p>--- Miércoles de Ceniza</p> <p> Semana Santa</p> </div> </div>		
Cuadro 4. Calendario del fin de la temporada de la compañía Roncari. Teatro Nacional. Enero-febrero, 1855.		

Una crónica de la función del 1 de enero revela, entre líneas, algunos problemas que se habían desatado en el grupo artístico:

El público está bastante disgustado, no con la empresa, sino con los caprichos de los artistas, quienes en dos veces que se ha representado *Lucia*, no la han cantado completa, y los abonados temen que el día menos pensado anuncien una ópera y se vayan enfermando todos progresivamente, concluyendo con que solo cantan los coros.⁸¹⁵

Resulta que Manzini durante la representación de *Lucia de Lammermoor*, se rehusó cantar la pieza más importante de la ópera: el aria del delirio, “porque la orquesta no podía inmediatamente hacer los trasportes que exigían los trozos que pedía la señora”.⁸¹⁶ A los dos días, se volvió a representar y la cantante “arrancó entusiastas aplausos, especialmente en la [*sic*] aria del delirio en la cual conmovió al público”.⁸¹⁷

Peculiar resulta que el periódico aclare que el problema no era con Roncari (la empresa) sino con la cantante apoyada por los conservadores. Sin duda, el teatro continuó siendo un espacio de disputas políticas (como los casos de Bordoni-Cuzzoni y Albini-Cesari), donde uno de sus momentos culminantes fue el beneficio de ambas estrellas:

Al de la Manzini concurrió muy poca gente, pero reinó muchísimo entusiasmo; al de la Vestvali acudió un gentío que llenó de bote a bote el teatro, pero como se cantó tan mal en esta función como en la otra, hubo poca prodigalidad en los aplausos, que fueron bastante templados.⁸¹⁸

⁸¹⁵ *El siglo diez y nueve*, enero 2, 1856.

⁸¹⁶ *El siglo diez y nueve*, enero 2, 1856.

⁸¹⁷ *El monitor republicano*, enero 3, 1856.

⁸¹⁸ Olavarría, *Reseña*, 629.

Moderados como su filiación política, podríamos agregar. La temporada de la compañía Roncari concluyó el 12 de febrero, después de tres abonos mensuales y alrededor de 50 funciones.⁸¹⁹ Un nuevo ciclo llegaría alrededor de ocho meses después y en otras condiciones.

A inicios de marzo, *El siglo diez y nueve*, que por lo general reflejaba la posición de los moderados, publicó una pequeña nota:

Se asegura que para la próxima temporada formará la señorita Vestvali una compañía lírica que trabajará en el Teatro Nacional.⁸²⁰

¿Qué impulsó a la contralto a formar una compañía de ópera e incluso anunciarlo en los diarios? Sin duda, el apoyo de los moderados, pero de forma fundamental, el contacto que estableció con Payno, ministro de Hacienda, quien tenía presente la importancia que una agrupación de este tipo, podría llegar a tener como parte del proyecto del gobierno. Roncari volvería hasta fines de 1857, pero con otro grupo de cantantes.⁸²¹

3.2. Una temporada de ópera en una época de revuelta política.

Comonfort convocó a un Congreso constituyente que inició sesiones el 18 de febrero de 1856 (pocos días después de la última función operística), en el que “fueron pocos los conservadores que formaron parte del mismo [...y donde] los liberales moderados lograron imponer una tendencia centrista”.⁸²² El Congreso y Comonfort presentaron serias diferencias sobre la manera cómo debía gobernarse. Hacia fines de junio, el Ejecutivo promulgó la Ley de desamortización de bienes de la iglesia y corporaciones (conocida como Ley Lerdo).⁸²³ La situación financiera no era propicia. Payno había informado que se tenían 72,830 pesos cuando el presupuesto de 1856 se había fijado en alrededor de 14

⁸¹⁹ El primer abono abarcó del 3 de noviembre al 4 de diciembre de 1855. El segundo, del 6 de diciembre al 7 de enero de 1856. El tercer abono, del 10 al 31 de enero. La última función, de carácter extraordinario, se dio el 12 de febrero. Si bien el prospecto anunció 12 funciones por abono, no hemos podido recuperar las fechas de todas ellas. Aunque también hubo varias extraordinarias (es decir fuera del programa prometido por el abono mensual) y varias de beneficio (prestación a la que tenían derecho por contrato algunos cantantes, como hemos visto en los capítulos anteriores y en la que el producto de las entradas, eran para el artista). Para las fechas precisas, véase el apartado sobre el repertorio, en este mismo capítulo.

⁸²⁰ *El siglo diez y nueve*, marzo 6, 1856.

⁸²¹ Roncari inauguró una temporada con una nueva compañía operística, pero tuvo severos problemas económicos. En enero de 1858, el empresario fue arrestado acusado de incumplimiento de contrato. Véase, de Pablo, “Ópera y política”.

⁸²² Figueroa, “El tiempo”, 27.

⁸²³ Véase, Figueroa, “El tiempo”, 27.

millones de pesos;⁸²⁴ no era fácil recaudar los impuestos pues los rebeldes impedían la cobranza. Aun así, el ministro intentó una política de inversiones, en mejora de las vías de transportes y comunicaciones, pero a la vez debía pagar una gran deuda pública, sobre todo a los ingleses. Los levantamientos seguían surgiendo en varios estados de la República durante todo el año; en julio se descubrió una conspiración en Puebla que se vino a sumar a las de Guanajuato, San Luis Potosí, Michoacán, Sonora, Nuevo León e incluso en la capital con la llamada conspiración de La Profesa. Este tipo de sublevaciones siguieron incluso en septiembre, donde previo a las fiestas patrias, se descubrió otro intento en el Convento de San Francisco; Comonfort ordenó el cierre y posterior supresión del lugar, su nacionalización y encarcelamiento de varios de sus frailes.⁸²⁵

Durante este periodo, actuó una compañía de zarzuela en el Teatro Nacional. Hasta el 7 octubre de 1856, se cumplió la promesa de Vestvali de llegar con su propia empresa; ya sin Roncari, pero también sin Payno como ministro de Hacienda.⁸²⁶ Ese día se publicó la noticia de su llegada y señaló como “empresaria” a la cantante polaca. Sin embargo, sabemos por un protocolo notarial que, de forma inicial, la empresa se constituyó a partir de una sociedad firmada en Nueva York, entre Vestvali y Constanza Manzini, la soprano que había sido la preferida por los conservadores en la temporada anterior. Curioso que habiendo vivido los enfrentamientos en las funciones de la temporada de 1854-1855 e, incitadas por un público que respondía a cuestiones políticas, se hubieran decidido ambas artistas a unirse como accionistas.

La unión no fructificaría del todo. A la semana de llegar a México, “han tenido lugar entre ambas socias algunos disgustos que las han obligado a pensar seriamente la manera de poner término a ellos, estableciendo la paz y buena armonía en que han abundado [...acordando] disolver la sociedad.”⁸²⁷ Empero, Manzini dejó la administración, pero mantuvo su participación en el grupo.⁸²⁸

⁸²⁴ Tenenbaum, *Agiotistas*, 175.

⁸²⁵ Vigil, *México a través*, V, 57-60.

⁸²⁶ Payno renunció a Hacienda en mayo de 1856. Fue sustituido por Miguel Lerdo de Tejada quien permaneció hasta enero de 1857.

⁸²⁷ AHN. Protocolo notarial. 1856. Notario 290.

⁸²⁸ El protocolo notarial entre Vestvali y Manzini también señalaba que el contrato de Manzini como “*prima donna* absoluta soprano”, –e inferimos que también del resto de la compañía, con las adecuaciones según tesitura y sueldo–, comenzaría “el día de mañana [15 de octubre] hasta fin de febrero del año próximo de 1857.” El sueldo negociado con Manzini fue de –“800 pesos mensuales pagados por quincenas adelantadas de 400 pesos cada una”. AHN. Protocolo notarial. 1856. Notario 290.

Ante ciertos ataques en la prensa, la soprano publicó una carta donde justificó su decisión:

La favorable acogida que el ilustrado público [...] se sirvió dispensarme el año pasado, me inspiró [...] volver a disfrutar una vez más de la benevolencia que tan generosamente se me había otorgado. Conforme a estos deseos, me apresuré a aceptar las propuestas de la señorita Vestvali para asociarme a la empresa de la ópera de esta temporada. Pero al llegar a esta capital, ocurrieron algunas dificultades con respecto al contrato celebrado. [...] La interposición amistosa y prudente de personas respetables, me han determinado a prescindir de mis derechos en obsequio del público, dejando a la señorita Vestvali como única empresaria, y quedando yo en la compañía como *prima donna absoluta*.⁸²⁹

¿A quiénes se refería Manzini? ¿quiénes eran las “personas respetables”? Difícil inferirlo, pero es probable que cercanos a Payno –o él mismo– hayan tenido participación en la “interposición”, como veremos más adelante. También se manejó que las razones de la anulación de la sociedad, se debieron a los manejos Andrés Manzini, esposo de la *prima donna*, quien al parecer contrató a algunos artistas informando a Vestvali que habían recibido un adelanto económico, situación que, en realidad, no sucedió. Esto por una carta publicada, dos semanas después, por el hermano de Josephine Landi, otra soprano del elenco, quien defendió la calidad artística de su hermana, ante el ataque del matrimonio italiano:

La verdad me obliga a decir que el señor Manzini, encargado por la señorita Vestvali de hacer en su nombre las contrataciones con los artistas, no cumplió su comisión con la exactitud y rectitud [...] llegando al punto de hacer firmar a la mayor parte de los artistas, que habían recibido sumas importantes que ellos afirman no haber percibido. De aquí ha venido que se amenace a Manzini con un proceso, y como la señorita Landi ha tenido el valor de ser la primera en comenzar el ataque ante los tribunales, fácilmente se explica el resentimiento de su adversario.⁸³⁰

Si bien, los conservadores –que apoyaban a Manzini– habían perdido terreno tanto en el Congreso como con el sofocamiento de las insurrecciones, la tendencia era hacia la negociación,⁸³¹ situación que también se aplicó en la escena operística. La soprano italiana

⁸²⁹ *El siglo diez y nueve*, octubre 15, 1856.

⁸³⁰ *El siglo diez y nueve*, noviembre 1, 1856.

⁸³¹ González Oropeza menciona que “la grandeza de los Constituyentes de 1856-1857 consistió en que pudieron confrontar dos ideologías y modelos de Nación: la radical y la moderada, logrando un compromiso

optó por disolver la sociedad mediante un protocolo notarial, previa indemnización de 9,000 pesos, a pagar en los dos siguientes meses,⁸³² y en su lugar recibir un sueldo mensual de 800 pesos, cantidad nada despreciable para esa época y que coincide con el último sueldo recibido por Albini, antes de partir hacia La Habana, en 1838.⁸³³

Las obligaciones de la *prima donna* comprendieron su contratación exclusiva (es decir, no tenía permitido cantar en ninguna otra parte), asistir a todos los ensayos a la hora y lugar que le designara la empresaria así como cantar en todos los teatros que se le indicara y en caso de enfermedad, mayor a 8 días, se le suspendería el sueldo; a su vez tendría el derecho a elegir la primera ópera a cantar, un beneficio “libre de todo gasto”, la música y vestuario para la ejecución de las obras (excepto el personal) además del pago de los costos de transporte si fuera necesario. Un dato curioso es que el contrato y finalización de la sociedad estaba avalada por el esposo de la cantante quien ratificaba “las obligaciones que por ella contrae la señora, su esposa doña Constanza Manzini.”⁸³⁴

Días antes, Vestvali publicó una carta en la que agradecía al público “y muy especialmente [a] las hermosas señoras mexicanas”⁸³⁵ y señalaba que “los artistas han sido escogidos en las capitales de la Italia, donde se forma la educación más exquisita en la música” y que “he adquirido la música de las óperas últimamente compuestas por los más

que mediaría la conciliación de las distintas fuerzas políticas. [...] De esta manera, los conservadores aceptaron el sistema federal y, en cambio, los liberales pospusieron la libertad de culto.” Manuel González Oropeza, “A los Constituyentes de 1857”, *Letras de oro en los muros de honor de la Cámara de Diputados* (México: LX Legislatura. Cámara de Diputados- Miguel Ángel Porrúa editor, 2009), 490. Consultado en http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/muro/pdf/const1857_perfil.pdf

⁸³² Dividida en dos partes; 5,500 pesos alrededor del 18 de noviembre de 56 (hacia el fin del primer abono de la temporada) y 3,500 pesos al 13 de diciembre (al terminar el 2º abono). AHN. Protocolo notarial. 1856. Notario 290.

⁸³³ Tema complejo el asunto de los sueldos durante el siglo XIX. Se sabe que Comonfort pagaba a su cocinero, 16 pesos diarios (480 pesos al mes); pocos años después, Juan N. Almonte recibía un sueldo de 10 mil pesos anuales (alrededor 830 pesos mensuales) como “gran mariscal de la Corte y ministro de la Casa imperial” de Maximiliano. En la misma época, Federico Semeleder, el médico de la misma Corte, ganaba 200 pesos mensuales (Manuel Payno, *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos del tiempo de la Intervención Francesa y del Imperio*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1868, 612 y 610). En 1857, la Escuela Nacional de Bellas Artes estableció que un profesor de francés recibiría entre 500 y 600 pesos mensuales, es decir, entre 42 y 50 pesos mensuales (Flora Elena Sánchez Arreola, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, México, UNAM-INE, 1996, 4. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=vsvdALw5e9sC&lpg=PA82&ots=P1Q79VODm&dq=sueldo%20presidente%20comonfort%201857&pg=PA3#v=onepage&q=franc%C3%A9s&f=false>)

⁸³⁴ AHN. Protocolo notarial. 1856. Notario 290.

⁸³⁵ *El siglo diez y nueve*, octubre 11, 1856.

distinguidos compositores y que precisamente en estos momentos se están representando con gran aplauso”.⁸³⁶

Como era costumbre, se publicó el prospecto de la temporada que inició con las siguientes palabras:

Cuando se ha visitado una vez este hermoso país, esta bella capital, se siente una necesidad irresistible de volver a disfrutar de su hermoso cielo; tales eran mis sentimientos, tal mi resolución, a fines del año pasado en que fui invitada por algunos amigos, para formar una compañía de ópera italiana que viniera a trabajar en esta ciudad en la presente estación de invierno: conocía lo difícil y escabroso de la negociación, pero conocía también al público ilustrado y amable para quien me tomaba este trabajo.⁸³⁷

Además del elogio no solo a la ciudad sino a lo instruido de los asistentes al teatro, el texto revela la formación de la empresa no por iniciativa propia, sino por apoyo de “amigos” que, hacia el final de la temporada, habrían de entrar en acción para el rescate financiero de la misma, como podremos ver más adelante. Vestvali también señaló que,

Por ahora no puedo comprometerme a más de tres abonos, que comenzarán el domingo 19 del presente mes. Cada abono constará de 12 funciones que tendrán lugar, [...] domingos, martes, jueves y viernes de cada semana [...] Para esto cuento con una compañía doble y tan numerosa como no la ha poseído nunca esta capital, y es raro que se reúna aun en los primeros teatros de Europa.⁸³⁸

En efecto, la agrupación fue numerosa, pero solo en cuanto a cantantes. En lugar de las habituales dos cantantes principales, ahora había cinco, además de un intérprete más en cada tesitura: 16 voces en total (a diferencia de las nueve o diez que solía haber). De aquí que exaltara el hecho de que fuera una “compañía doble”. Sus nombres aparecieron junto con los miembros de la orquesta y los coristas (que, en número eran similares a las compañías de décadas anteriores). No hemos encontrado los sueldos precisos de cada miembro –a excepción de Manzini que, por cierto, si bien siguió actuando como parte de la compañía, no apareció mencionada en el prospecto–. La nómina debió haber sido elevada; a pesar de ello, el abono mensual y los boletos sueltos siguieron costando lo mismo que el año anterior con Roncari.

⁸³⁶ *El siglo diez y nueve*, octubre 11, 1856.

⁸³⁷ *El siglo diez y nueve*, octubre 16, 1856 y *El ómnibus*, octubre 17, 1856.

⁸³⁸ *El siglo diez y nueve*, octubre 16, 1856.

La organización estuvo formada por 16 cantantes, 36 miembros de la orquesta, 29 coristas además de 8 encargados de la producción musical y ejecutiva.⁸³⁹ Un total de 89 integrantes del personal (cuadro 5):

	Nombre	Función según el prospecto
1.	Felicita Vestvali	Empresaria de la compañía lírico-dramática y <i>Prima donna</i> contralto absoluta
2.	Constanza Manzini+	[3] <i>Prime donne</i> absolutas
3.	Condesa Elisa Tasca Taccani	
4.	Giovanna Campagna Casali	
5.	Josephine Landi	[2] <i>Prime donne</i> soprano
6.	Enriqueta Zilioli-Fattori	
7.	Anetta Garofali-Linari	<i>Prima donna comprimaria</i> [soprano]
8.	Luigi Steffani	[2] Primeros tenores absolutos
9.	Bianchi Pellegrini	
10.	José Moreno	<i>Secondo tenor</i> [sic]
11.	Juan [Giovanni] Zanini*	Tenor <i>comprimario</i> y director de escena
12.	Alessandro Ottaviani	[2] Primeros barítonos absolutos
13.	Ettore Barilli	
14.	Eugenio Linari Bellini	<i>Primo basso e buffo</i>
15.	Enrico Casali	<i>Primer basso a vicenda</i>
16.	Ignacio Solares*	<i>Basso comprimario</i>
Integrantes de la orquesta		
1.	Carlo Fattori	<i>Maestro al cembalo e direttore a orchestra</i> [sic]
2.	Eusebio Delgado ^{o*}	<i>Primo violino e direttore</i> [sic]
3.	Ansano Bandini	<i>Violini concertisti</i> [sic] [6 primeros violines]
4.	Mariano Ramírez ^o	
5.	Miguel García [^]	
6.	Celso Pérez	
7.	Miguel López	
8.	Carlo Barili [sic]	
9.	José María Miranda ^{^o}	<i>Seconde violini</i> [sic] [4 segundos violines]
10.	Antonio Valle	

⁸³⁹ La Compañía del Teatro Principal, en la década de 1830, estuvo formada por 26 atrilistas para la orquesta y 21 coristas. Aunque sabemos que por unas temporadas la orquesta se reforzó con el doble de músicos. La Compañía Roca-Castellan, contaba con 36 atrilistas y 26 coristas.

11.	Jesús Delgado	
12.	Toribio Guerrero	
13.	Severiano López	<i>Viola</i> [2 violas]
14.	Guillermo Murillo	
15.	Paz Martínez	<i>Violoncelli</i> [2 violonchelos]
16.	Juan Zayas ^o	
17.	José Bustamante [^]	<i>Contrabassi</i> [3 contrabajos]
18.	Ignacio Ocadiz ^{^o}	
19.	Francisco Bustamante ^o	
20.	Antonio Aduna ^o	<i>Flauti</i> [2 flautas]
21.	Luis Barragán	
22.	Urbano Bianciardi ^o	[2] Oboes
23.	José [Manuel] Salot ^{^o}	
24.	Giuglio Maucchi	<i>Primo clarinete concertista</i>
25.	José Rubio	[1] Clarinete
26.	Juan Serdi	[1] Fagot
27.	Julio Salot§	<i>Corni</i> [4 cornos]
28.	José Alpuy§	
29.	Felipe Bustamante	
30.	N. Rivera	
31.	Cristóbal Reyes	<i>Cornette a pistone [sic]</i> [2 trompetas]
32.	Manuel Alpuy§	
33.	Santiago Montesinos	<i>Trombone [sic]</i> [4 trombones]
34.	Felipe Cejudo	
35.	Vicente Benítez	
36.	Gregorio Bustamante	
37.	Antonio Acevedo	<i>Timbali</i>
38.	Enrique de N. [sic]	<i>Grancassa e piatti</i>
Otros miembros de la compañía		
1.	Agustín Balderas ^{o*}	Maestro de coros
2.	Bruno Flores	<i>Suggeritore</i> [apuntador]
3.	Urbano López	<i>Pittore</i> [pintor]
4.	José María Franco	<i>Macchinista</i>
5.	Atilano López	<i>Sarto</i> [sastre]
6.	Genaro Laimon	<i>Incarricajo [sic] del servizio della scena</i>
7.	Juan Esquivel	<i>Perruchiere</i> [peluquero]
8.	Enrico Vestvali	Administrador y representante de la empresa y de la señorita Vestvali

Miembros del coro		
1.	Jesús Bianchiardi	[6] Sopranos
2.	Soledad Sevilla	
3.	Isabel Moctezuma	
4.	Merced Lozada	
5.	Petra Escalante	
6.	Romualda Calderón	
7.	Agustina Tapia	[6] Contraltos
8.	Félix López	
9.	Teófila Zavala	
10.	Dolores López	
11.	Dolores Portillo	
12.	Petra Ortega	
13.	Casimiro Ayala	[9] Tenores
14.	José León	
15.	Antonio Fernández	
16.	Cristóbal Hurtado	
17.	Mariano Coronel	
18.	Francisco Díaz	
19.	Mariano Bustamante	
20.	José Jordán	
21.	Ramón Zavala	
22.	José Murillo	[8] Bajos
23.	Mariano Osorno	
24.	Isaac Cisneros	
25.	Rodrigo Crespo	
26.	Ignacio Arratia o Arriata	
27.	Ramón Sarmiento	
28.	Manuel Poblador	
29.	Jesús Acosta	

Cuadro 5. Integrantes de la Compañía Vestvali. Teatro Nacional (1856-1857).

Fuentes:

El ómnibus, octubre 17, 1856.

El siglo diez y nueve, octubre 16, 1856.

* También miembro de la compañía Roncari (1855-1856).

° Miembro de la Compañía Roca-Castellan (1841-1843).

^ Miembro de la Compañía del Teatro Principal en 1833.

§ Probablemente familiares del clarinetista Joaquín Salot, miembro de la orquesta de la Compañía del Teatro Principal en 1833.

+ No es mencionada en la relación de los cantantes, pero participó en varias funciones de acuerdo con algunas crónicas publicadas.

Conviene distinguir a algunos miembros de la compañía. Comencemos con el tenor Giovanni Zanini –ahora nombrado Juan–, quien había pertenecido a la Compañía Roca-Castellan y ahora aparecía no solo como cantante sino como director de escena. Hacia la segunda mitad del siglo XIX, se convertirá en uno de los principales directores de las distintas compañías que se presentaron. El bajo Ignacio Solares estrenará varias óperas mexicanas en la siguiente década. De los miembros de la orquesta, tenemos varios conocidos que venían trabajando desde la década de 1830: José María Miranda (quien ahora actuaba como violín principal de los segundos y no de los primeros, como había ocurrido en la época de Galli y Castellan); Miguel García (que pasó a ser violín primero y no segundo), además de José Bustamante, Ignacio Ocadiz y José María Salot, quienes junto con Eusebio Delgado (quien se incorporó en 1841) continuaron en sus puestos. De la misma década de los cuarentas, son Mariano Ramírez, Toribio Guerrero, Antonio Aduna, Urbano Bianciardi, Cristóbal Reyes y Santiago Montesinos.⁸⁴⁰ Es probable que estos doce atrilistas fueran la base principal de la orquesta por su experiencia de más de 20 años (no solo en el teatro, sino muchos de ellos también en la orquesta de la Catedral). También destacan dos personajes que, de igual manera, se convertirán en figuras importantes en la música mexicana: Antonio Valle y Bruno Flores. El primero, compositor de varias obras religiosas y maestro de varios músicos mexicanos como Melesio Morales; El segundo, se convirtió en un empresario de ópera que recibió gran apoyo durante el Imperio de Maximiliano.

En relación con los casos de las otras compañías tratadas en este trabajo, ahora se presentaban en otro recinto, el Gran Teatro Nacional, del que tampoco existe una descripción específica del foso de la orquesta, aunque se sabía que:

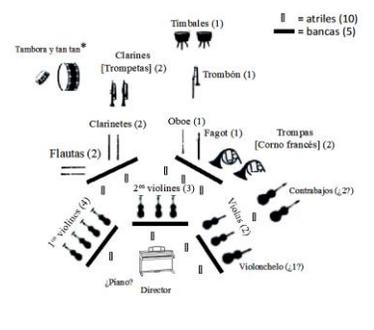
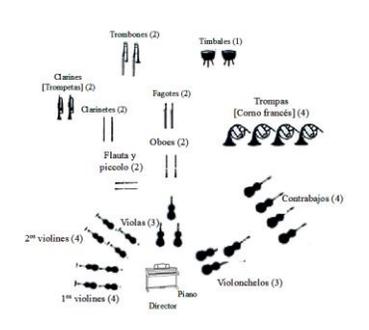
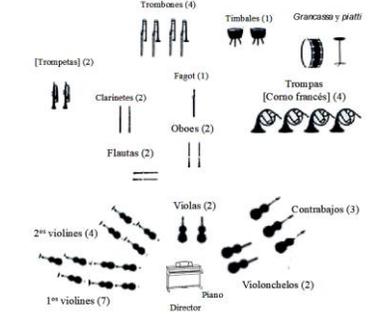
estaba dotado con una maquinaria capaz de bajar y elevar varios “decorados” o telones, [...]. Los 32 camerinos, las sastrerías y las áreas destinadas para pintar escenografías se repartían en dos niveles a cada extremo del foro.⁸⁴¹

Sobre la distribución de la orquesta en el foso, también solo podemos hacer conjeturas. Sin duda, fue la mayor orquesta de los tres casos estudiados; de ahí la mención de ser la más numerosa –excepto por el periodo de 1833, cuando la orquesta encabezada

⁸⁴⁰ Varios de ellos aparecen adscritos como músicos, entre 1841 y 1844, a la Junta de fomento de artesanos de México. Hernández, “La orquesta”, 145-146.

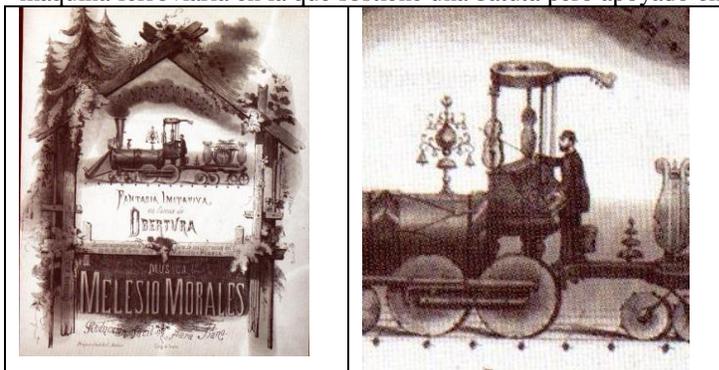
⁸⁴¹ Hugo Arciniega Ávila, “Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna”, *Antropología. Boletín oficial del INAH*, 75-76, 2004, 104.

por Galli, duplicó el número de sus integrantes—. ⁸⁴² En el caso del director, encontramos dos menciones importantes: Carlo Fattori como “*maestro al cembalo e direttore a orchestra*” [sic] y Eusebio Delgado como “*Primo violino e direttore*” [sic]. Sin duda, en el foso existía un piano (cuadro 6) y probablemente se alternaban en sus funciones ambos músicos. Las crónicas no brindan información al respecto. ⁸⁴³

		
<p>Orquesta de la Compañía del Teatro Principal (1831-1838)</p>	<p>Orquesta de la Compañía Roca-Castellan (1841-1843)</p>	<p>Orquesta de la Compañía Vestvali (1855-1857)</p>
<p>Cuadro 6. Comparación de las orquestas de las compañías de ópera estudiadas en este trabajo (distribución hipotética)</p>		

⁸⁴² La afirmación de la más “numerosa”, hay que tomarlo con las reservas del caso pues no han sido estudiados los seis casos que la antecedieron, después de Roca-Castellan (véase nota 765, al inicio de este capítulo).

⁸⁴³ Diez años después de la actuación de la compañía Vestvali y con respecto al lugar que ocupaban los directores concertadores (como hoy suele llamárseles), encontramos una imagen que puede resultar evocadora de las costumbres en el México del siglo XIX. Melesio Morales (1838-1908), aparece retratado en la portada de la partitura *Locomotora Morales. Fantasía imitativa en forma de obertura*, versión para piano de su célebre *Sinfonía Vapor* (1838-1908), editada por la litografía de Iriarte, hacia 1867. Es el propio compositor (quien dirigió sus dos primeras óperas en el Teatro Nacional), el que aparece retratado en una especie de máquina ferroviaria en la que sostiene una batuta pero apoyado en el piano.



La temporada de ópera comenzó el 19 de octubre con *El trovador* de Verdi.⁸⁴⁴ Dos días antes del debut de la compañía, se publicó un aviso en el periódico donde se recordaba que el reglamento de teatros prohibía la asistencia a los ensayos de cualquier persona ajena al teatro;⁸⁴⁵ recordatorio interesante que buscaba prevenir algunos inconvenientes que se habían dado el año anterior provocados por las preferencias por Manzini o Vestvali. No había concluido el primer abono cuando se publicó un nuevo reglamento que, decía el periódico, “acaso contribuirá a restablecer la paz alterada entre bastidores.”⁸⁴⁶ No hemos podido dilucidar cuáles fueron los problemas en específico, sin embargo el nuevo reglamento aplicaba multas para los cantantes ausentes en los ensayos, así como también a los que pronunciaran “palabras impropias e indebidas a la empresa”, obligaba a cumplir horarios de trabajo y prohibía “absolutamente a los artistas e individuos de los coros, dirigirse desde la escena al público en general ni a persona determinada, ya sea de palabra o por medio de señas” así como “quitar, añadir, ni hacer trasposiciones a la música” sin previa autorización por escrito; también obligaba a la empresa a anunciar “el orden de trabajo del día siguiente”.⁸⁴⁷

Vestvali señaló que había comprado nuevas partituras,⁸⁴⁸ pero en el prospecto no anunció ningún estreno en México.⁸⁴⁹ A juzgar por las pocas crónicas de las funciones, la temporada transcurrió con relativa calma, pero con gran regularidad (cuadro 7):

⁸⁴⁴ Estrenada en México el año anterior con Roncari. En Italia, en enero de 1853.

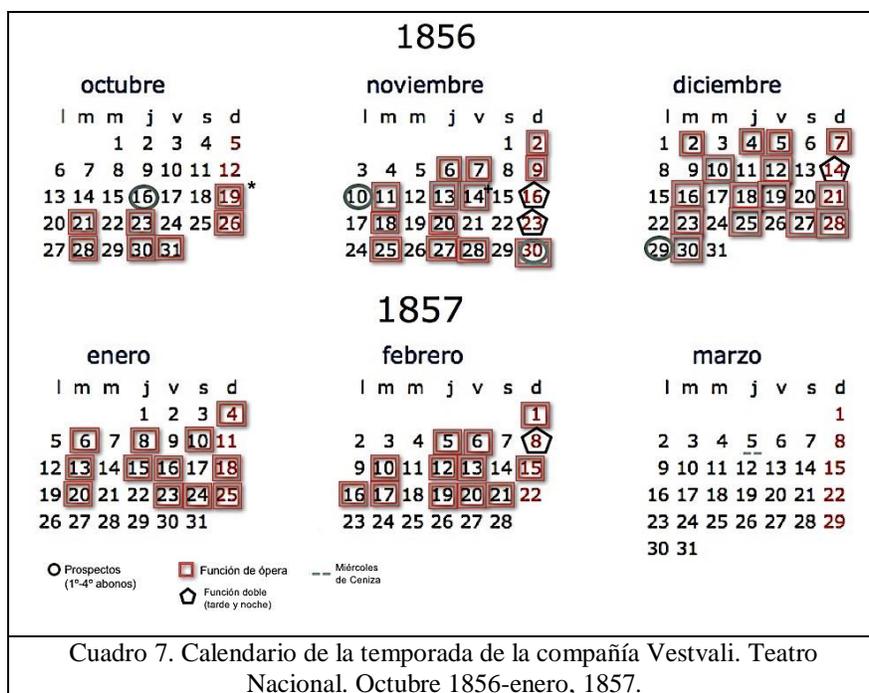
⁸⁴⁵ *El siglo diez y nueve*, octubre 17, 1856. El reglamento que aplicaba fue expedido el 18 de febrero de 1831.

⁸⁴⁶ *El siglo diez y nueve*, noviembre 11, 1856.

⁸⁴⁷ *El siglo diez y nueve*, diciembre 9, 1856.

⁸⁴⁸ *El siglo diez y nueve*, octubre 11, 1856.

⁸⁴⁹ Cabe mencionar que los anuncios importantes estaban firmados por Felicitas Vestvali. Los insertos en los diarios (carteleras o avisos generales), siempre aparecieron firmados por su hermano, Enrico Vestvali. Sobre el repertorio presentado, véase el apartado correspondiente en este mismo capítulo.



Elisa Tasca llegó a la capital, hacia el 7 de noviembre.⁸⁵⁰ En general, los comentarios fueron favorables para los artistas, pero sobre todo para la orquesta y los coros dirigidos por Balderas, que ya gozaba de gran prestigio dirigiendo a los coros de la ópera. Manzini “enfermó” varias veces, pero fue suplida sin muchos problemas, gracias a las demás sopranos de la empresa. Hubo varias funciones dobles (como acostumbró Roncari) y varios cantantes tuvieron su beneficio como parte de su contrato. En total hubo 4 abonos.⁸⁵¹

3.3. El inicio de los problemas financieros

Una dificultad en torno al estudio de las compañías de ópera decimonónicas que se desempeñaron en México es la falta de registros contables que nos confirmen el éxito económico de estas empresas. Era de suponerse que eran buen negocio, sin embargo, por las fuentes encontradas en la realización de este trabajo, ahora sabemos que las pérdidas eran significativas y que muchas veces el gobierno participó en su rescate; al menos, en lo

⁸⁵⁰ Una pequeña nota en el periódico señala que la soprano “fue asaltada por los ladrones, que hirieron aunque levemente, al señor Moreno que había salido a encontrarla. La señora Tasca es esposa del conde Tasca, ilustre proscribo italiano que sufre una tenaz persecución por haber sido uno de los últimos defensores de las ideas liberales. Estas tristes circunstancias son las que han obligado a la condesa a volver a la escena en que antes recogió tantos aplausos.” *El siglo diez y nueve*, noviembre 7, 1856.

⁸⁵¹ Sobre el repertorio presentado, véase el apartado correspondiente en este mismo capítulo.

que se refiere a la primera mitad del siglo XIX. No eran un negocio rentable para el empresario, solo para los cantantes principales que recibían muy buenos sueldos.

Realicemos un cálculo hipotético de los ingresos con base en las cifras que hemos encontrado hasta el momento. Al publicar el prospecto de inicio de temporada, se ofreció la venta de los abonos. Se ofrecían en paquete de 12 funciones para 6 tipos de localidades del teatro (cuadro 8):

Tipo de localidad	Precio del abono	Venta total esperada
10 plateas (con 8 asientos)	\$ 100	\$ 1,000
25 palcos primeros (con 8 asientos)	\$ 100	\$ 2,500
25 palcos segundos (con 8 asientos)	\$ 85	\$ 2,125
25 palcos terceros (con 8 asientos)	\$ 60	\$ 1,500
Asiento en el patio (704 asientos)	\$ 16	\$ 11,264
Asiento en balcones (120 asientos)	\$ 18	\$ 2,160
Asiento en galería (650 asientos)	\$ 6	\$ 3,900
Entrada total esperada (12 funciones):		\$ 24,449
Entrada esperada por función:		\$ 2,037
Cuadro 8. Entradas esperadas por la compañía Vestvali en relación con los abonos ofrecidos y la capacidad del Teatro Nacional. Fuentes: Para precio de abonos, <i>El siglo diez y nueve</i> , octubre 16, 1856. Para capacidad del teatro, Rodríguez Piña, “ <i>Con mano</i> ”, 303.		

Siguiendo con nuestra situación inferida, si se hubieran vendido todas las localidades vía abono, la empresa hubiera esperado obtener por el mes de abono alrededor de 24,500 pesos, es decir, dos mil pesos por función aproximadamente. Los gastos de la misma por mes, podemos calcularlos con base en cifras que hemos obtenido en diversos documentos,⁸⁵² a saber:

⁸⁵² Tenemos certeza del sueldo de Manzini y Vestvali por el protocolo notarial. Suponemos el mismo pago a Taccani y Campagna pues fueron presentadas como *prime donne* absolutas, es decir, como primeras cantantes. Si bien Taccani llegó hacia el 7 de noviembre, después de dos funciones de iniciado el primer abono, las crónicas reflejan que inmediatamente se integró al elenco. Los demás sueldos son aproximados y realizados con base en cálculos de los sueldos devengados en la Compañía del Teatro Principal en la década de 1830 (véase capítulo 1).

		Pago mensual aproximado	Totales
Cuatro cantantes principales	Constanza Manzini (soprano)	\$ 800	\$ 3,200
	Elisa Taccani Tasca (soprano)	\$ 800	
	Giovanna Campagna Casali (soprano)	\$ 800	
	Felicita Vestvali (contralto)	\$ 800	
12 cantantes secundarios	Josefina Landi (soprano)	\$ 500	\$4,900
	Enriqueta Zilioli (soprano)	\$ 500	
	Anetta Garofali (soprano <i>comprimaria</i>)	\$ 300	
	Luigi Stefani (tenor)	\$ 500	
	Bianchi Pellegrini (tenor)	\$ 500	
	José Moreno (tenor <i>comprimario</i>)	\$ 300	
	Juan Zanini (tenor <i>comprimario</i> y director de escena)	\$ 400	
	Alessandro Ottaviani (barítono)	\$ 400	
	Ettore Barilli (barítono)	\$ 400	
	Eugenio Linari Bellini (bajo)	\$ 400	
	Enrico Casali (bajo <i>a vincenda</i>)	\$ 400	
Ignacio Solares (bajo <i>comprimario</i>)	\$ 300		
Orquesta	36 instrumentistas (2 flautas, 2 oboes, 2 clarinetes, 1 fagot, 2 trompetas, 4 cornos, 4 trombones, 2 percusionistas, 6 primeros violines, 4 segundos violines, 2 violas, 2 violonchelos, 3 contrabajos) ⁸⁵³	\$ 52 (por persona)	\$ 1,872
Coro	29 personas (6 sopranos, 6 contraltos, 9 tenores, 8 bajos) ⁸⁵⁴	\$ 28 (por persona)	\$ 812
Tres directores	Carlo Fattori (orquesta)	\$ 100	\$200
	Agustín Balderas (coros)	\$ 100	
	Juan Zanini (de escena, cuyo sueldo se integró en el rubro de tenor)	- -	
Personal del teatro	7-14 personas (apuntador, pintor, sastre, peluquero, maquinista, acomodadores y contaduría) ⁸⁵⁵	\$ 10 (por persona)	\$ 140

⁸⁵³ El cálculo de sueldo por atrilista se calculó con base en los sueldos semanales que percibió la orquesta de la Compañía del Teatro Principal, en la década de 1830. En ese tiempo, la nómina de la orquesta ascendió a 337 pesos semanales por 26 instrumentistas que recibían sueldos de forma diferenciada (véase cuadro 9 del capítulo 1).

⁸⁵⁴ El cálculo del personal del teatro realizó con base en los sueldos que percibían en la Compañía del Teatro Principal, en la década de 1830 (véase cuadro 8 del capítulo 1).

Otros gastos	Gastos de operación como mantenimiento del alumbrado, del mobiliario y la escenografía, arrendamiento por el almacenamiento del vestuario de la compañía, afinación de pianos, entre otros. ⁸⁵⁶	\$ 800 aprox.	\$ 800
Gasto mensual aproximado:			\$ 11,924
Repartido en 12 funciones de abono:			\$ 994

Si se esperaba obtener una entrada de dos mil pesos por función (en el supuesto de la venta del abono completo) menos los gastos por función que vendrían siendo 994 pesos, la compañía esperaba una utilidad de alrededor de mil pesos por función; por doce del abono, la utilidad esperada oscilaría alrededor de los 12 mil pesos por ese mes, cantidad nada despreciable para la época. Todo en términos ideales. ¿En realidad, ser empresario de la ópera era un buen negocio? Resultaba rentable para los cantantes (pues como hemos podido ver, sus sueldos eran elevados), pero ¿cuál era la ganancia para los empresarios? Los riesgos eran muy altos, si se esperaba que el teatro estuviera lleno todas las funciones. La participación del gobierno fue indispensable para su mantenimiento, aun fuera a costa de las partidas de gastos secretos.

Como lo hemos comprobado en estos capítulos, los protocolos notariales han brindado, entre otros asuntos, testimonios sobre el funcionamiento de las compañías operísticas, remuneraciones, condiciones de contratos y arreglos entre los artistas; pero también nos han ayudado corroborar cifras en torno al monto aproximado de ingresos por función. Vestvali declaró ante notario, en enero de 1857, que el promedio de ingresos por función era de 2,500 pesos con base en “un cálculo de las entradas ordinarias que ha habido durante la temporada de ópera y la extraordinaria de otro beneficio”.⁸⁵⁷ Así que nuestra aproximación no resulta desmedida, para efectos de nuestro trabajo.

Pero la realidad, como se ha comprobado también a lo largo de los capítulos anteriores, era otra. Las deudas eran constantes, a pesar de que el teatro estuviera lleno,

⁸⁵⁵ La deducción del sueldo mensual por corista también se realizó con base en lo que percibían en la Compañía del Teatro Principal, en la década de 1830. En ese tiempo, cada corista ganaba alrededor de 7 pesos por semana (véase cuadro 10 del capítulo 1).

⁸⁵⁶ Se toman como base los gastos consignados en los estados contables de la Compañía del Teatro Principal, en tiempos de la administración de Gorostiza, en 1833: 500 pesos por el arrendamiento de la casa para el almacén del vestuario, 168 pesos para el mantenimiento del mobiliario del teatro, 104 pesos del alumbrado y 12 pesos del afinador del piano. Véase, apéndice 4, en este mismo trabajo.

⁸⁵⁷ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

como lo reflejaron algunas notas periodísticas. Un cronista anónimo comentó sobre la apertura del tercer abono:

Por nuestra parte deseamos el mejor éxito a la empresa, suplicándole que si, como es probable, las circunstancias políticas mejoran, en vez de enviar a los artistas a Veracruz o a La Habana continúen otro abono tan variado como el del próximo mes, seguros de que el teatro estará siempre lleno, y el público, entusiasmado, pronto a llenar de aplausos y coronas a los artistas.⁸⁵⁸

Podemos aventurar si leemos entre líneas, que “las circunstancias políticas” radicaban en la ayuda monetaria del gobierno. No tenemos certeza de que el teatro estuviera ocupado de forma completa en todas las funciones. De lo que sí, que los problemas económicos siempre estuvieron presentes. Situación que era propicia para que algunos personajes afines al régimen entraran en auxilio. ¿En qué radicaban las constantes pérdidas, a pesar de las excelentes entradas? Lo elevado de la nómina implicaba un estricto control de las cuentas, situación que como comprobamos en la década de 1830, no se llevaba. Hasta el momento no hemos encontrado otras fuentes que contribuyan a aclarar los ingresos y egresos de estas organizaciones.

Hubo intentos. Recordemos los casos tanto de la Junta directiva (1832) o como de Gorostiza (1833) para hacer precisas las cuentas de la Compañía del Teatro Principal; pero ambas iniciativas no rindieron los frutos esperados lo que derivó que el gobierno siguiera aportando el subsidio correspondiente (recordemos que era aplicado de las cuentas de gastos extraordinarios o secretos). La documentación de estas iniciativas revela información complementaria para el asunto que nos ocupa.

Debido al sitio de la capital en 1832, la empresa tuvo que hacer un balance para la reanudación de la temporada que nos revela gastos adicionales a los pagos del personal, como el arrendamiento de las casas de los solistas y del almacén del vestuario (mil pesos por dos meses)⁸⁵⁹ además de otros gastos menores como del personal de intendencia y vigilancia y del mantenimiento del alumbrado. Pero haciendo conjeturas, también agreguemos partidas derivadas de los materiales para la elaboración de escenografías, la confección de vestuarios (fuera de los pagos semanales del pintor y del sastre, que se incluían en los registros contables) y los derivados de las funciones de beneficio que no

⁸⁵⁸ *El siglo diez y nueve*, diciembre 2, 1856.

⁸⁵⁹ AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expedientes 2 y 6, 1833. Véase capítulo 1 de este trabajo.

representaban ningún ingreso a la contaduría pero que implicaban el pago de orquesta, coristas, personal del teatro (tramoya, acomodadores, etc.) y del alumbrado de ese día.⁸⁶⁰

No podemos dejar de contemplar la probabilidad de manejos desorganizados ya fuera de la contaduría o de la propia dirección de la compañía. Sea cual fuere el caso, los rendimientos económicos en los tres casos de las compañías que nos ocupan, nunca resultaron evidentes. Todo lo contrario.

Ahora bien, ¿qué podemos deducir de la temporada de Vestvali? Recordemos que entre el estreno de la compañía (19 de octubre de 1856) y el fin de la misma (21 de febrero de 1857) hubo constantes levantamientos tanto en los estados de la República como en la misma capital. Comonfort pudo controlarlos con su política moderada de perdón y conciliación, sin embargo, los constantes rumores de insurrección se reflejaron en las entradas del teatro. Las reseñas que hemos encontrado nos muestran un nivel de ejecución arriba del aceptable que permitía calificar las funciones como “éxito brillante”.⁸⁶¹ No hemos encontrado críticas demoledoras sobre la calidad artística pero sí de los problemas en torno al manejo de la empresa.

La compañía Vestvali presentó cuatro abonos. El primero fue de 13 funciones (martes, jueves y domingo a las ocho de la noche); salvo la disolución de la sociedad con Manzini, transcurrió con cierta normalidad. Pero recordemos que Vestvali tenía que pagar, además del sueldo de Manzini, la deuda contraída por la disolución de la sociedad (9 mil pesos en dos exhibiciones). De los 12 mil pesos que se esperaba de utilidad del primer mes, la contralto debía de cubrir 5,500 pesos, por lo que le suponemos contaría con alrededor de 6,500 pesos de ganancia. Al siguiente mes, finiquitaría la deuda con el pago los 3,500 pesos restantes (por lo que suponemos que esperaba que su ganancia al fin del segundo abono fueran 8,500 pesos).⁸⁶²

Hacia el fin del primer abono es cuando los problemas financieros se hacen más evidentes (tal vez derivados de la primera liquidación). El segundo abono comenzó el 14 de noviembre y finalizó el 7 de diciembre; se compuso de 11 funciones de abono (martes,

⁸⁶⁰ AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426.

⁸⁶¹ *El monitor republicano*, noviembre 8, 1856. Hemos localizado 5 crónicas, todas resaltan el desempeño de los cantantes (noviembre 8, 16, 17, 23 y 26, diciembre 2 y 3).

⁸⁶² AHN. Protocolo notarial. 1856. Notario 290.

jueves y domingo por la noche), dos extraordinarias y tres dominicales por la tarde (a las cuatro de la tarde). A la mitad de esta segunda suscripción, el 25 de noviembre se publicó:

Según un anuncio circulado en el teatro la noche del domingo, la señorita Vestvali ha cedido la empresa de ópera italiana al señor don Juan López [Meoqui]. La señorita Vestvali queda como *prima donna* contralto *assoluta*. Veremos qué reformas introduce el nuevo empresario, cuya práctica en esta clase de negocios es muy conocida.⁸⁶³

López Meoqui había fungido como el encargado de la compañía de zarzuela que se había presentado la temporada anterior a la ópera. El diario no muestra más indicios del convenio con el que trabajaron durante noviembre y diciembre. Una escritura pública firmada hasta enero señala que Vestvali se “la entregó para su dirección, administración y fomento”.⁸⁶⁴ Los avisos en el periódico de las siguientes funciones ya no fueron firmados por Enrico Vestvali sino por J. M. Servín, es decir, la contaduría ahora estuvo controlada por el nuevo apoderado, que además era “representante de la empresa del Ferrocarril de Guadalupe”.⁸⁶⁵ Y aquí es donde encontramos parte de las redes de apoyo económico que también se brindaba al teatro, pues resulta que López Meoqui era una persona cercana a Manuel Payno.⁸⁶⁶

Podemos afirmar entonces que, en el rescate de la cantante empresaria, participó a través de un intermediario, el mismo Payno quien, aunque ya fuera del gabinete, siguió siendo partícipe de varios negocios con el gobierno. Los documentos que aparecen en el

⁸⁶³ *El monitor republicano*, noviembre 25, 1856.

⁸⁶⁴ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

⁸⁶⁵ Según lo indican las actas de cabildo de la ciudad de México de 1858. El Ferrocarril de Guadalupe comenzó operaciones a mediados de 1857 y corría de la ciudad de México a la Villa de Guadalupe. Formó parte de los cuatro construidos en la ciudad entre 1857 y 1873 junto con los de Tacubaya, Tlalpan, México-Toluca y Cuautitlán y eran conocidos bajo los nombres de “tranvías, tranvías de mulitas, tranvías de vapor y ferrocarriles urbanos.” Fernando Aguayo, “¿Tranvías o ferrocarriles? El Distrito Federal 1857-1873”, *Mirada ferroviaria. Revista digital*, Museo Nacional de los Ferrocarriles Mexicanos, 28, 2016, 7. Consultado en http://museoferrocarrilesmexicanos.gob.mx/sites/default/files/adjuntos/boletin_28_anc_6nov16_2.pdf Y, sesión del cabildo de la ciudad de México. Diciembre 7, 1858. “Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”. Consultado en <http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10---4---0-0-11-11-es-1000---20-about---00-3-1-00-0-0-11-0-OutfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL1.3.57&d=HASH01a417578846cd909d2cfab7>

⁸⁶⁶ Payno lo menciona en su texto “El camino de fierro imperial”, de pocos años después: “Y ya en último caso enviamos a los Estados Unidos al malogrado y apreciable joven don Juan López Meoqui, para que personalmente desempeñara en Nueva York y Filadelfia todos nuestros negocios.” *Todo el trabajo es comenzar. Manuel Payno. Una antología general* (México: FCE/FLM/UNAM, 2012), 299. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=iyrgDQAAQBAJ&lpg=PT421&ots=jorgfSnHkj&dq=%22juan%20%20C3%B3pez%20meoqui%22&pg=PT3#v=onepage&q=meoqui&f=false>

protocolo notarial entre Vestvali y López Meoqui, firmado hacia el 22 de enero de 1857, en el que formalizaron la cesión de la empresa dan cierta certeza, como veremos más adelante.

Ese inicio de año también se publicó un pequeño inserto en la prensa recordaba ciertas acciones de Payno en relación con un presupuesto designado para el teatro:

El presupuesto-Payno destinó una partida para fomento de los teatros de esta capital [...]. En efecto, el presupuesto señaló 60 mil pesos anuales para fomento de diversiones públicas, y nosotros, que vemos en el teatro un elemento de civilización, y deseamos el desarrollo del arte, secundaríamos de buena gana la excitativa de nuestro colega, si no nos detuviese la consideración de que las circunstancias exigen otros gastos más precisos y urgentes.⁸⁶⁷

Interesante que la nota indique la especificación del teatro como “elemento de civilización”, pero que refute la inversión por la existencia de otras necesidades. Es probable que la élite supiera de los negocios que también en torno a la ópera se realizaban y que muchos, aunque contentos con las compañías, no compartieran los movimientos e intervenciones gubernamentales.

Por otra parte, el tercer abono se dio durante diciembre de 56 y comprendió 11 funciones, martes jueves, viernes y domingo con una dominical doble. El cuarto abono inició el 30 de diciembre y concluyó el 21 de febrero de 57 con 12 funciones (martes, jueves y domingo) además de una dominical por la tarde y 3 extraordinarias, incluidas diez funciones de beneficio; dos para la Vestvali.⁸⁶⁸ El día anterior y los posteriores a la proclamación de la Constitución de 1857, hubo funciones de ópera.⁸⁶⁹ Las nuevas condiciones constitucionales junto con promesas a los prestamistas para favorecerlos con contratos y concesiones,⁸⁷⁰ seguían en el ambiente. Es posible que se comentaran en los pasillos de los palcos. En total, la compañía ofreció alrededor de 66 funciones durante los cinco meses que actuó en el Teatro Nacional.

⁸⁶⁷ *El siglo diez y nueve*, enero 10, 1857.

⁸⁶⁸ De acuerdo con la prensa, las funciones a beneficio fueron las siguientes: 1. Noviembre 28, 1856 (Manzini); 2. Enero 4, 1857 (Vestvali, 1ª); 3. Enero 16 (Luis Steffani); 4. Enero 18 (Vestvali, 2ª); 5. Enero 23 (Josephine Landi); 6. Febrero 6 (Giovanna Casali Campagna); 7. Febrero 13 (Ettore Barilli); 8. Febrero 16 (Enriqueta Zizioli y Carlos Fattori); 9. Febrero 20 (Alejandro Ottaviani); y, 10. Febrero 21 (a favor de la Casa de beneficencia de Santiago).

⁸⁶⁹ El 5 de febrero se presentó “en tercera función del último abono”, *La traviata* de Verdi con fragmentos de otras dos óperas; el día 6, en función extraordinaria, fragmentos de las óperas *Rigoletto*, *Marino Faliero*, *Luisa Miller* y *El trovador* y el día 8 como “cuarta función del último abono [...] por la noche, a las ocho en punto [...] *Don Pascual* [...]”. Por la tarde, a las cuatro en punto, fragmentos de *El trovador*, *Marino Faliero* y *Luisa Miller*.” *El monitor republicano*, 5, 6 y 7 de febrero de 1857.

⁸⁷⁰ Tenenbaum, *Agiotistas*, 194.

3.4. *La venta de una función de beneficio, la liquidación de la compañía de ópera y la compra de unas tierras*

Transcurría el cuarto y, último abono, cuando Vestvali solicitó su función de beneficio, costumbre que fue común durante todo el siglo XIX que incluso se estipulaba como parte del contrato entre cantante y empresario. La función aseguraba al intérprete una cantidad considerable de dinero, fuera de su sueldo mensual:

[El cantante] gozará de un beneficio, siendo de cuenta de la empresa los gastos corrientes del teatro, esto es, orquesta, alumbrado, comparsas y demás servicios de teatro [...] pudiendo escoger entre las óperas puestas en escena.⁸⁷¹

Para este tipo de funciones se sabía que el público entregaba regalos al favorecido que incluso llegaban a ser monedas de oro y preciadas joyas. Vestvali “teniendo una grave urgencia de dinero el día de hoy”,⁸⁷² decidió vender, de forma anticipada, su función de beneficio a Heinrich Nagel, un alemán que había establecido una casa de edición y venta de partituras hacia 1850.⁸⁷³ Para ello, se formalizó la transacción a través de una escritura notarial, lo que nos permite conocer el monto que recibieron los cantantes en esta época pero que también nos ha servido para corroborar el cálculo de los ingresos por función, realizado antes:

Doña Felicita Vestvali [...] cerciorada de sus derechos [...] vende real y efectivamente [...] la entrada de dinero que haya en la función de ópera que conforme al anuncio dado al público ha de tener lugar en el Teatro Nacional de esta capital la noche del domingo 4 del corriente [enero] comprendiéndose en dicho producto todos los regalos que se le hagan, ya sea en dinero, o en cualquier otra cosa de algún valor, todo lo cual percibirá don Enrique Nagel, quien se la ha comprado por la cantidad de dos mil quinientos pesos que ya le ha entregado y ha recibido [...].⁸⁷⁴

⁸⁷¹ Tomamos como ejemplo los contratos firmados bajo protocolo notarial por los cantantes de la Compañía del Teatro Principal. Véase capítulo 1 de este trabajo. AHN. Protocolo notarial. 1838. Notario 426.

⁸⁷² Protocolo notarial. 1857. Notario núm. 290.

⁸⁷³ Heinrich o Enrique Nagel vivió en la capital entre 1845 y 1849; regresó a Europa para buscar un socio y volver en 1850 para abrir el Repertorio de música y mercería de H. Nagel y Compañía, primero en la calle del Refugio y luego en el número 5 de la calle de la Palma, en el mismo cuartel en el que se encontraba el Teatro Nacional. Nagel junto con Wagner y Levien se convirtieron en las principales casas editoras de partituras en la segunda mitad del siglo XIX. Véase, Olivia Moreno Gamboa, “Un escaparate musical: los almacenes de instrumentos y la reforma del conservatorio”, en Alicia Salmerón y Fernando Aguayo (coords.), *“Instantáneas” de la ciudad de México. Un álbum de 1883-1884* (México: Instituto Mora, UAM-Cuajimalpa, Banamex, 2013), II, 269-278.

⁸⁷⁴ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

¿Qué contexto desató la prisa de Vestvali para obtener esa cantidad en efectivo? Una probabilidad fue entregar esa cifra como anticipo de una opción de compra de una finca, como referiremos más adelante. Esta situación también desató otra serie de movimientos notariales que resultan reveladores para conocer más sobre la compañía y para identificar los apoyos de cierto sector de la élite en ese momento.

Además de la venta del beneficio del 4 de enero, Vestvali transfirió legalmente su compañía a López Meoqui (22 de enero).⁸⁷⁵ El protocolo notarial firmado entre ambos, revela una serie de transacciones que involucraron a otras personas, entre ellas Payno, y que se finiquitaron con la venta del vestuario y la música a Nagel:

Felicita Vestvali, [...] dijo que como dueña que era de la empresa de la ópera italiana que actualmente trabaja en esta capital, la entregó [...] a don Juan López Meoqui, [...] consta que [...] quedó [como] dueño del vestuario, música y demás efectos de la empresa [...], en uso de cuya facultad los vendió al señor don Fernando Batres, quien por final liquidación de cuentas dejó a disposición del señor don Manuel Payno el vestuario y música que el cedente compró al señor Campi y que actualmente sirve a la ópera italiana [...], pudiendo en consecuencia el señor Payno disponer como mejor le agrade de todo, [...] para que la misma señora pueda disponer de él y venderlo en los términos que crea mejor [...], en cuya virtud, contrató su venta con don Enrique Nagel, quien estando bien impuesto de todo, entró en el negocio y al fin convinieron en que daría este como en efecto ha dado, la suma de cinco mil pesos como precio ajustado del vestuario, música y demás objetos que contiene la factura que exhibe [...] y de lo cual se halla la mayor parte en el Teatro Nacional, [...] además [de] dos cajas que vienen en camino, marcadas la una con 'F. Vestvali' y que contiene las dos óperas completas del *Tancredo* y *La Cenerentola* y la otra marcada con 'A. Manzini' [Andrés] y que contiene las otras tres óperas completas de la *Eleonor*, el *Bravo* y *La estrella del norte* [sic].⁸⁷⁶

Desconocemos la cantidad que, por el cambio, López Meoqui entregó a Vestvali. Pero los activos con los que contaba la cantante eran la música y el vestuario, además de los contratos de los artistas, pero que sabemos concluían en febrero (por lo asentado en torno al caso de la disolución de la sociedad con Manzini). López Meoqui vendió vestuario y música a Batres, quien lo dio a Payno, y éste a su vez, devolvió a Vestvali.

⁸⁷⁵ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

⁸⁷⁶ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290. Las dos primeras óperas pudieran tratarse de *La favorita* de Donizetti cuya protagonista es Leonora de Guzmán y *El bravo* de Mercadante; *La estrella del norte* es de Giacomo Meyerbeer.

La operación se realizó mediante la “escritura de venta de los objetos que sirven a la ópera italiana”,⁸⁷⁷ el mismo día que la cesión de la empresa. En el expediente aparecen, además del inventario de los bienes, dos cartas en las que Batres y Payno negociaron el asunto. La primera, fechada el 10 de enero, señala:

Conformes con lo que verbalmente hemos convenido y por final liquidación de nuestras cuentas, queda a la disposición de usted y de su absoluta propiedad el vestuario y música que le compró al señor Campi y que actualmente sirve a la ópera italiana, así como los demás efectos y música que se hallan en poder de la señora doña Felicita Vestvali y cuyas cosas compré ya a don Juan López según consta de la escritura que se otorgó ante don Pablo Sánchez. En consecuencia, puede usted disponer como mejor le agrade de todo vendiéndolo o conservándolo según su voluntad.⁸⁷⁸

La respuesta de Payno, del mismo día, es dirigida no a Batres sino a Vestvali:

Incluyo a usted una carta del señor don Fernando Batres por la cual consta que es de mi absoluta propiedad el vestuario y música que actualmente sirve a la ópera italiana. En consecuencia, usted puede disponer de él y venderlo en los términos que crea mejor, pudiendo si el comprador lo exige, hacerlo por escritura que otorgará el mismo escribano don Pablo Sánchez que tiene conocimiento de este negocio y puede extender el contrato con la seguridad y legalidad convenientes.⁸⁷⁹

Vestvali lo vendió a Nagel por cinco mil pesos. No queda claro en qué momento de la operación entró Campi, de quien no hemos encontrado dato alguno (ni su nombre). Sin embargo, sabemos que Fernando Batres fue cercano tanto a Payno como a Guillermo Prieto (quien lo consideraba uno de sus maestros⁸⁸⁰) pero también a Felipe Neri del Barrio, uno de los prestamistas que participaron en la administración de la Compañía del Teatro Principal en la década de 1830.⁸⁸¹ ¿Para qué tantas intervenciones en la venta de estos materiales si

⁸⁷⁷ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

⁸⁷⁸ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

⁸⁷⁹ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

⁸⁸⁰ Javier Rodríguez Piña, “Prólogo”, en Guillermo Prieto, *Obras completas* (México: Conaculta, 2005), 31, 17-25. El escritor lo recuerda de la siguiente manera: “Yo iba con frecuencia al Colegio en pos de Payno, y recuerdo perfectamente al señor don Fernando Batres, joven entonces de la más distinguida sociedad, catedrático de Economía Política, a que era muy afecto”. Prieto, *Memorias*, 76-77.

⁸⁸¹ Mora en su “Semblanza autobiográfica” narra un episodio en el que, durante una estancia en Europa, Neri del Barrio “uno de los hombres más perniciosos a la República”, le realizó un ofrecimiento “por conducto de don Fernando Batres”. José María Luis Mora, *Ensayos, ideas y retratos*, México, UNAM, 1941, 209. Consultado en <http://ru.iiec.unam.mx/2014/1/40EnsayosIdeasRetratos.pdf>

Meoqui podía dirigirse de forma directa a Payno? Lo desconocemos, pero sin duda, la red de negocios y relaciones también tuvo su participación en la ópera.

A esta situación se agrega un contrato más. Una semana antes de concluir la temporada de ópera, Vestvali compró un terreno en Coatzacoalcos, en la región del istmo de Tehuantepec. No tendría nada extraño que una persona comprara una propiedad en algún momento de su vida, sin embargo, el acuerdo tuvo sus peculiaridades. De nuevo, el intermediario fue Manuel Payno. Las cuatro leguas de terreno (poco más de 7,000 hectáreas) habían pertenecido a Vicente Filisola,⁸⁸² quien había fallecido, víctima de la epidemia de cólera de 1850. A su muerte, poseía estas tierras que el gobierno le había concedido por decreto del 28 de abril de 1827 con la condición de colonizarlos. Entre abril de 1853 y agosto de 1856, su hermana Josefa Fernández Filisola los perdió siendo adjudicados a Manuel Payno⁸⁸³ quien:

hizo concesión de ellos el supremo gobierno como consta del oficio que le remitió al [...] señor ministro de Fomento [Manuel Payno] que a la letra dice: ‘Ministerio de Fomento [...], con la solicitud [...] relativa a que se le concedan los terrenos que en el año de 1828, adjudicó el gobierno de Veracruz al general don Vicente Filisola, en el istmo de Tehuantepec y a los cuales perdió este señor en derecho por no haber cumplido con las obligaciones que se le impusieron se ha servido acordar que se concedan a vuestra excelencia los expresados terrenos que tienen una extensión de 4 leguas cuadradas y que están circunscritos entre la orilla izquierda del Rio Uspanapa y una línea recta tirada entre los recodos del mismo río nombrados La Ceiba bonita y el Cerrito, según el plano levantado por el agricultor don Adrián Laffont, del cual queda copia en esta secretaria. [...]y] conviniendo a sus intereses [...] lo ha contratado en venta con la señora doña Felicita Vestvali por el precio [...] de cuatro mil pesos, que declara tener recibidos de la señora

⁸⁸² Filisola fue un militar realista, nacido en Rívoli, Italia en 1788, quien arribó a la Nueva España, en 1811 y combatió a los insurgentes, pero que compartió las ideas del Plan de Iguala. Cercano a Agustín de Iturbide, lo nombró general. Fue enviado “a afianzar el proceso de incorporación de las provincias del istmo centroamericano. [...] En 1831 ya en la administración de Anastasio Bustamante, obtuvo una de las mayores concesiones de tierras en Texas, para colonizarlas con 600 familias.” Después de participar en la defensa de Texas, ahora bajo el mando de Santa Anna, fue acusado de traición pero también absuelto para ser nombrado jefe del Ejército del Norte, en 1837. “Con el arribo de Santa Anna al poder y, de hecho, durante su primera dictadura, de 1841 a 1843, Filisola sufrió persecuciones que dieron fundamento más tarde al antisantannismo de sus escritos. [...] Durante la guerra con los Estados Unidos, aunque se le comisionó para marchar a Nuevo México [...] no participó en el conflicto activamente. Los últimos años de su vida, debido en parte a sus enfermedades, renunció a diversas comisiones, pero siguió al frente de la presidencia del Tribunal Supremo de Guerra.” Miguel Soto, “Vicente Filisola”, Victoria Guedea, coord., *Historiografía mexicana: el surgimiento de la historiografía nacional* (México: IHH-UNAM, 2011), 201-210.

⁸⁸³ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 463.

compradora a su entera satisfacción [...].⁸⁸⁴

La compra tiene relevancia pues esa parte del territorio se convertiría en una zona muy codiciada por varios inversionistas por la idea de construir un camino que vinculara dos regiones del continente americano; hecho que nunca se llevaría a cabo. Suárez Argüello lo sintetiza con las siguientes palabras:

Un sueño largamente acariciado, el de una ruta que uniera el Golfo de México y el océano Pacífico a través del istmo de Tehuantepec, pareció convertirse en realidad a fines de la década de 1850, cuando el empeño puesto por diversos intereses privados estadounidenses – asociados con mexicanos– consiguió concluir, inaugurar y poner en operación una empresa que incluía barcos de vapor de distinto calado, carruajes y carretas, mulas y caballos, transporte de ida y vuelta de viajeros, carga y correo, así como un servicio rápido y eficiente entre Nueva Orleans y San Francisco.⁸⁸⁵

Payno, junto con Ramón Olarte y José Joaquín Pesado, fueron representantes de la Compañía Mixta, lo que hoy denominaríamos una corporación subsidiaria de Tehuantepec Company, “empresa que planeó construir y operar, primero, un camino que iría del inicio de la navegación por el río Coatzacoalcos hasta la bahía de Ventosa, en el litoral oaxaqueño, y después un ferrocarril por igual ruta”.⁸⁸⁶

Recordemos que López Meoqui era el representante del Ferrocarril de Guadalupe; qué mejor que los negocios quedaran entre conocidos.⁸⁸⁷ El mismo Payno mientras se desempeñó como ministro de Hacienda publicó un decreto, en enero de 1856, “para abrir los puertos de Coatzacoalcos y Ventosa al comercio exterior”.⁸⁸⁸ Suárez Argüello demuestra que fue un magnífico negocio para: “don Manuel [que] no solo deseaba el bienestar de la patria, sino también el suyo propio”,⁸⁸⁹ pero también se pregunta:

¿Por qué la hermosa y altiva *prima donna* polaca quiso adquirir esas propiedades cuando en México solo estaba de paso en su compañía de ópera italiana? [...] ¿Se ofreció a prestar su

⁸⁸⁴ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 463.

⁸⁸⁵ Ana Rosa Suárez Argüello, *El camino de Tehuantepec de la visión a la quiebra (1854-1861)* (México: Instituto Mora, 2013), 9. Para conocer a detalle las condiciones que se sucedieron en torno a este tema, véase este libro.

⁸⁸⁶ Suárez Argüello, *El camino*, 23.

⁸⁸⁷ En algún momento de la operación de la Compañía Mixta participaron los hermanos Mosso, quienes también habían estado involucrados en la construcción del Teatro Nacional. Véase, Suárez Argüello, *El camino* y Rodríguez Piña, “*Con mano*”.

⁸⁸⁸ Suárez Argüello, *El camino*, 61-62.

⁸⁸⁹ Suárez Argüello, *El camino*, 62.

nombre a algún político mexicano que no podía dar el suyo? o ¿era simplemente el capricho de una artista?⁸⁹⁰

Una respuesta podemos inferirla 16 años después. En 1873, se publicó en la sección de Remitidos de *El siglo diez y nueve*, una nota en la que Numa Maldonado advertía sobre tener derechos sobre la propiedad en cuestión, a pesar de las constantes protestas de Payno, porque “sigue haciéndose el corte de maderas en [mis] terrenos”.⁸⁹¹ Maldonado argumentaba que tenía el permiso del ministerio de Fomento para realizar el corte en “terrenos nacionales”. El extenso comentario hacía un recuento de los propietarios de esos terrenos (Filisola, Payno y Vestvali), la circunstancia condicionante de su colonización además del cobro que Daniel Price⁸⁹² —a nombre de Vestvali— había realizado durante varios años por el “arrendamiento a los infelices que siembran el poco de maíz con que se alimentan”.⁸⁹³ Y concluía:

¿Cómo volvieron estos terrenos de la señora Vestvali al señor Payno? Es un misterio para mí; pero sea lo que fuese, creo que todos los que figuran en la adquisición y señorío de ellos tenían obligación de colonizarlos, so pena de caducidad de sus derechos; es así que los terrenos se encuentran ciales [*sic*], vírgenes y tan desiertos o más que cuando los conquistó Hernán Cortés.⁸⁹⁴

Vestvali se convirtió en parte de una compleja transacción en las que numerosos personajes se vieron involucrados: desde Nagel y la compra del beneficio hasta la venta del *atrezzo* que pasó por López Meoqui, Batres, Campi y Payno para ser “devuelto” a Vestvali —quien seguramente nunca dejó de tener su custodia—, para finalmente venderlo a Nagel en 5,000 pesos. Todo en medio la compra de un terreno donde la propietaria legal fue Vestvali.

Cabe la posibilidad que Price cobrara los dividendos del mismo y se los enviara a Vestvali y que después, la intérprete lo revendiera a Payno o que como señala Suárez Argüello, todo parecería indicar que la cantante fungió como prestanombres de Payno.

La situación financiera de la artista como empresaria no llegó a ser muy próspera, pero sin duda, el apoyo que recibió fue suficiente para que pudiera terminar la temporada y

⁸⁹⁰ Suárez Argüello, *El camino*, 126.

⁸⁹¹ *El siglo diez y nueve*, julio 3, 1873.

⁸⁹² El estadounidense Daniel Price era uno “de los extranjeros establecidos en el istmo, dedicados a la explotación de caoba y deseosos de no pagar derechos”, quien desde 1854, también mantenía vínculos con Payno. Suárez Argüello, *El camino*, 29 y 61.

⁸⁹³ *El siglo diez y nueve*, julio 3, 1873.

⁸⁹⁴ *El siglo diez y nueve*, julio 3, 1873.

regresar a Estados Unidos con una cantidad considerable de dinero.

En marzo de 1857, el diario publicó una pequeña nota titulada “Subvención al teatro” en la que se daba a conocer que se habían “dispuesto” 20 mil pesos para “traer una compañía de ópera”. Sin mencionar a Payno hacía alusión a él y concluía:

Llamamos la atención de señor ministro de Hacienda, de cuya integridad esperamos reforme una disposición que dará lugar a que se hagan comentarios poco favorables, al ver que se dispone de una cantidad tan considerable para fomentar diversiones públicas, o para favorecer a un individuo, al mismo tiempo que no se pueda facilitar un corto socorro a los que han derramado su sangre en defensa de la integridad nacional.⁸⁹⁵

Pocos días después, se anunció que la partida presupuestal quedaba cancelada.⁸⁹⁶ Una ópera volvió a los escenarios hacia fines de 1857. De nuevo comandada por Roncari, pero ya sin Vestvali que no volvería al país.

El mundo de la ópera, la política y los negocios durante el siglo XIX implicó elevadas sumas económicas. Sin duda, el teatro se convirtió en un espacio de socialización en el que las filiaciones políticas quedaban disimuladas en aras del arte. Buen pretexto para establecer relaciones provechosas para ambos bandos.

3.5. *El inventario de la compañía Vestvali*

Como señalamos antes, para la cesión a López Meoqui, hubo que realizarse un inventario que contempló una descripción de los bienes de la empresa, en específico de la música y el vestuario. Es, junto con la compilación de la Compañía del Teatro Principal, que se elaboró en tiempos de Gorostiza en 1833, los dos primeros documentos de este tipo, sobre compañías actuantes en México, que se conocen en la historiografía.

Como en el caso del inventario de 1833, no tiene un carácter exhaustivo (situación común en la época), pero nos brinda información significativa sobre el manejo que implicaba una corporación de este tipo en el México del siglo XIX. Presenta similitudes – en la forma– con el documento del Principal. Está fechado el 15 de enero, una semana antes de protocolizar su venta y está firmado tanto por Vestvali como por Nagel.

⁸⁹⁵ *El siglo diez y nueve*, marzo 9, 1857.

⁸⁹⁶ Bajo el título “Subvención al teatro” se publicó: “El señor ministro de Hacienda ha dispuesto que no se gaste ni un solo peso en subvenir al teatro. Sinceramente elogiamos esta disposición”. *El siglo diez y nueve*, marzo 12, 1857.

El listado fue escrito en hojas rayadas y se encuentra inserto en la escritura notarial.⁸⁹⁷ Presenta dos partes; la primera bajo el rubro “Inventario del vestuario hecho en 15 de enero de 1857”, que comprende la descripción de 18 cajas de ropa; la segunda, como “Inventario de particiones y voces de las siguientes óperas”, que refiere el contenido de seis cajas con materiales musicales.⁸⁹⁸

La ropa se ordenó por título de ópera y comprendió desde vestidos y pantalones hasta velos (las cajas números 16 y 17 comprendieron utilería y zapatos). El inventario describe número de prendas, tipo de tela y color, en algunos casos. También añade la observación de ser ropa “nueva” o “vieja”. En las primeras cajas la descripción de la ropa fue general; algunas veces se menciona a qué tesitura correspondía el atuendo (“1 túnica de lana azul para la *prima donna*”). A partir de la caja número 5, además de la división por obra, también incluyó una subdivisión por tesitura (“primer tenor”, “primer bajo”, “tercera *donna*”).

Es posible que lo realizaran dos personas, por la manera de describir las primeras cajas en relación con las últimas. Hacia el final, se englobaron siete títulos bajo el rubro: “Vestuario completo para las partes primeras, todo nuevo.⁸⁹⁹ Vestuario de coros usados” (cuadro 9).

	Título
1	<i>Rigoletto</i> , de Verdi
2	<i>Gemma di Vergy</i> , de Donizetti
3	<i>Nabucodonosor [sic]</i> , de Verdi
4	<i>I masnadieri</i> , de Verdi
5	<i>La traviata</i> , de Verdi (excepto la <i>prima donna</i>)*
6	<i>Macbeth</i> , de Verdi
7	<i>El trovador</i> , de Verdi*
<p>Cuadro 9. Títulos consignados en el inventario de la Compañía Vestvali (1857), con la anotación “Vestuario completo para las partes primeras. Vestuario de coros usados”</p> <p>* Títulos repetidos en la relación por cajas. Fuente: AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.</p>	

⁸⁹⁷ AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

⁸⁹⁸ El lector podrá encontrar la transcripción completa de este documento en el apéndice correspondiente al capítulo 3.

⁸⁹⁹ También se consignan otras 26 prendas, colocadas en distintas cajas. En algunos casos, se consigna el título al que correspondía.

Resulta significativo que se tratara de seis títulos de Verdi. La preferencia por este autor ya era evidente en este periodo, como lo veremos en el apartado correspondiente al repertorio.

De las obras representadas por la empresa, las que mayor número de prendas concentraron fueron *Los Lombardos* de Verdi y *La sonámbula*, de Bellini, con 184 y 183 respectivamente, seguida por *Linda de Chamounix*, de Donizetti con 153 (Cuadro 10).

	Título	Núm. de prendas
1	<i>Los Lombardos</i> , de Verdi	184
2	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	183
3	<i>Linda de Chamounix</i> , de Donizetti	153
4	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	139
5	<i>Maria de Rohan</i> , de Donizetti	96
6	<i>Elixir de amor</i> , de Donizetti	82
7	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	81
8	<i>Lucrecia Borgia</i> , de Donizetti	67
9	<i>Atila</i> , de Verdi	38
10	<i>El trovador</i> , de Verdi*	34
11	<i>Semíramis</i> , de Rossini	29
12	<i>Capuletos y Montescos</i> , de Bellini	27
13	<i>La hija del regimiento</i> , de Donizetti	24
14	<i>Norma</i> , de Bellini	23
15	<i>Otelo</i> , de Rossini	21
16	<i>La favorita</i> , de Donizetti	20
17	<i>Luisa Miller</i> , de Verdi	17
18	<i>Ernani</i> , de Verdi	17
19	<i>Puritanos</i> , de Bellini	16
20	<i>La vestal</i> , de Mercadante	14
21	<i>Don Giovanni</i> [consignada como <i>Don Juan Tenorio</i>], de Mozart	12
22	<i>La traviata</i> ,* de Verdi	12
23	<i>Don Pascual</i> , de Donizetti	8
24	<i>Los dos Foscari</i> , de Verdi	4
--	<i>Sin título asignado</i>	443

Cuadro 10. Número de prendas por título consignado en el inventario de la Compañía Vestvali (1857).
 * Títulos repetidos en la relación por cajas.
 Fuente: AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.

En dos casos (*La traviata* y *El trovador*, ambas de Verdi), aparecen consignadas de las dos maneras, si bien en la descripción más detallada, el vestuario es mínimo (34 y 12 prendas, respectivamente).

Como en el caso del inventario de Gorostiza (1833), también se consignan los trajes que se usaban de acuerdo a cada tipo de voz (sin ser tan específico como en el primero que incluso aparecía el nombre del cantante). A la manera de los “Trajes de los operistas”, la compañía Vestvali especificó las ropas de los distintos personajes líricos. La *prima donna* y el primer tenor –roles principales de las óperas del *bel canto*–, tuvieron también su jerarquía en el vestuario (cuadro 11).

	Tesitura*	Núm. de prendas
1	<i>Prima donna</i>	56
2	Primer tenor	54
3	Segundo tenor	36
4	Primer bajo	34
5	Barítono	31
6	Segunda dama	24
7	Contralto	16
8	Segundo bajo	16
9	Partiquino ⁹⁰⁰	12
10	Caricato ⁹⁰¹	9
11	Tercera <i>donna</i>	8
12	Bajo profundo	1
	Coros	537
<p>Cuadro 11. Lista de trajes asignados por voz de la Compañía Vestvali (1857). *Se respeta el nombre con el que aparece en el inventario. Fuente: AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290.</p>		

Existe una anotación, como parte de la relación de la caja 18 que dice: “gorros, sombreros y demás como en el inventario anterior”. Es posible que haya existido otro documento similar, sin embargo, en el protocolo notarial no se consignó y no se ha localizado en ningún otro fondo documental.

⁹⁰⁰ El partiquino se refiere a un cantante cuya participación en la trama lírico es mínima.

⁹⁰¹ El caricato es el cantante bajo que interpreta los roles bufos.

A diferencia del documento de Gorostiza, el de Vestvali no incluyó enseres del teatro (sillas, pianos, telas o bastidores). No coinciden ninguna de las descripciones de indumentarias. Son distintas en ambos casos.

Como parte de la descripción de los vestidos, también se incluyeron –como en Gorostiza–, las partituras musicales; como una sección aparte y bajo el mismo tipo de descripción: “Inventario de particiones y voces”. Como en 1833, fueron acomodadas por cajas; seis en total, ordenadas por nombre de compositor y numeradas del 1 al 43. En algunos casos, la relación estuvo equivocada, por ejemplo, *La vestal* de Mercadante – número 39– se rotuló bajo la denominación “Caja cuarta, Donizetti”–. En la caja número 5, se colocó, además de *Gemma di Vergy* (la ópera con el número 43), las “particiones dobles” (que comenzaron con el número 1) y que continuaron en la caja 6 (hasta la número 14).

En total, el archivo musical se compuso de 57 partituras que comprendieron 42 títulos diferentes y 15 ejemplares repetidos (cuatro ejemplares de *Lucia*, tres de *Puritanos* y dos de *Maria de Rohan*, *Lucrecia*, *Norma*, *La straniera* y *Otelo* además de uno solo número de *La italiana en Argel*); de las 42 óperas, 24 fueron escenificadas por la compañía Roncari-Vestvali; 24 tuvieron vestuario estipulado y 31 tenían partitura en el archivo. Llama la atención que la compañía era propietaria de 22 partituras que no fueron puestas en escena (aunque cinco tenían vestuario separado); 19 tuvieron vestuario determinado y su correspondiente partitura (cuadro 12).⁹⁰²

	Título	Núm. de prendas en inventario	Partitura en inventario	Puestas en escena
1	<i>Rigoletto</i> , de Verdi	VC	*	Sí
2	<i>Gemma di Vergy</i> , de Donizetti	VC	*	Sí
3	<i>Los masnadieri</i> , de Verdi	VC	*	Sí
4	<i>La traviata</i> , de Verdi	VC + 12	*	Sí
5	<i>Macbeth</i> , de Verdi	VC	*	Sí
6	<i>El trovador</i> , de Verdi	VC + 34	*	Sí
7	<i>Los Lombardos</i> , de Verdi	184	*	Sí
8	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	183	*	Sí

⁹⁰² En el apartado sobre el repertorio, el lector podrá relacionar con mayor detalle estos datos con las obras representadas. Recordemos que también se consignaron 443 prendas que se adaptaron de acuerdo a las necesidades escénicas.

9	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	139	****	Sí
10	<i>Maria de Rohan</i> , de Donizetti	96	**	Sí
11	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	81	*	Sí
12	<i>Lucrecia Borgia</i> , de Donizetti	67	**	Sí
13	<i>Semíramis</i> , de Rossini	29	*	Sí
14	<i>Norma</i> , de Bellini	23	**	Sí
15	<i>Luisa Miller</i> , de Verdi	17	*	Sí
16	<i>Puritanos</i> , de Bellini	16	***	Sí
17	<i>La vestal</i> , de Mercadante	14	*	Sí
18	<i>Don Pascual</i> , de Donizetti	8	*	Sí
19	<i>Los dos Foscari</i> , de Verdi	4	*	Sí
20	<i>Atila</i> , de Verdi	s. v. a	No	Sí
21	<i>Los capuletos y los montescos</i> , de Bellini	s. v. a.	No	Sí
22	<i>Ernani</i> , de Verdi	s. v. a.	No	Sí
23	<i>Nabucco</i> , de Verdi	s. v. a.	No	Sí
24	<i>Il birraio di Preston</i> , de Ricci	s. v. a.	No	Sí
25	<i>Una aventura de Scaramuccia</i> , de Ricci	s. v. a.	*	No
26	<i>Chi dura vince</i> , de Ricci	s. v. a.	*	No
27	<i>L'assedio di Corinto</i> , de Rossini	s. v. a.	*	No
28	<i>La straniera</i> , de Bellini	s. v. a.	**	No
29	<i>Il pirata</i> , de Bellini	s. v. a.	*	No
30	<i>Il furioso all'isola di San Domingo</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
31	<i>Torquato Tasso</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
32	<i>Roberto Devereux</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
33	<i>Parisina d'este</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
34	<i>Anna Bolena</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
35	<i>Marino Faliero</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
36	<i>Betly o La capanna svizzera</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
37	<i>Belisario</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
38	<i>Poliuto</i> , de Donizetti	s. v. a.	*	No
39	<i>Roberto il diavolo</i> , de Meyerbeer	s. v. a.	*	No
40	<i>Los hugonotes</i> , de Meyerbeer	s. v. a.	*	No

41	<i>Masaniello, o La muda de Portici</i> , de Daniel-François Auber	s. v. a.	*	No
42	<i>Linda de Chamounix</i> , de Donizetti	153	*	No
43	<i>Elixir de amor</i> , de Donizetti	82	*	No
44	<i>La hija del regimiento</i> , de Donizetti	24	*	No
45	<i>Otelo</i> , de Rossini	21	**	No
46	<i>La favorita</i> , de Donizetti	20	*	No
Cuadro 12. Relación de prendas asignadas, partituras y representaciones con base en la información recopilada. Compañía Roncari-Vestvali (1855-1857).				
*El asterisco indica el número de ejemplares que se consignaron. VC: Vestuario completo s. v. a.: Sin vestuario asignado Fuente: AHN. Protocolo notarial. 1857. Notario 290 y periódicos de la época.				

Las óperas representadas que no tuvieron asignación de vestuario en específico fueron *Rigoletto*, *I masnadieri*, *Nabucco* y *Macbeth* de Verdi; *Gemma di Vergy* de Donizetti; e *Il birraio di Preston* de Ricci. De las obras que tuvieron ropaje en particular, pero que no se encontraron datos sobre su representación fueron *Linda de Chamounix*, *Elixir de amor*, *La favorita* y *La hija del regimiento*, de Donizetti; *Otelo*, de Rossini y *Don Giovanni*, de Mozart. Es probable que no se haya escenificado.

Destaca la cantidad de partituras que eran propiedad de la compañía. La venta para Nagel significó el resguardo de un magnífico fondo de obras musicales que pudo haber tenido varios usos: primero, rentarlo a alguna compañía de ópera que actuara en el teatro; segundo, que pudiera vender alguna de ellas en su Repertorio de música; tercero, que impulsara su negocio como impresor, que comenzó alrededor de este periodo.⁹⁰³

3.6. *El repertorio de la Compañía Roncari-Vestvali*

El repertorio que presentó la Compañía Roncari-Vestvali se puede dividir en dos periodos:

a) La primera etapa, bajo la administración de Amilcare Roncari, con Vestvali como una de las cantantes principales, del 3 de noviembre de 1855 al 12 de febrero de 1856.

⁹⁰³ De acuerdo con Luisa Aguilar, Nagel y Jesús Rivera y Fierro “se habían involucrado profesionalmente desde la década de 1850”, para colaborar tanto como impresores como distribuidores. Es posible que el fondo de partituras de Vestvali, hayan nutrido esta vinculación. No hemos localizado ninguna partitura sobre algún arreglo, transcripción o paráfrasis de alguna de las óperas mencionadas en el inventario de Vestvali que estén relacionadas con “Rivera y Fierro-Nagel”. Luisa del Rosario Aguilar Ruz, “La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860” (Tesis de maestría en Historia. México: UNAM, 2011), 168.

b) La segunda etapa, ya bajo la dirección de Vestvali, del 19 de octubre de 1856 al 21 de marzo de 1857.

LA PRIMERA ETAPA (NOVIEMBRE, 1855-FEBRERO, 1856)

El prospecto proponía la compra de un abono por 12 funciones “en el curso de un mes”. Como hemos podido documentar, la empresa actuó hasta el 12 de febrero con un total de 50 funciones (cuadro 13).

1855				
	Fecha	Título	Compositor	Fuente
Noviembre	Jueves 25 octubre	Prospecto	--	P
	Sábado 3	<i>Los lombardos</i>	Verdi	P/OL/RM
	Domingo 4	<i>Los lombardos</i>	Verdi	P
	Jueves 8	<i>Capuletos y Montescos</i>	Bellini	P/RM
	Sábado 10	<i>Capuletos y Montescos</i>	Bellini	P
	Jueves 15 ⁹⁰⁴	<i>Luisa Miller</i>	Verdi	P/RM/GC
	Sábado 17	Función con varias piezas de óperas (función extraordinaria en honor de la Toma de Sebastopol y de la libertad en todas las naciones)	--	P/RM
	Domingo 18	<i>Capuletos y Montescos</i>	Bellini	P
	Martes 20	Piezas varias (función extraordinaria con la presencia de Juan Álvarez, presidente)	Verdi	P/RM
	Jueves 22	<i>Luisa Miller</i>	Verdi	P
	Domingo 25	Piezas varias (función extraordinaria)	--	P
	Domingo 25	<i>La vestal</i>	Mercadante	P/RM/GC
	Martes 27	<i>La vestal</i>	Mercadante	P
	Miércoles 28	Función con varias piezas de óperas. Beneficio de Manzini		P
	Jueves 29	<i>La vestal</i>	Mercadante	P
Diciembre	Sábado 1 ⁹⁰⁵	<i>Maria de Rohan</i>	Donizetti	P
	Domingo 2	<i>La vestal</i> (función extraordinaria por la tarde)	Mercadante	P
	Domingo 2	<i>Maria de Rohan</i> (función de abono)	Donizetti	P/RM
	Martes 4	<i>Maria de Rohan</i>	Donizetti	P
	Jueves 6	<i>Ernani</i>	Verdi	P

⁹⁰⁴ En el diario dice miércoles 15, pero fue el día 15, que fue jueves. Errata del anuncio. En el anuncio del día 15 se corrige y dice jueves 15. *El monitor republicano*, noviembre 15, 1855.

⁹⁰⁵ Apareció el prospecto para el segundo abono. *El republicano*, diciembre 1, 1855.

	Sábado 8	Piezas varias (extraordinaria)	- -	P
	Domingo 9	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Miércoles 12	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Domingo 16 (por la tarde)	Piezas varias (extraordinaria)	- -	P
	Domingo 16 (por la noche)	Semíramis	Rossini	RM
	Martes 18	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Miércoles 19	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Viernes 21	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Domingo 23	<i>Los dos Foscari</i>	Verdi	P
	Martes 25	Piezas varias (extraordinaria dedicada a Comonfort)	- -	P
	Jueves 27	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Domingo 30 (por la tarde)	<i>Semíramis</i> (extraordinaria)	Rossini	P
	Domingo 30 (por la noche)	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P/OL
1856				
Enero	Martes 1 (por la tarde)	<i>Capuletos y Montescos</i> (extraordinaria)	Bellini	P
	Martes 1 (por la noche)	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Domingo 6 ⁹⁰⁶	<i>Atila</i>	Verdi	P
	Domingo 6	<i>Lucia de Lammemoor</i>	Donizetti	P
	Lunes 7	<i>Atila</i> (beneficio Leonardo Giannoni)	Verdi	P
	Jueves 10	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Sábado 12	Piezas varias (beneficio Almonti)	- -	P
	Domingo 13	<i>Puritanos</i>	Bellini	P
	Martes 15	<i>Puritanos</i>	Bellini	P
	Miércoles 16	Piezas varias (beneficio Carroni)	- -	P
	Sábado 19	Piezas varias (beneficio Manzini)	- -	P
	Domingo 20	<i>Lucia de Lammermoor</i> ⁹⁰⁷	Donizetti	P
	Martes 22	<i>La vestal</i> ⁹⁰⁸	Mercadante	P
Miércoles 23	Piezas varias (beneficio Vestvali)	- -	P/OL	

⁹⁰⁶ Apareció el prospecto para el tercer abono. *El siglo diez y nueve*, enero 4, 1856.

⁹⁰⁷ *El siglo diez y nueve*, enero 20, 1856. En el anuncio del día anterior (*El siglo diez y nueve*, enero 19, 1856), se anunció *Atila*, sin embargo, creemos que la pieza que se montó fue *Lucia*.

⁹⁰⁸ En el anuncio aparecen equivocadas las fechas. Dice “martes 23” y “miércoles 24”, en vez de 22 y 23, respectivamente (*El republicano*, enero 22, 1856).

	Domingo 27	<i>El trovador</i> ⁹⁰⁹	Verdi	P/OL/GC
	Lunes 28	<i>El trovador</i>	Verdi	P
	Jueves 31	<i>El trovador</i>	Verdi	P
Febrero	Martes 12	Piezas varias (beneficio de Cereza)	- -	P
	Miércoles 14	Miércoles de ceniza. Suspensión de funciones por el inicio de la cuaresma.		
Abril	Domingo 16 al domingo 23	Semana Santa		
Cuadro 13. Lista de óperas representadas por la Compañía de Roncari-Vestvali en el Teatro Nacional. Primera etapa. Noviembre, 1855-febrero, 1856.				
Abreviaturas (fuentes):				
P: Periódico de la época		GC: Carmona, <i>Historia</i> .		
OL: Olavarría, <i>Reseña</i> .		RM: Reyes de la Maza, <i>El teatro (1851)</i>		

La empresa rebasó las expectativas en relación a lo prometido. Es posible que el éxito de las representaciones motivara a Vestvali para emprender la siguiente temporada, ya sin el italiano. El prospecto además incluyó la escenificación de *Luisa Miller* de Verdi, *Giulietta e Romeo* de Bellini (es decir, *Capuletos y Montescos*), *La vestal* de Mercadante y *Los lombardos*, de Verdi. Situación que fue cumplida. De igual manera, anunciaba que trataría de representar *El trovador* y *Rigoletto*. Solo la primera sería representada. *Rigoletto* tendría que esperar hasta la segunda etapa, ya con Vestvali al mando.

Es difícil señalar cuáles fueron estrenos en México –como lo realizamos durante los dos primeros capítulos de este trabajo–. Sin duda, un estudio detallado de las compañías que se presentaron en México entre 1845 y 1854 está por realizarse.

Los títulos y número de representaciones de esta primera etapa, bajo la empresa de Roncari (con Vestvali como cantante), presenta una particularidad: del total de las 50 funciones que se dieron, 12 no presentaron puestas en escena completas, fueron conciertos con fragmentos de óperas de varios compositores, del mismo repertorio de la empresa, de las que seis fueron funciones de beneficio para los cantantes.⁹¹⁰

⁹⁰⁹ En *El monitor republicano*, apareció el anuncio de la “séptima función del tercer abono para la noche del sábado 26 de enero de 1856”, sin embargo, creemos que el estreno se pospuso porque al día siguiente se publicó el mismo anuncio, pero con fecha del domingo y el lunes 28 se publicó una pequeña nota que señaló: “*El Trovador*. Representóse anoche por primera vez”. Ese día también apareció el anuncio de función ese día como “Octava función del tercer abono para la noche del lunes 28 de enero”. *El siglo diez y nueve*, enero 28, 1856.

⁹¹⁰ Los conciertos con fragmentos de óperas fueron una práctica común pero sobre todo cuando no había una compañía de ópera formada *ex profeso*. Por ejemplo, a la salida de la Compañía del Teatro Principal, en 1838,

En esta primera etapa, los compositores más representados fueron Verdi (13 funciones con seis títulos), Donizetti (siete funciones con dos títulos), Rossini (siete, con un solo título), Bellini (seis, con dos títulos) y Mercadante (cinco, con un título). Verdi hacia mediados del siglo XIX en México se había apoderado de la escena, sin embargo, Donizetti, Rossini y Bellini siguieron teniendo gran aceptación (cuadro 14).

	Autor	Núm. de títulos	Título	Núm. de funciones	Subtotal (funciones)
1	Rossini	1	<i>Semíramis</i>	7	7
2	Mercadante	1	<i>La vestal</i>	5	5
3	Donizetti	1	<i>Lucia de Lammermoor</i>	4	7
		2	<i>Maria de Rohan</i>	3	
4	Bellini	1	<i>Capuletos y Montescos</i>	4	6
		2	<i>Puritanos</i>	2	
5	Verdi	1	<i>Ernani</i>	3	13
		2	<i>El trovador</i>	3	
		3	<i>Los Lombardos</i>	2	
		4	<i>Luisa Miller</i>	2	
		5	<i>Atila</i>	2	
		6	<i>Los dos Foscari</i>	1	
--	Funciones con fragmentos de óperas de distintos compositores			12	12
				<i>Total:</i>	50
Cuadro 14. Óperas representadas en México por la compañía Roncari con Vestvali como cantante. Primera etapa. Teatro Nacional (noviembre 1855-febrero, 1856).					

LA SEGUNDA ETAPA (OCTUBRE, 1856-FEBRERO, 1857)

Vestvali publicó el 16 de octubre de 1856, el prospecto del inicio de la temporada. Se comprometía a “tres abonos”⁹¹¹ de 12 funciones cada uno –como fue usual desde la década de 1830–. A partir de la información encontrada, hemos podido documentar 67 funciones distribuidas en cuatro abonos, de las cuales 14 fueron compuestas por “piezas varias”, de las que nueve fueron beneficios (cuadro 15).

algunos cantantes que permanecieron en el país, presentaron algunas funciones de este tipo. Cuando arribó la Compañía Roca-Castellán dejaron de realizarse. No podemos afirmar con certeza en qué momento volvieron a realizarse. Es otra línea de investigación que se desprende de este trabajo.

⁹¹¹ *El siglo diez y nueve*, octubre 19, 1856.

1856				
Octubre	Martes 7	Anuncio de llegada de la compañía que presenta como empresaria a Vestvali		P
	Jueves 16	Prospecto	--	P
	Domingo 19	<i>El trovador</i>	Verdi	P/RM
	Martes 21	<i>El trovador</i>	Verdi	P
	Jueves 23	<i>Gemma di Vergy</i>	Donizetti	P/RM
	Domingo 26	<i>Maria de Rohan</i> ⁹¹²	Donizetti	P
	Martes 28	<i>Maria de Rohan</i> ⁹¹³	Donizetti	P
	Jueves 30	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Viernes 31	<i>Ernani</i>	Verdi	P
Noviembre	Domingo 2	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Jueves 6	<i>Rigoletto o el rey se divierte o el Duque se divierte</i>	Verdi	P
	Viernes 7	<i>Rigoletto</i>	Verdi	P/RM/GC
	Domingo 9	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Lunes 10	Prospecto. Segundo abono	--	P
	Martes 11	<i>Maria de Rohan</i>	Donizetti	P
	Jueves 13	<i>Rigoletto</i>	Verdi	P
	Viernes 14	<i>Maria de Rohan</i>	Donizetti	P
	Domingo 16 (por la tarde)	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Domingo 16 (por la noche)	<i>El trovador</i>	Verdi	P
	Martes 18	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P/RM
	Jueves 20	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Domingo 23 (por la tarde)	<i>Rigoletto</i>	Verdi	P
	Domingo 23 (por la noche)	<i>Nabucco</i>	Verdi	P/RM/GC
	Martes 25	<i>Nabucco</i>	Verdi	P
	Jueves 27	<i>Rigoletto</i>	Verdi	P
Viernes 28	Piezas varias (beneficio Manzini)	--	P	
Domingo 30	<i>Ernani</i>	Verdi	P	
Diciembre	Martes 2	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P/RM
	Jueves 4	<i>I masnadieri</i>	Verdi	P/RM/GC

⁹¹² En *El siglo diez y nueve* del 26 de octubre, la fecha en el anuncio aparece como “Domingo 24”. En *El monitor republicano*, del mismo día, aparece correcta.

⁹¹³ Dice “Sexta función del primer abono”. Debió ser la cuarta, pues no hemos encontrado entre el domingo 26 y este día, otro anuncio de función.

	Viernes 5	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Domingo 7	Piezas varias (función extraordinaria)	--	P
	Miércoles 10	<i>Capuletos y Montescos</i>	Bellini	P
	Viernes 12	<i>El trovador</i>	Verdi	P
	Domingo 14 (por la tarde)	<i>I masnadieri</i>	Verdi	P
	Domingo 14 (por la noche)	<i>La sonámbula</i>	Bellini	P
	Martes 16	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Donizetti	P
	Jueves 18	<i>I masnadieri</i>	Verdi	P
	Viernes 19	<i>I masnadieri</i>	Verdi	P
	Domingo 21	<i>Capuletos y Montescos</i>	Bellini	P
	Martes 23	<i>La traviata</i>	Verdi	P/RM
	Jueves 25	<i>Ernani</i>	Verdi	P
	Sábado 27	<i>Los lombardos</i>	Verdi	P
	Domingo 28	<i>La traviata</i>	Verdi	P
	Lunes 29	Prospecto	--	P
	Martes 30 (1ª función del último abono)	<i>Rigoletto</i>	Verdi	P
1857				
Enero	Domingo 4 ⁹¹⁴	Piezas varias (beneficio Vestvali)	--	P/RM
	Martes 6	<i>Los lombardos</i>	Verdi	P
	Jueves 8	<i>La traviata</i>	Verdi	P
	Sábado 10	<i>Macbeth</i>	Verdi	P/GC
	Martes 13	<i>I masnadieri</i>	Verdi	P
	Jueves 15	<i>Lucrecia Borgia</i>	Donizetti	P
	Viernes 16	Beneficio de Luis Steffani	--	P/RM
	Domingo 18	Beneficio Vestvali	--	P
	Martes 20	<i>Semíramis</i>	Rossini	P
	Viernes 23	Beneficio de la señorita Josefina Landi	--	P
	Sábado 24	<i>La traviata</i>	Verdi	P
Domingo 25	Varias piezas (12ª función del último abono)	--	P/RM	
Febrero	Domingo 1	<i>Rigoletto</i> (último abono y	Verdi	P

⁹¹⁴ Carmona señala que representaron *La traviata*, el 1 de enero. Se trata de un error. Carmona, *Historia*, 64. El periódico *El siglo diez y nueve* publicó un anuncio ese día pero especifica que la función será “para la noche del domingo 4 de enero de 1857”. *El siglo diez y nueve*, enero 1, 1857.

	despedida de la compañía)		
Jueves 5	Varias piezas (Tercera función del último abono)	--	P
Viernes 6	Varias piezas (beneficio de Giovanna Casali Campagna)	--	RM
Domingo 8 (por la tarde)	Varias piezas	--	P
Domingo 8 (por la noche)	<i>Don Pascual</i> (Cuarta función del último abono)	Donizetti	P
Martes 10	<i>Don Pascual</i>	Donizetti	P
Jueves 12	<i>El birrajo de Preston, o sea el héroe por fuerza</i> (Sexta función del último abono)	Luigi Ricci	P
Viernes 13	Varias piezas (beneficio de primer barítono absoluto, don Ettore Barili)	--	P/RM
Domingo 15	<i>Rigoletto</i> (Séptima función del último abono)	Verdi	P
Lunes 16	Varias piezas (beneficio de doña Enriqueta Zilioli y don Carlos Fattori)	--	P/RM
Martes 17	<i>El birrajo de Preston, o sea el héroe por fuerza</i> (Octava y última función del último abono)	Ricci	P
Jueves 19	<i>Norma</i> (función extraordinaria)	Bellini	P
Viernes 20	Varias piezas (beneficio de Alejandro Ottaviani)	--	P
Sábado 21	Varias piezas (a beneficio de la casa de beneficencia de Santiago)	--	P
Marzo	Miércoles 5	Miércoles de ceniza	
Cuadro 15. Lista de óperas representadas por la Compañía de Vestvali en el Teatro Nacional. Segunda etapa. Octubre, 1856-febrero, 1857.			
Abreviaturas (fuentes):			
P: Periódico de la época		GC: Carmona, <i>Historia</i> .	
OL: Olavarría, <i>Reseña</i> .		RM: Reyes de la Maza, <i>El teatro (1851)</i>	

Vestvali anunció 12 óperas que no se habían representado en la primera etapa con Roncari, además de otros 12 títulos. En la segunda etapa, las óperas de Verdi se escenificaron en 33 ocasiones, con ocho títulos diferentes; Donizetti fue segundo, pero lejos del primero, 12 funciones con cinco títulos; Bellini, cuatro con tres títulos; Rossini, dos funciones, con sendos títulos. Mercadante salió de la lista y se incorporó Ricci, con dos funciones (cuadro 16).

	Autor	Núm. de títulos	Título	Núm. de funciones	Subtotal (funciones)
1	Verdi	1	<i>Rigoletto</i>	8	33
		2	<i>Ernani</i>	7	
		3	<i>I masnadieri</i>	5	
		4	<i>La traviata</i>	4	
		5	<i>El trovador</i>	4	
		6	<i>Los Lombardos</i>	2	
		7	<i>Nabucco</i>	2	
		8	<i>Macbeth</i>	1	
2	Donizetti	1	<i>Maria de Rohan</i>	4	12
		2	<i>Lucrecia Borgia</i>	3	
		3	<i>Lucia de Lammermoor</i>	2	
		4	<i>Don Pascual</i>	2	
		5	<i>Gemma di Vergy</i>	1	
3	Bellini	1	<i>Capuletos y Montescos</i>	2	4
		2	<i>Norma</i>	1	
		3	<i>La sonámbula</i>	1	
4	Rossini	1	<i>El barbero de Sevilla</i>	1	2
		2	<i>Semíramis</i>	1	
5	Ricci	1	<i>Il birraio di Preston</i>	2	2
--	Funciones con fragmentos de óperas de distintos compositores			14	14
				<i>Total:</i>	67

Cuadro 16. Óperas representadas en México con la compañía Roncari/Vestvali. Teatro Nacional. (noviembre 1855-febrero, 1856).

Si hacemos un recuento de las dos etapas de la compañía, Verdi continuó siendo el compositor más representado, seguido Donizetti siguió teniendo cierta preferencia. Bellini y Rossini disminuyeron su presencia. Si comparamos ambas etapas, en relación con las obras representadas y el número de funciones, se puede observar que Verdi, en el lapso de dos temporadas, fue el compositor más representado. Once títulos diferentes de un total de 24 autores, en 64 escenificaciones de un total de 117. Más de la mitad de las funciones dedicadas al compositor italiano (cuadro 17).

	Autor	Títulos	Núm. de funciones (Roncari)	Núm. de funciones (Vestvali)	Totales por título
1	Verdi	<i>Ernani</i>	3	7	10
2		<i>Rigoletto</i>	0	8	8
3		<i>El trovador</i>	3	4	7
4		<i>I masnadieri</i>	0	5	5
5		<i>La traviata</i>	0	4	4
6		<i>Los lombardos</i>	2	2	4
7		<i>Nabucco</i>	0	2	2
8		<i>Luisa Miller</i>	2	0	2
9		<i>Atila</i>	2	0	2
10		<i>Los dos Foscari</i>	1	0	1
11		<i>Macbeth</i>	0	1	1
Subtotal:					46
12	Donizetti	<i>Maria de Rohan</i>	3	4	7
13		<i>Lucia de Lammermoor</i>	4	2	6
14		<i>Lucrecia Borgia</i>	0	3	3
15		<i>Don Pascual</i>	0	2	2
16		<i>Gemma di Vergy</i>	0	1	1
Subtotal:					19
17	Bellini	<i>Capuletos y Montescos</i>	4	2	6
18		<i>Puritanos</i>	2	0	2
19		<i>La sonámbula</i>	0	1	1
20		<i>Norma</i>	0	1	1
Subtotal:					10
21	Rossini	<i>Semíramis</i>	7	1	8
22		<i>El barbero de Sevilla</i>	0	1	1
Subtotal:					9
23	Mercadante	<i>La vestal</i>	5	0	5
24	Ricci	<i>Il birraio di Preston</i>	0	2	2
Funciones con varios fragmentos de óperas:			12	14	26
Total de funciones en cada etapa:			50	67	117
Cuadro 17. Óperas representadas en México con la compañía Roncari/Vestvali. Teatro Nacional. (noviembre 1855-febrero, 1857).					

ASPECTOS ESCÉNICO-MUSICALES DEL REPERTORIO DE LA COMPAÑÍA DE ÓPERA RONCARI-VESTVALI (1856-1857)

Entre 1843, año de la finalización de la Compañía Roca-Castellan y 1855, inicio de la Roncari-Vestvali, hubieron de pasar 13 años y siete compañías.⁹¹⁵ Ofrecer un seguimiento preciso de los cambios ocurridos en los distintos géneros de la ópera, no es posible por el momento. Solo podemos basarnos en el repertorio de Roncari-Vestvali y hacer un análisis del periodo de 1855-1857 (cuadro 18).

Compañía Roncari-Vestvali (1855-1857)								
Título y autor			Género	Estreno en Europa	Estreno en Madrid	Estreno en México ^	Años de diferencia con Europa	
Ópera seria								
Primera etapa (1855-1856)	1	--	<i>El trovador</i> , de Verdi	<i>Dramma</i>	1853	1854 (TR)	1856 ⁺	3
	2	--	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti	<i>Dramma tragico</i>	1835	1837 (TC)	1841	6
	3	--	<i>Los lombardos</i> , de Verdi	<i>Dramma lirico</i>	1843	1847 (TC)	1852 [^]	9
	4	--	<i>Ernani</i> , de Verdi	<i>Dramma lirico</i>	1844	1845 (TC)	1850	6
	5	--	<i>Atila</i> , de Verdi	<i>Dramma lirico</i>	1846	1847 (TC)	1852 [^]	6
	6	--	<i>Luisa Miller</i> , de Verdi	<i>Melodramma</i>	1849	1852 (TR)	1855 ⁺	6
	7	--	<i>Puritinos</i> , de Bellini	<i>Melodramma serio</i>	1835	1836 (TC)	1843	8
	8	--	<i>Semíramis</i> , de Rossini	<i>Melodramma tragico</i>	1823	1827 (TP)	1828	5
	9	--	<i>Maria de Rohan</i> , de Donizetti	<i>Melodramma tragico</i>	1843	1845 (TC)	1852 [^]	9
	10	--	<i>Capuletos y Montescos</i> , de Bellini	<i>Tragedia lirica</i>	1830	1832 (TC)	1836	6
	11	--	<i>La vestal</i> , de Mercadante	<i>Tragedia lirica</i>	1840	1842 (TC)	1855 ⁺	15
	12	--	<i>Los dos Foscari</i> , de Verdi	<i>Tragedia lirica</i>	1844	1847 (TC)	1851 ⁹¹⁶	7
Ópera seria								
Segunda etapa (1857-1857)	--	1	<i>El trovador</i> , de Verdi*	<i>Dramma</i>	1853	1854 (TR)	1856	3
	--	2	<i>Lucia de Lammermoor</i> , de Donizetti*	<i>Dramma tragico</i>	1835	1837 (TC)	1841	6
	13	3	<i>Nabucco</i> , de Verdi	<i>Dramma lirico</i>	1842	1845 (TC)	1856 ⁺	14
	--	4	<i>Ernani</i> , de Verdi*	<i>Dramma lirico</i>	1844	1845 (TC)	1850	6

⁹¹⁵ Como señalamos al inicio de este capítulo, no podemos afirmar si fueron compañías itinerantes (administradas como entidades privadas dirigidas por un empresario y expuestas a ganancias o pérdidas económicas derivadas de la asistencia del público), o si también fueron financiadas –de alguna manera– por el Estado. Una investigación posterior, ratificará o rectificará la cuestión. Para las compañías que actuaron entre 1842 y 1856, véase la nota XX en este mismo capítulo.

⁹¹⁶ La primera mención de *Los dos Foscari* en Olavarría es de 1855 pero una nota en el periódico, en 1851, señala que “en celebridad del cumpleaños del señor Arista, la compañía lírica da mañana una escogida función, en la cual se cantará la mayor parte de la ópera *I due Foscari*, y otras piezas de reconocido mérito.” *El siglo diez y nueve*, julio 25, 1851.

14	5	<i>La sonámbula</i> , de Bellini	<i>Melodramma</i>	1831	1834 (TP)	1836	5
15	6	<i>Lucrecia Borgia</i> , de Donizetti	<i>Melodramma</i>	1833	1839 (TC)	1841	8
16	7	<i>I masnadieri</i> , de Verdi	<i>Melodramma</i>	1847	1849 (TM) 1854 (TR)	1856	9
17	8	<i>Rigoletto</i> , de Verdi	<i>Melodramma</i>	1851	1853 (TR)	1856 ⁺	5
--	9	<i>Semíramis</i> , de Rossini*	<i>Melodramma tragico</i>	1823	1827 (TP)	1828	5
--	10	<i>Maria de Rohan</i> , de Donizetti*	<i>Melodramma tragico</i>	1843	1845 (TC)	1852 [^]	9
--	11	<i>Capuletos y Montescos</i> , de Bellini*	<i>Tragedia lirica</i>	1830	1832 (TC)	1836	6
18	12	<i>Gemma di Vergy</i> , de Donizetti	<i>Tragedia lirica</i>	1834	1836 (TC)	1842	8
19	13	<i>Norma</i> , de Bellini	<i>Tragedia lírica</i>	1831	1834 (TP)	1836	5
20	14	<i>Macbeth</i> , de Verdi	Ópera	1847	1848 (TC)	1857 ⁺	10
21	15	<i>La traviata</i> , de Verdi	Ópera	1853	1855 (TR)	1856 ⁺	3
Ópera semiseria							
22	1	<i>Don Pascual</i> , de Donizetti	<i>Dramma buffo</i>	1843	1845 (TC)	1852 ⁹¹⁷	9
23	2	<i>Il birraio di Preston</i> , de Ricci	<i>Melodramma giocoso</i>	1847	1868 (TR)	1857 ⁺	10
Opera buffa							
24	1	<i>El barbero de Sevilla</i> , de Rossini	<i>Commedia</i>	1816	1821 (TP)	1827	11

Cuadro 19. Repertorio presentado por la Compañía Compañía Roncari-Vestvali (1855-1857).

* El título se escenificó en ambas etapas. Se vuelve a incluir en el cuadro para mostrar la preeminencia de la ópera seria. La numeración de la primera columna corresponde al número total de títulos presentados por la compañía (en el caso de la segunda etapa, para los títulos repetidos, ya no se numera). La numeración de la segunda columna indica el número de óperas dentro de cada clasificación (incluyendo sus repeticiones). El orden se basa en la clasificación propuesta por Gosset, *Divas*, 613.

Para fechas de estreno europeo, Sadie, ed., *Grove Opera*. De Madrid, Carmena, *Crónica*.

[^] Cuando el título no fue estreno con la Compañía del Teatro Principal o la Compañía Roca-Castellan, la fecha de primera ejecución se toma de la *Reseña* de Olavarría, por ser la obra que nos brinda la mayor información posible, pero con sus reservas, como se ha podido comprobar en los dos capítulos anteriores.

⁺ Estreno con la compañía Roncari-Vestvali.

TP: Teatro del Príncipe (1783-1848) TC: Teatro de la Cruz (1783-1848)
 TM: Teatro del Museo (1848-1849) TR: Teatro Real de Madrid (1850-1872)

Como se puede observar, la ópera seria siguió predominando en el repertorio operístico mexicano. Roncari no representó ningún título fuera de este rubro. Vestvali representó 15 obras de carácter serio, aunque incorporó tres títulos, dos semiserios y uno bufo –*El barbero* que solo tuvo una función–.

Si hacemos un comparativo entre los datos que se han manejado en los capítulos anteriores y el repertorio de Roncari-Vestvali, entre 1850 y 1855, Verdi invadió la escena mexicana.

⁹¹⁷ *El monitor republicano*, julio 17, 1852. Olavarría no señala de forma clara el estreno de este título.

En los teatros europeos, Donizetti había sido desplazado por Verdi, quien siguió “la estructura del melodrama donizettiano, es decir, aprovechar al máximo la estructura en fragmentos”.⁹¹⁸ En México, sucedió lo mismo. El denominado por algunos autores como el “primer periodo verdiano” que concluye con las óperas *Rigoletto* (1851), *El trovador* (1853) y *La traviata* (1853),⁹¹⁹ fueron estreno en México con Roncari-Vestvali. Las dos primeras en 1856; la última, en 1857. No más de 5 años de diferencia.

Ernani (1844) fue la primera ópera completa de Giuseppe Verdi que se representó en el país (15 de mayo de 1850).⁹²⁰ Tuvo gran éxito incluso con Roncari-Vestvali, en la que fue el título más representado (10 funciones), seguida de *Rigoletto* (8 funciones). De acuerdo con Julian Budden, la característica de *Ernani* es su “concentración dramática”,⁹²¹ es decir, los personajes se entrelazan en confrontaciones que implican un lucimiento de los personajes, pero sobre todo envuelven al espectador en el contexto de la trama. Por su parte, *Rigoletto* destaca por:

El uso que hace Verdi de la orquesta. [...] La ‘tempesta’ [...] es un elemento nuevo en la dramaturgia musical. Las tormentas abundan en la ópera italiana; pero en su mayoría funcionan como preludios e interludios, y cesan antes de que el drama reanude su curso. En *Rigoletto*, la tormenta sigue el paso de la acción, y alcanza su clímax con el asesinato de Gilda.⁹²²

Como ha sido una constante, a lo largo de este trabajo, pocas crónicas encontramos en los diarios de la época, sobre las distintas temporadas operísticas. Las que se han

⁹¹⁸ Casini, *Historia*, 109-110.

⁹¹⁹ Casini, *Historia*, 109.

⁹²⁰ Olavarría, *Reseña*, 497. *El universal*, mayo 15, 1850. La ópera fue representada por la compañía presidida por el bajo Attilio Valtellina y en la que también trabajaba Giovanni Zanini –antes miembro de la Compañía Roca-Castellan–. Sin embargo, no fue la primera vez que se conoció sobre Verdi en México. El 2 de enero de 1846, *El monitor republicano* publicó una reseña del estreno de *Ernani* en el Teatro de la Cruz de Madrid. Tres años después, Verdi volvió a estar presente en la prensa mexicana. El repertorio de música de Verzas, con domicilio en la segunda calle de la Monterilla junto al número 13, anunció que vendía “piezas de Verdi sueltas, como también sus óperas” (*El siglo diez y nueve*, mayo 8, 1849); un mes después, apareció una pequeña nota sobre su ópera *Juana de Arco*, que “en los teatros de Europa está causando mucho entusiasmo” (*El universal*, junio 24, 1849); y en agosto de ese mismo año, se interpretaron un *Terzetto* (en la “segunda tertulia musical de Henri Herz”) y un aria coreada (en el “concierto de despedida de Franz Coenen”) de la ópera *Atila* (*El universal*, agosto 9, 1849 y *El siglo diez y nueve*, agosto 30, 1849, respectivamente).

⁹²¹ Julian Budden, *Vida y arte de Verdi* (Madrid: Turner, 2017), 206.

⁹²² Budden, *Verdi*, 255. La influencia que representará Verdi en los compositores mexicanos también está por estudiarse. Por ejemplo, la ópera *Ildegonda* (en su segunda versión, de 1869), incorpora una tempestad como parte de un interludio, en el segundo acto, pero también la incluye como un “motivo temático” que se repite de forma constante para reflejar el drama que vive la protagonista ante la pérdida de su amado. Véase, Aurea Maya, “Preludio a *Ildegonda* de Melesio Morales: narrativa y contenido temático”, *Revista Heterofonía*, 140, 2009, 11-41.

localizado abordan, de forma mínima, las obras desde un análisis de la recepción de las óperas. Son breves los comentarios los que se pueden rescatar. Todas de la pluma de José González de la Torre, un personaje del que se han conservado pocos datos.⁹²³ En el caso de *Nabucco*, el cronista resaltó la importancia de la obra en la producción de Verdi:

en la instrumentación hizo gala de sus vastos conocimientos, tanto por la novedad de los motivos, como por la exactitud de las cadencias; de manera que en Europa, al menos antes del *Rigoletto* y *La traviata*, se ha considerado como su obra maestra al *Nabucodonosor* [*sic*].⁹²⁴

Con motivo de la puesta de *Rigoletto*, el mismo autor señaló:

el público [la] recibió con gusto, pero con alguna frialdad [...]. En las subsecuentes representaciones cada uno ha podido reflexionar sobre la dificultad, belleza y novedad de las piezas, y los aplausos han aumentado hasta el grado que la última noche los artistas se vieron obligados a repetir el dúo y la *cabaletta*. Se puede asegurar que esta ópera es una de las mejor ejecutadas en la capital y que han revelado el mérito de la compañía.⁹²⁵

Sobre el impacto de escuchar “Va, pensiero” o *Atila*, por citar dos ejemplos, no significaron una mención especial en los diarios que se conservan, salvo que la compañía buscaba corresponder “dignamente al buen gusto de un público inteligente.”⁹²⁶ No es posible referirnos a la formación de un gusto a través de la crónica, pues las mismas no brindan información sostenible para realizar una valoración. Otro ejemplo es una breve nota acerca de la apreciación hacia *Los lombardos*: “una de las óperas más estrepitosas de Verdi, [...que brindan] un sello marcial que solo encontramos en la música feroz de *Atila* y del *Nabucco*”.⁹²⁷

La importancia de la Compañía Roncari-Vestvali radica en los estrenos presentados. Si bien algunos fragmentos de óperas como *Nabucco*, *Atila* o *Luisa Miller*, se conocieron antes, el impacto que tuvo el ver representadas las óperas completas es digno de considerarse. Como se señaló antes, no tenemos certeza absoluta de los estrenos señalados en el cuadro 18, pues el lapso entre las empresas Roca-Castellan y Roncari-Vestvali, queda

⁹²³ Rodríguez Prampolini señala que González de la Torre “pronunció una sentida improvisación”, en una ceremonia de premiación de la Academia, en 1862. Rodríguez Prampolini, *Crítica*, 75.

⁹²⁴ *El siglo diez y nueve*, noviembre 26, 1856.

⁹²⁵ *El siglo diez y nueve*, diciembre 3, 1856.

⁹²⁶ *El monitor republicano*, octubre 18, 1855. También publicado en *La pata de cabra* y *El siglo diez y nueve*, octubre 19, 1855.

⁹²⁷ *El republicano*, noviembre 6, 1855.

por estudiarse y como lo ha demostrado este trabajo, confiar en las fuentes disponibles no resulta suficiente. Hace falta una mayor labor documental.

Sin embargo, hacia 1857 y con una diferencia de pocos años, la escena mexicana se encontró inmersa en una atmósfera que también estaba viviendo Europa. Es decir, se siguió practicando la idea del “afán civilizador” y cosmopolitismo que tanto se buscó al inicio de la década de 1830. A través de las obras verdianas se logró “captar el carácter, el sentimiento y la situación en melodías memorables que sonaban a la vez cercanas y familiares. [...y se conocieron] obras de teatro de autores como Shakespeare, Friedrich Schiller y Víctor Hugo.”⁹²⁸

Por otra parte, la muerte temprana de Bellini, en 1835, fue uno de los factores que propiciaron el ascenso de Donizetti; sin embargo, de sus diez óperas, las más importantes como *La sonámbula* (1831), *Norma* (1831) y *Puritanos* (1835),⁹²⁹ se siguieron representando en los teatros mexicanos, además de *Capuletos y Montescos*, el gran éxito de Vestvali en el papel de Romeo. Las óperas más distintivas de Donizetti (*Lucia*, *La hija del regimiento*, *Elixir de amor* y *Don Pascual*),⁹³⁰ también fueron representadas por Vestvali.

En el periodo entre Rossini –con Bellini y Donizetti, de por medio– y Verdi, también estuvo presente Mercadante, “único músico de importancia que siguió representando, durante este predominio verdiano, el espíritu del melodrama tal y como había quedado establecido en el interregno entre Rossini y Verdi.”⁹³¹ *La vestal* (1840) y sus cinco funciones en el Nacional durante la temporada de 1855-1856, son muestra de ello.

Más allá de los periodos de supremacía de los compositores italianos en Europa, en los teatros mexicanos, hacia fines de la década de 1850, se siguieron escuchando estos cinco compositores. Se puede observar una extensión de la escuela rossiniana, después su vinculación con el *bel canto* hasta la consolidación de un estilo operístico que Verdi llevaría a su plenitud, después de la triada *Rigoletto-Trovador-Traviata*.

La siguiente etapa en la obra de Verdi –óperas como *Vísperas sicilianas* (1855) o *Baile de máscaras* (1859)–, se escucharían hasta la temporada de 1864, ya durante el 2º

⁹²⁸ Burkholder, *et. al.*, *Historia*, 769. Un aspecto importante de las producciones verdianas hasta 1860 fue la utilización de textos de Schiller como en *I masnadieri*, pero también la exaltación del carácter patriótico como en *Nabucco*, *Los lombardos*, *Ernani* y *Atila*. Otra línea de investigación que se desprende de este trabajo.

⁹²⁹ Burkholder, *et. al.*, *Historia*, 749.

⁹³⁰ Burkholder, *et. al.*, *Historia*, 750.

⁹³¹ Casini, *Historia*, 119.

Imperio. Tendrían que pasar alrededor de diez años para que el público mexicano apreciara la consolidación del estilo lírico del compositor de Busseto.

Uno de los objetivos de estos recuentos puntuales reside en poder determinar si hubo un cambio en el gusto del público mexicano. El otro, distinguir las posibles influencias en la composición de los autores mexicanos. Afirmar que existió una variación en las preferencias musicales, a partir de la actuación de la compañía Vestvali, sería arriesgado señalarlo. La principal razón radica en que desconocemos con precisión las óperas que se dieron antes de la llegada de la polaca. Hasta no completar el panorama completo, podremos llegar a tales aseveraciones. Por lo pronto, podemos afirmar que el gusto por Verdi, hacia mediados de siglo, era evidente, sin detrimento de Donizetti, pero que incluso Rossini y Bellini se siguieron representando.

Vestvali se retiraría de México al inicio de la cuaresma de 1857. No volvería al país a pesar de las inversiones de su finca. Roncari volvería con una compañía hacia el otoño de ese año, en el que casi por terminar, estallaría la guerra de Reforma, periodo que conllevaría una serie de cambios políticos y sociales que están por estudiarse desde la perspectiva de una búsqueda de fuentes en otros archivos para complementar un panorama más equilibrado de la ópera en México durante el siglo XIX.

Conclusiones

“Indisputable es que los dramas musicales suavizan la sociedad y son casi una necesidad en los pueblos civilizados.”
La hesperia, octubre 24, 1840.

El papel que representó la ópera, en el México de la primera mitad del siglo XIX, fue preponderante para la conformación de una serie de factores que no solo contribuyeron a mostrar el grado de civilización alcanzado como país independiente, sino que fue más allá, como se ha podido demostrar a lo largo de estas páginas. Si bien formó parte de un proyecto cultural de nación, también implicó un proceso donde estructuras políticas y sociales –en palabras de Norbert Elias–, impactaron en el comportamiento de los individuos de la sociedad.

La clase política mexicana vio en la ópera, más que ninguna otra manifestación artística, la oportunidad de mostrarse ante la élite (a la que también pertenecía), como expresión de una nación que cumplía con lo propio de la civilización occidental. Snowman hace una caracterización de lo que representó en el viejo continente y que a partir de las tres compañías que se han estudiado en este trabajo, cumplen las mismas peculiaridades:

- 1) “La ópera fue generalmente considerada en todas partes como un indicio de riqueza, progreso social y estatus.”⁹³² En México, también; signo del afán civilizador en palabras de Elias.
- 2) “La ópera era un espectáculo muy caro, una forma de entretenimiento de élite procedente del extranjero que todavía conservaba parte de esa pátina aristocrática que le otorgaba su origen cortesano.”⁹³³ En México, de igual forma; basta recordar cómo se paseaba Alamán o la pompa y circunstancia cuando arribaba Santa Anna al teatro, con todo y uniforme de gala.
- 3) “Richard Taruskin nos recuerda que tanto la ópera como la mayoría de las artes musicales supervivientes fueron ‘el producto y la expresión de una cultura de élite’.”⁹³⁴ En México, sin duda alguna; la participación de todos los presidentes –electos, sustitutos, interinos–, vicepresidentes y gabinete en pleno, de cualquier filiación política, además de sus familias y los ministros plenipotenciarios –recordemos al barón Deffaudis y Calderón

⁹³² Snowman, *La ópera*, 196.

⁹³³ Snowman, *La ópera*, 188.

⁹³⁴ Snowman, *La ópera*, 77.

de la Barca—; todos, asistían a la ópera. La élite en pleno reunida en un solo recinto, no solo para apreciar las obras musicales sino también para “mostrarse” —cual escaparate—, y demostrar su poder no solo político sino también económico —a través de la vestimenta, las joyas y todo lo que implicó asistir al teatro. En este caso, recordemos como la temporada de Roca, en el Teatro de las Moras, no tuvo gran éxito y la compañía optó por cambiarse al Teatro Principal, para evitar que las mujeres ensuciaran sus vestidos con el lodazal que había en las calles de ese sector de la ciudad.

4) “La ópera era muy cara y sus estrellas cobraban unos honorarios astronómicos. [...] En bastantes ocasiones, toda una temporada de ópera terminaba en pérdidas. [...] sin embargo] no era solamente una forma de arte, sino también un negocio.”⁹³⁵ Como en Europa, en México el “negocio” fue para los cantantes principales. Los sueldos de Pellegrini, Castellan, Vestvali y en menor medida, pero también considerable, el de Galli, lo confirman. Pero también implicó un negocio para los miembros de la élite. Recordemos a Payno y sus terrenos; o a los prestamistas que si bien, no obtuvieron beneficios directos por invertir en las compañías operísticas, disfrutaron de las prebendas de múltiples negocios realizados con el gobierno —las contrataciones, como también se les conoce—.

La conveniencia de optar por una narrativa diacrónica en los casos de las tres compañías, contribuyó a resaltar los temas que se fueron formando alrededor del discurso: la importancia de los personajes políticos además de los artistas que participaron; las cuestiones económicas que se derivaron; el apoyo financiero directo —aunque “secreto”— de los distintos gobiernos en turno, además de la cooperación de varios agiotistas; el cuidado que se debe tener con las novelas y sus afirmaciones —como serían los casos de los condes de la Regla y de la Cortina en la obra de Payno—; y por último, pero de igual importancia, la producción en torno a la ópera misma. La certeza del funcionamiento del personal, las cláusulas de sus contratos, los sueldos, sus derechos y obligaciones, los estados contables y los inventarios en cuanto a vestuario y partituras, nos permiten brindar una visión más completa del fenómeno operístico en nuestro país, así como su importancia no como una “diversión”, sino como un elemento preponderante que contribuyó a concebir la nación que nuestros gobernantes pensaban debía ser. Este trabajo muestra cómo el modelo europeo se

⁹³⁵ Snowman, *La ópera*, 101, 55 y 169.

repitió aquí, de forma por demás constante y con similares características, aunque con una intervención importante del Estado.

Para el caso de la Compañía del Teatro Principal –que la historiografía menciona como “Compañía de Filippo Galli”⁹³⁶–, son varios los aspectos a resaltar. Sin duda, uno de los principales, el financiamiento que obtuvo de los distintos dirigentes políticos que gobernaron el país, sin importar sus filiaciones políticas. Desde su origen (1830) hasta el cierre (1838 y no 1837 como señalan varios autores), estos personajes estuvieron dispuestos a superar sus diferencias ideológicas, para que las temporadas siguieran su curso aun a costa, como se ha podido demostrar, del presupuesto proveniente de las partidas secretas de los distintos regímenes. Situaciones imprevistas como el sitio de la capital o las epidemias –por citar dos ejemplos–, no fueron obstáculo para que, apenas la situación se normalizara, la ópera reiniciara funciones. Sin duda, las representaciones simbolizaron el avance y carácter civilizatorio de la sociedad en el caso mexicano.

La ópera, como pudimos apreciar, fue de las pocas manifestaciones artísticas –si no es que la única– que presentó un apoyo inusitado y sirvió como medio para la realización de innumerables negocios. Y aunque parezca contradictorio (por su permanencia), se convirtió, como en el Londres del siglo XVIII, en un espacio más para enfrentar las disputas políticas –recordemos la disputa Albini y Cesari–, aspecto siempre presente cuando existen transacciones económicas. La discusión se daba en la Cámara, pero también en el teatro, como en los países “civilizados”. Situación que no impidió el apoyo a la ópera. Todos dispuestos a superar sus diferencias en pos de que la temporada siguiera su curso. De ahí también que se sustente la afirmación de que la ópera sirvió como un proyecto cultural de nación.

El papel preponderante de Lucas Alamán en el impulso del proyecto fue determinante y no pudo ser dejado de lado por los gobiernos subsecuentes. La idea de la ópera como símbolo de “afán civilizatorio” fue su eje rector. Si bien, en la década de 1820, hubo varias representaciones operísticas –recordemos las temporadas de las compañías de

⁹³⁶ Cuando hablamos de historiografía, nos referimos en este caso, a las obras que tratan sobre la música en México durante el siglo XIX, desde Olavarría y su *Reseña histórica del teatro en México* (1895) hasta Carmona con su *La música de México, Historia. Periodo de la Independencia a la Revolución* (1984). Un caso excepcional que, señala el financiamiento del gobierno mexicano, pero que también la menciona como “Compañía Galli”, es el texto de Joel Almazán en la revista *Heterofonía* (2003). Para todos los casos, véase la bibliografía.

Castillo y Castrejón y el caso de la función en el *Convent Garden* con la ópera *Cortez or The Conquest of Mexico*, de Sir Henry Bishop—, que ya prefiguraban los lazos entre los negocios (a través préstamos e inversiones) y las relaciones políticas—, vinculadas al carácter de avance, más que de una simple diversión, apareció, sin duda, hasta la Compañía del Teatro Principal, en 1831, y se sostuvo hasta la Compañía de Vestvali, como pudimos comprobar a lo largo de este trabajo. Varias líneas de investigación se desprenden de este trabajo. Una nueva visión que integra cultura, música, política y economía debe estar presente para estudiar nuestro objeto de estudio: la ópera en México durante la primera mitad del siglo XIX.

Este trabajo se ha ocupado de tres casos a detalle: la Compañía del Teatro Principal (1831-1838); la que siguió, Compañía Roca-Castellán (1841-1843); y la compañía Roncari-Vestvali (1855-1857). En los tres casos se han encontrado innumerables sorpresas. En el caso de los antecedentes y solo por nombrar el caso de la función de *Cortez* en *Convent Garden* también resulta significativo que haya sido compuesta por Sir Henry Bishop, esposo de quien luego vendría a México a cantar en una compañía de ópera.

Figuras importantes se alzaron con momentos relevantes en el fortalecimiento no de la ópera como regocijo para una sociedad deseosa de mostrar sus mejores joyas y trajes (aunque también lo hicieran), sino también como un *modus vivendi* donde los intercambios comerciales y las posiciones políticas se hicieran presentes en la escena misma como un medio de demostrar el poder político y económico. Alamán, al pasearse en los pasillos del teatro, Santa Anna y su gabinete al mostrar sus elegantes trajes o la sobriedad al vestir de algunos regímenes como el de Gómez Farías. Todos mostraron simbolismos a través de la ópera.

De igual manera, los guiños a Napoleón y la parafernalia que impuso en París, en el teatro de *l'Opéra*,⁹³⁷ buscaron ser imitados por Santa Anna. Al respecto, consideramos los resultados poco afortunados (imaginemos la escena de Belisario bajando del caballo, de forma por demás atropellada para poder continuar su aria), sin embargo, lo importante era la solemnidad que se brindaba al espectáculo operístico. Situación que pocas veces sucedió con otras artes.

⁹³⁷ Recordemos que la Ópera Garnier, en París, inauguró funciones hasta 1875.

Por otra parte, si bien, entre la compañía de Roca-Castellan y Roncari-Vestvali, siete compañías actuaron en el teatro, después de los hallazgos documentales de este trabajo, no podemos afirmar de manera categórica que fueron “itinerantes” y que no recibieron apoyo gubernamental. Las relaciones entre Vestvali y Payno resultan una clara muestra de cómo la élite buscó, de distintas maneras, la permanencia de las funciones operísticas. Sin duda, falta un estudio, a detalle, de esas cinco compañías que actuaron entre 1843 y 1855 y también, de las posteriores. Esa sería una de las líneas de investigación que quedan pendientes por hacer. Incluir además de los vínculos políticos, el recuento de autores, títulos y cantantes, pero con mayor rigor. ¿A qué nos referimos? A ir, día a día, revisando la vida de estas empresas musicales, para precisar repertorios y así poder brindar una nueva visión de la primera mitad del siglo XIX.

Dos breves ejemplos para fundamentarlo. Primero, la comprobación de la existencia en el repertorio de la Compañía del Teatro Principal, de *Elisabetta, Regina d’Inghilterra* de Rossini, libreto que toma el mexicano Cenobio Paniagua, para la composición de partes de una ópera con el mismo título. Segundo, el uso del libreto de la ópera *Ricardo y Zoraida* de Rossini para la composición de *Agorante, rey de la Nubia* del mexicano Miguel Meneses, ópera estrenada en el Teatro Nacional de México, en 1861.

Otro elemento que brindó información significativa fueron los listados de fechas de estreno en los apartados correspondientes al repertorio. En algunos casos (como en *El conde Ory* de Rossini), las obras se estrenaron en la ciudad de México antes que Madrid. Nuestro país, mantuvo una diferencia de pocos años (entre ocho y cinco), en relación con los estrenos europeos. Conforme fue avanzando el siglo, el lapso de tiempo fue disminuyendo (tres años), al menos hasta 1857, último periodo de estudio de este trabajo (cuadro 1).

	Estreno en Europa	Estreno en Madrid	Estreno en México	Diferencia de años (Europa y México)
<i>El pirata</i> , de Bellini	1827	1830	1835	8
<i>El conde Ory</i> , de Rossini	1828	1839	1833	5
<i>Norma</i> , de Bellini	1831	1834	1836	5
<i>La sonámbula</i> , de Bellini	1831	1834	1836	5
<i>El templario</i> , de Nicolai	1840	1841	1842	2
<i>Rigoletto</i> , de Verdi	1851	1853	1856	5
<i>La traviata</i> , de Verdi	1853	1855	1856	3

Cuadro 1. Comparación de los estrenos de algunos títulos de óperas en Europa, Madrid y México

Nota: Para datos completos, véanse los apartados referentes al repertorio en los capítulos de este trabajo.

Es conocido que Rossini fue el compositor más representado en los inicios de la década de 1830. A partir de 1835, la llegada de Bellini y Donizetti fue importante, situación que continuó hasta los primeros años de los cuarentas con Roca-Castellan. Inferir un cambio en el repertorio a partir de un momento preciso después de 1843, no es posible hacerlo, debido a la falta de un estudio minucioso de las compañías que se presentaron entre la salida de Roca-Castellan y la llegada de Roncari-Vestvali. Sin embargo, hacia 1855, en menos de 12 años, ya encontramos un cambio significativo. Verdi se apoderó de la escena –como en los teatros europeos–, con once títulos; Donizetti (con cinco) y Bellini (con cuatro) conservaron su presencia; y Rossini se mantuvo con *Semíramis* –una de sus óperas más importantes– y *El barbero de Sevilla* (otro tema por estudiar sería el por qué esta ópera fue la única que se conservó dentro del repertorio cómico durante toda la primera mitad del siglo).

Otra labor por hacer es la revisión exhaustiva de las compañías actuantes en la primera mitad del siglo XIX. El trabajo permitirá también corroborar la influencia de Rossini, Bellini y Donizetti en el México decimonónico (otra situación común que encontramos con Europa). No podemos conformarnos con las enumeraciones generales que nos brindan las historias de la música pues como pudimos observar, si bien el compositor más escuchado del repertorio de la Compañía del Teatro Principal fue Rossini, los casos de Caldara o Cimarosa revelan todavía prácticas dieciochescas, pero la presencia de Montéclair, Coppola o más aún, el caso de *El cruzado en Egipto* de Meyerbeer, descubren otros temas por explorar, como sería la presencia de la masonería a través de la ópera misma. De la misma forma, faltaría un estudio sobre la preeminencia de la ópera seria sobre

la semiseria y la *buffa*, pues en los tres casos estudiados resulta revelador cómo la programación privilegió su representación (cuadro 2).

		Ópera seria		Ópera semiseria		Ópera buffa	
		Títulos representados		Títulos representados		Títulos representados	
Compañía del Teatro Principal	1ª etapa (1831-1834)	11	24 ⁺	10	17	3	3
	2ª etapa (1835-1838)	17		7		1*	
Compañía Roca-Castellan	1ª etapa (1841-1842)	14	17	3	4	0	1
	2ª etapa (1842-1843)	14		3		1*	
Compañía Roncari-Vestvali	1ª etapa (1855-1856)	12	21	0	2	0	1
	2ª etapa (1856-1857)	15		2		1*	
<p>Cuadro 2. Número de títulos representados por las tres compañías de ópera. se toma como base la clasificación propuesta por Gossett, <i>Divas</i>, 613.</p> <p>⁺ Esta columna incluye la suma total de títulos, sin su reposición en la segunda etapa. Aplica para todos los casos.</p> <p>* En el caso de la ópera <i>buffa</i>, en los tres casos se representó el mismo título: <i>El barbero de Sevilla</i> de Rossini.</p>							

Esto abre camino para explicarnos la razón de por qué los compositores mexicanos privilegiaron la composición de ópera seria. Sin duda, el público prefería este tipo de representaciones. Las óperas que siguieron a *Catalina de Guisa* (1859), de Cenobio Paniagua, primera ópera de compositor mexicano representada durante el México Independiente motivó el inicio de una generación de autores de ópera, todos dentro del melodrama serio como *Romeo* (1863) e *Ildegonda* (1865) de Melesio Morales, *Clotilde de Coscenza* (1863) de Octaviano Valle, *Los dos foscari* (1863) de Mateo Torres Serrato, *Pirro de Aragón* (1864) de Leonardo Canales, *Agorante, rey de la Nubia* (1864), de Miguel Meneses. Pero incluso de músicos de fin de siglo, como Ricardo Castro, con *Atzimba* (1900) y *La leyenda de Rudel* (1906) y Gustavo Campa con *El rey poeta* (1901).

La formación de esta generación contribuyó a la idea de un adelanto que no sólo demandó la actuación de compañías de óperas para “que no carezca México de un objeto tan digno de las naciones más civilizadas”,⁹³⁸ sino que además motivó la creación de obras

⁹³⁸ *La lima de Vulcano*, agosto 26, 1834.

compuestas por nacionales, la mayor clara demostración del grado de civilización alcanzado.

Durante la primera mitad del siglo XIX, la ópera se constituyó como la más importante de las manifestaciones artísticas –incluso sobre la pintura o la arquitectura–. Fue el instrumento de unión y adelanto. Modelo del “carácter civilizatorio” que se iba alcanzando. Aglutinó a la élite sin importar filiación política o ideológica. Todos congregados en un mismo recinto: el teatro. Todo para demostrar que éramos dignos de ser independientes. En palabras de Guillermo Prieto: “punto de cita de los ricos de todas partes y repertorio en que la civilización exponía sus adelantos y tesoros.”⁹³⁹

⁹³⁹ Prieto, *Memorias*, 150.

Apéndices

1. Inventario de la compañía del Teatro Principal. 1833⁹⁴⁰

Primera Secretaría de Estado. Departamento del interior. Año de 1833. Teatro.
El señor Gorostiza encargado de la Dirección del teatro remitiendo copia del inventario que se hizo de los muebles, y demás útiles pertenecientes al teatro.

Primera Secretaría de Estado. Departamento del interior. Año de 1833. Teatro.
El encargado de la dirección del teatro de esta capital con oficio de 14 de noviembre acompaña copia del inventario que se hizo cuando se lo entregó el señor Barrera. En él se expresan los muebles, enseres, decoraciones, óperas, comedias y demás útiles que existen al presente.

La mesa es de parecer: que es muy útil dicho documento, para poder reclamar las prendas que se extraviaron, y para dar instrucción a los empresarios que tomen el teatro de su cuenta, y que servía conveniente, al acusar el recibo al señor Gorostiza, prevenirle continúe remitiendo a esta secretaría mensualmente otros inventarios de los nuevos vestidos, comedias y demás útiles que se compren en lo sucesivo.

Teatro.

Excelentísimo señor,

Tengo el honor de incluir a vuestra excelencia una copia certificada por mi del inventario que se hizo en el teatro cuando me lo entregó el ciudadano general don Manuel Barreda [*sic*].

Dios y libertad. México, 14 de noviembre de 1833.

Manuel E. de Gorostiza [rúbrica]

Excelentísimo señor Secretario de Relaciones.

Inventario general del Teatro de México en agosto de 1833.

Inventario general de los muebles, enseres, decoraciones, óperas, comedias y demás útiles pertenecientes al teatro que existen en él al presente.

<u>Núm.</u>	<u>Contaduría</u> <u>Muebles y útiles</u>	<u>Valores</u> ⁹⁴¹
<u>Piezas</u>		
2	Roperos viejos	
1	Mesa vieja con su carpeta lo mismo	
3	3 sillas con sus cojines	

⁹⁴⁰ AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, expediente 6, 1833. En la transcripción de este documento, se corrigió la ortografía y se desataron las abreviaturas (excepto cuando no resulta del todo claro, su significado). Al final se incluye un glosario con la explicación de algunos términos señalados en la descripción de la utilería del teatro. Se omite la parte correspondiente a las obras de la compañía de verso. Se conserva el subrayado (en vez del uso de cursivas), para reflejar de mejor manera, el documento original.

⁹⁴¹ Suponemos que la intención inicial del inventario era reflejar el precio de cada objeto, propiedad del teatro, sin embargo, la columna de “valores” no fue completada.

- 1 Aguamanil ordinario con un lebrillo y dos jarros con un lebrillo
1 Cotence [*sic*]
1 Juego de escribir, de plomo
2 Faroles para los cobradores, uno roto
1 Par de tijeras ordinarias
2 Candeleros, platillos y espabiladeras ordinarias
6 Llaves pertenecientes al despacho y sus oficinas
16 Docenas de mechas
4053 Programas de distintas óperas
11 Clavos de metal para el servicio de la escena
35 Vidrios cóncavos
23 Vidrios con aro de latón
12 Cajones de hoja de lata con dos quinqués cada uno
23 Pantallas de hoja de lata
9 Cajitas para hoja de lata
- Guardarropa para la compañía dramática
- 10 Vestidos completos amarillos a la española antigua guarnecidos de verde
10 Faldillas del mismo color, a la antigua francesa
10 Sombreros chambergos sin plumas para dhos [*sic*]
20 Corbatines de pana negro
20 Casacas azules de soldado, 10 con solapa amarilla y 10 encarnada
20 Pantalones de brin
10 Togas negras de bayeta
3 Morriones con sus escudos, parrilleras, cordones y chilillos de lana
17 Guarniciones completas para dichos [*sic*]
2 Levitas de paño inglés
10 Gramallas de paño amarillo, y lama de plata falsa
1 Manto imperial de chalona encarnada
1 Dosel de estambre con forro amarillo
2 Bolsillos de pana para dinero
6 Camisas de carranclán listado
4 Cortines negras de estameña
12 Mantos a la romana de chalona encarnada
12 Petos negros con botones para dhos [*sic*]
10 Colas de morrión para dhos [*sic*] de lana
11 Pares de medias de algodón de color de carne
2 Túnicas franciscanas de lanilla
6 Tunicelas con sus mantos de manta para romanos
5 Vestidos de aldeanos niños completos de calzón y chaqueta
2 Dominós de jamán guarnecidos de encarnado
12 Bandas de zangaleta encarnado
4 Mandiles de zapadores
10 Pares de botas
10 Pares de zapatos bajos
19 Pares de calzadillos
4 Sayos morados

- 2 Pantalones de carranclán morado
10 Turbantes de moro
10 Pares de mangas de carranclán
3 Túnicas franciscanas de coleta, con sus capillas y dos mantos
10 Tuniselas de coleta azul con sus fajas de jamán
1 Huacaro [*sic*] de cotonía arrasada azul
1 Túnica de seda negra, con su toca y escapulario blanco
10 Sombreros montados con su cucarda
1 Casaca verde de figurón
1 Casaquilla a la francesa oscura de figurón
1 Vestido de obispo completo
Útiles del guardarropa sólo compañía dramática
10 Espadas de teatro con vaina de lata
1 Catecismo
1 Peine de marfil
1 Escarmenador ordinario
1 Alfombra de ladrillos
1 Alfombra verde
6 Sables rotos con vaina de acero
1 Relicario de piedras ordinario
10 Fusiles todos faltos de piedras
1 Urnita [*sic*] de lata
1 Corona de laurel de talco
1 Diadema
6 Venablos de lata
1 Trípode de lata
5 Palas de madera
1 Cuchillo de lata con su puño
12 Cuchillo de fierro con cabo blanco
2 Banderas de jamán.
2 Banderas encarnadas sin asta
2 Banderas de jamán con asta
1 Cortina negra
1 Naveta, un copón, un pichel, un vaso, un cáliz y una pilita de hoja de lata
4 Puñales de lata
1 Peluca de fraile
2 Almohadillas de tejer encaje
2 Guirnaldas
4 Caretas de cartón
1 Barril chico
36 Canastos de varios tamaños
1 Cántaro de barro
1 Tamborcito
2 Cadenas de hierro
1 Campanil con su martillito
1 Triángulo con sus golpes

4	Panderetas rotas
5	Organitos de carrizo
1	Mantel de jamán
1	Canastita con bellotitas [sic] de brea
1	Arco de hierro chiquito
3	Urracas de madera y su jaula
10	Pares de charreteras con sus cordones
2	Banderas de jamán con sus astas
1	Bastón para el <i>Moisés</i>
1	Báculo
12	Gruesas de frutas de cartón
1	Estandarte de jamán
24	Venablos
10	Lanzas con sus astas
	<u>Patio exterior</u>
4	Bastidores para carteles
1	Mostradorcito para cobrador de luneta
2	Candaditos
1	Puesto para el cobrador con su silla
1	Escalera para encender
6	Barriles
	<u>Palcos primeros</u>
2	Docenas de sillas inservibles
6	Sillas chicas útiles
1	Mesa vieja de cobrador
1	Candado
	<u>Palcos segundos</u>
12	Sillas chicas útiles
1	Mesa para el cobrador
1	Silla para el cobrador
	<u>Palcos terceros</u>
10	Sillas grandes y chicas inservibles
74	Sillas útiles, 12 grandes y 62 chicas
1	Mesa para el cobrador
	<u>Cazuela</u>
2	Mesas para los cobradores
2	Sillas para los cobradores
1	Tablilla de anuncios
	<u>Patio interior</u>
	<u>Alumbrado</u>
9	Faroles con 7 bombillas en los palcos primeros
8	Faroles con sus bombillas en los palcos segundos
7	Faroles con sus bombillas en los palcos terceros
1	Farol grande a la entrada de la cazuela
14	Faroles grandes en los patios exteriores y la calle
89	Quinqués de metal
6	Candiles de metal que alumbran el patio interior

- 119 Quinqués de lata para palcos y escena
 10 Cajones de madera con 9 bombillas cada uno para alumbrar los
 bastidores
 9 Bombillas para los corredores
 19 Arandelas para la orquesta

Muebles para alumbrado

- 2 Tinajas de barro grandes para aceite
 3 Alcuza de lata para [sic] grandes para aceite
 36 Tubos de cristal servibles
 53 Tubos chicos de cristal servibles
 200 Atravesaños de latas para las candilejas de iluminación

Orquesta

Sus útiles

- 5 Bancas con diez atriles
 1 Piano vertical con su manga de badana
 2 Timbales
 1 Tambora
 1 Tan tan de cobre

Telar

Decoraciones y bastidores

- 1 Telón de gabinete
 1 Rompimiento de salón negro con su forillo y tres bambalinas
 1 Telón grande de calle con ocho bastidores
 1 Telón encarnado con seis bastidores
 1 Telón de bosque con seis bastidores sin lienzo
 1 Telón de sala pobre
 1 Rompimiento de atrio con su foro, tres bastidores y 4 bastidores
 1 Telón de cárcel con dos marcos de bastidores
 1 Telón de jardín con siete bastidores
 1 Telón de horizonte con diez bastidores
 2 Bambalinas para un telón de sala de una puerta
 1 Rompimiento de gloria
 2 Bambalinas para gloria
 5 Tiendas portátiles para el campamento
 1 Decoración de tapia con un árbol
 1 Telón de dos puertas y una bambalina
 4 Bastidores para un telón de salón gótico
 1 Armazón para un castillo
 1 Telón de cascada con dos cuchillos y 5 borriquetes
 1 Salón regio dorado con estatuas colosales
 8 Bastidores para salón regio en el reverso de la marina
 5 Bambalinas para dho [sic] salón
 1 Telón de gabinete con tres bambalinas
 4 Bastidores en el reverso de los de la sala pobre
 1 Telón de plaza con estatuas doradas
 1 Telón de plaza negro con cinco bambalinas
 1 Fachada de templo dos gradas y una estatua

- 1 Fachada de gabinete con tres bambalinas y seis bastidores
- 1 Salón asiático con cuatro bambalinas y tres bastidores
- 2 Bastidores de cárcel en el reverso de la marina
- 1 Rompimiento de templo, con su foro, tres bambalinas y 8 bastidores
- 1 Telón de gabinete con tres bambalinas y seis bastidores
- 1 Telón de jeroglíficos con una pirámide, dos bambalinas y 6 bastidores
- 1 Telón de templo con 4 bambalinas y 8 bastidores
- 1 Rompimiento de elefantes con 3 bambalinas y 6 bastidores
- 1 Telón de subterráneo con su foro y 4 bastidores
- 2 Lienzos de rambla
- 1 Telón de tienda de campaña con dos bambalinas y cortinas encarnadas
- 1 Telón de foro de incendio
- 1 Rompimiento de muro
- 6 Bambalinas ondeadas que representan la mar
- 2 Bastidores de palmares
- 2 Terrazos
- 2 Cuchillas de grutas

Muebles y útiles del telar

- 2 Varillas de hierro para el telón de paño verde
- 1 Sepulcro y dos estatuas
- 4 Pedestales y una lámpara
- 1 Mesa figurada de mármol en cotence [*sic*]
- 8 Cajones
- 1 Tronco de árbol con bastidor y lienzo
- 12 Bastidores para peñascos y matorrales
- 2 Bastidores de lienzo y marco
- 2 Estatuas don lienzo y marco
- 1 Estatua de velo con lienzo y marco
- 1 Sepulcro con lienzo y marco
- 5 Bastidores de tienda rústica
- 1 Lámpara de madera
- 2 Vidrieras con cristales de punto inútiles
- 1 Bastidor de sepulcro
- Vidrieras de varios tamaños con cristales de género
- 8 Cuadros con varias figuras
- 1 Cuadro con una figura o cifra
- 1 Marco de estatua
- 4 Polines para los bastidores
- 1 Bastidor de puerta sin lienzo
- 1 Marco de puerta sin lienzo
- 1 Balcón con sus barandas
- 3 Caballetes
- 1 Carro para *La italiana* [*en Argel*]
- 1 Barco de madera
- 3 Bastidores con sus puertas

- 3 Marcos de puerta
4 Marcos de madera para la iluminación de la puerta
6 Varales para la iluminación de la puerta
1 Tarima de dos varas
6 Triángulos de madera para gradas
4 Burros de madera para gradas
1 Caja de truenos con su caballete
1 Rayo de madera
1 Cetro de madera
1 Grada chica
4 Gradas para el templo
2 Gradas grandes
4 Burros grandes
1 Bastidor para cartel
7 Tablones del cuerpo de guardia
2 Rastrillos
2 Bastidores grandes de ventana con lienzo
3 Bastidores con lienzo figurando una ermita
1 Farola grande con su vidriera
4 Contramarcos grandes para las olas
1 Canastillo
1 Bastión pequeño con lienzo, figurando parra [*sic*]
34 Cajas para ruina, pintados de varios colores
1 Caja de arpa
1 Bastidores chicos sin lienzo para ruinas
1 Armazón de una cuba
8 Banquillos
1 Sillón
3 Mesas de madera
3 Bancos grandes
1 Loza sepulcral
1 Armazón de templo con dos puertas
1 Dios dorado
1 Reja de madera
5 Bastidores de madera para estacado
Ramo de ópera.
Guardarropa de ópera.
Torbaldó y Dorlisca
7 Pantalones blancos mamelucos
12 Levitas amarillas de lana a la antigua
12 Pantalones de punto de algodón
12 Gorros amarillos con pelo
12 Estoques con sus cordones
7 Levitas moradas con capuchas
1 Hacha de hoja de lata con manga
Tebaldo e Isolina
4 Levitas encarnadas de chalona, con cabo dorado

- 13 Vestidos a la antigua francesa compuestos de levita y capa con
guarnición de plata
- 13 Túnicas de lana verde con cabos de plata y mangas encarnadas
- 4 Levitas azules con guarnición encarnada
- 13 Gorros morados a la antigua
- 4 Gorros negros con guarnición dorada
- 10 Cinturones azules con guarnición de plata
- [La] Cenicienta*
- 13 Levitas blancas con sus capas encarnadas y cabos de plata
- Semíramis*
- 12 Gorros escitas de jamán
- 12 Túnicas azules con cabos de plata
- 18 Vestidos blancos de sacerdote
- 18 Mamelucos blancos, con bolín negro
- 12 Toneletes encarnados con corazas aplomadas
- 12 Pantalones de algodón azul
- 4 Tuniselas verdes de algodón, con cabos amarillos
- 12 Gorros cubiertos de jamán blanco y pintado
- 4 Morriones de baqueta, con jeroglíficos
- 4 Carcajes de cartón con sus plumas y arcos
- 4 Pieles de jamán pintados
- 8 Nagüillas [*sic*] de diversos colores
- 2 Vestidos completos de africano con tunicelas color de carne con
corpetos [*sic*] y pelucas de algodón
- 12 Pantalones carnes de algodón
- 8 Corpetos [*sic*] de lo mismo
- 24 Gorros de baqueta
- 1 Barbas de lana
- 4 Caireles de pita
- 1 Peluca entrecana blanca
- 1 Barba larga de cerda
- [La] italiana en Argel*
- 12 Alquiceres de moro mezclilla
- 6 Costales forrados de jamán, e indiana con su guardapiés de jamán
- 1 Gorro verde de cartón puntiagudo
- 6 Pelucas blancas de figurón
- 1 Faja blanca de lana
- 1 Casaca de figurón verde
- 1 Chaqueta verde de moro, de algodón
- 1 Chaqueta de lana encarnada con capucha
- 1 Par de fundas encarnadas de moro, de lana
- 1 Bata de indiana
- 1 Levita de figurón verde con esclavina
- 1 Alfanje ancho, negro de madera
- Elisa y Claudio*
- 4 Libreas encarnadas con galón de plata
- 4 Libreas encarnadas con galón de plata [*sic*]

- 2 Libreas de volante encarnadas con galón de plata
 11 Chalecos verde de piel de tuza
 12 Chaquetas de paño azul
- Clotilde*
- 12 Pantalones amarillo de algodón
 12 Vestidos a la española antigua compuestos de cabrón y ropilla encarnada y amarillo
 12 Gorros negros con galón blanco
 12 Levitas de campaña a la antigua, amarillas
 13 Gorros negros con galón blanco
 12 Jicaritas [*sic*]
- Moisés [en Egipto]*
- 12 Toneletes verdes de lino con galón de oro
 12 Gorros cubiertos con galón de oro
 12 Carnes con sus cáligas, sandalias y corpeto [*sic*]
 16 Túnicas de lino de varios colores
 18 Gorros cubiertos de bayeta encarnada y plata
 18 Carnes completas, de cáliga, sandalia y corpeto [*sic*]
 12 Golas verdes guarnecidas de oro
 28 Golas encarnadas guarnecidas de plata
 16 Sacos blancos, llenos de zacate
 18 Alfanes egipcios con sus astas
- Inés*
- 12 Almillas de aldeano, moradas con cinta encarnada y golas
 7 Pantalones de aldeano, morados con cinta encarnada y golas
 12 Pantalones listados de algodón
 12 Sombrerillos de petate
 12 Bandas encarnadas
- Tancredo*
- 1 Escudo de hoja de lata
 1 Bandera azul
 12 Bandas blancas
 5 Bandas azules
- Federico [II]*
- 13 Uniformes de paño azul con solapa amarilla y vuelta de lo mismo con galón
 12 Sombreros montados a la federica con galón
 18 Pelucas federicas
- [La] urraca [ladrona]*
- 2 Vestidos completos de escribano
 11 Togas negras con vuelta azul
 12 Gorros negros con vuelta azul
 4 Almillas encarnadas de aldeano
- [El] Conde Ory*
- 11 Hábitos de monja negros de hipre [*sic*] con sus tocas de crespón blancas y sus cordones blancos
 15 Sombreros de palma pintados de negro

- 15 Báculos negros de peregrino con calabazos y cintas
12 Capuchas negras de zangaletes
Mahomet[o II]
21 Chaquetas de bayeta encarnada con fajas azules y blancas
11 Toneletes azules guarnecidos de cinta encarnada de lana
11 Turbantes
13 Empecinados [*sic*] útiles
12 Pares de guantes fuertes
10 Barbas de lana
4 Ropillas con sus calzones morados con cabos de oro
24 Calzones blancos de jamán
24 Chaquetillas moras encarnadas de lana
3 Estandartes azules con sus astas
7 Chabrases encarnados
1 Gualdrapa amarilla de lana
1 Par de estribos de latón con arciones encarnados
1 Pretal encarnado con su media luna y chapa dorada
1 Cabezada encarnada con su media luna y chapa dorada
6 Canastillas de junquillo y sus picheles de barro
12 Levitas amarillas
9 Levitas verdes
21 Gorros de indiana azul
21 Barbas de lana
8 Mamelucos azules rayados
8 Corpetos [*sic*] encarnados guarnecidos de oro
8 Gorros encarnados y blancos con galón de oro
4 Cojines encarnados
1 Tienda de campaña encarnada de bayeta
[El] engaño feliz
4 Levitas de algodón color obscuro
4 Pantalones de algodón color obscuro
4 Gorros de baqueta con cuatro cinturones
Trajes de las coristas
8 Túnicas de varios colores guarnecidos de cinta
8 Camisetas blancas
8 Toneletes negros de lana con cinta blanca
8 Gorros cubiertos negros de lana con cinta blanca con sus golás y pulseras
8 Turbantes amarillos y blancos
8 Túnicos de tafetán blanco con corpetos [*sic*] y guarnición azul
8 Velos blancos de lino
8 Bandas encarnadas con fleco y listón de oro
8 Túnicos morados con galón de plata
8 Diademas
8 Mascadas de seda
8 Pares de tirantes de terciopelo
8 Delantales blancos

8	Camisetas blancas
8	Funditas
8	Gorros de pana negra a la antigua
	<u>Piezas sueltas del guardarropa de ópera</u>
5	Gorros amarillos
12	Toneletes blancos con guarnición negra de jamán
8	Guardapiés de indiana amarilla con cabo negro
4	Camisetas blancas de jamán
9	Vestidos de aldeana morados
38	Gorros negros a la antigua con cabos blancos
11	Pantalones de algodón amarillos
1	Casaca azul de tambor con su gorro de cuartel
1	Puñal con cabo negro
2	Gorros encarnados
1	Gorro obscuro
2	Banderas con sus astas
1	Cojín encarnados de hipre [<i>sic</i>] con galón de oro
3	Mesas con carpetas verdes
2	Banderas blancas con sus astas
1	Paragua de bastón
2	Escaleras de mano
1	Armazón con sus perchas
1	Ropero antiguo
1	Corona de falco
2	Rodilleras
2	Delantales de espuelas dorados
1	Borla de oro falso para sable
1	Borla de lana
2	Charreteras de oro falso
1	Cordón con borlas de plata falso
2	Monillos de tafetán blanco
2	Golillas blancas con vuelta encarnada
2	Coronas bordadas
1	Declillos [<i>sic</i>] bordados
1	Par de fundas moras de muselina
2	Cuellos blancos para figurones
1	Cinturón bordado
3	Brazaletes
6	Pares de cáligas amarillas para salvaje
1	Tonelete de casimir blanco con guarnición carmesí y lentejuela
1	Calzón de lana blanco a la antigua
1	Vestido de casimir blanco guarnecido de plata para mujer a la antigua
1	Banda azul
1	Vestido de mujer a la antigua blanco completo bordado de oro
1	Porta pliegos de casimir azul con tirantes de casimir blanco
2	Capas de pana a la antigua moradas bordadas de lentejuela

- 1 Cachucha de pana morada
- 1 Delantal de aldeano
- 1 Chaqueta blanca y negra para fantasma
- 1 Par de calzones blanco y negro para fantasma
- 1 Manto blanco y negro para fantasma
- 1 Chaquetilla encarnada con su gola
- 1 Tonelete de tafetán de color de oro
- 1 Delantal negro
- 2 Calzoncillos blancos
- 1 Chaleco blanco
- 2 Casaquillas amarillas de aldeano con sus cinturones
- 1 Sombrero montado a la Federica con galón de oro
- 1 Corpiño de casimir blanco con guarnición encarnada y plata
- 4 Chaquetas de aldeano de color de café con guarnición encarnada
- 1 Casaquilla y calzón de aldeano morado de paño
- 1 Calzón de aldeano morado de paño
- 1 Chaleco de chalona de aldeano
- 1 Chaqueta de seda y pana con su gola blanca
- 1 Grehuescos [*sic*] de raso blanco
- 2 Pares de pantalones de punto blanco
- 1 Manto blanco con cruces de oro para cruzado de casimir
- 1 Túnica blanca de casimir con cruces de oro para cruzado con recortes
- 1 Túnica de punto con fondo de raso salpicado de plata
- 1 Manto morado de lana guarnición blanca
- 1 Capa a la antigua de terciopelo carmesí bordada de oro y forrada en blanco
- 1 Trusas a la española de raso y tafetán blanco
- 5 Golas de lama de fierro con galón de oro falso
- 1 Güipil [*sic*] de lana color de rosa con guarnición azul
- 1 Armador de terciopelo azul celeste guarnecido de lentejuela
- 2 Petos de terciopelo a la antigua con sus maneras, gola y puños de encaje
- 1 Vestido de cola de tafetán blanco con peto azul guarnecido de talco
- 1 Calzón de jamán y raso color de oro
- 1 Levita de paño negro guarnecida de canutillo con corpeto [*sic*] de terciopelo
- 1 Corpiño de raso amarillo con peto y mangas blancas de tafetán
- 1 Ropilla a la antigua de terciopelo verde con lentejuela dorada
- 1 Ropilla de raso blanco cabos encarnados y lentejuela de plata
- 1 Túnica blanca de lana con recortes azules guarnición de plata
- 1 Coraza de lama de fierro con chapetas [*sic*] doradas
- 1 Tonelete de terciopelo carmesí, fleco y guarnición de plata
- 1 Túnica blanca de lana con guarnición de recortes
- 1 Calzón de burel blanco
- 9 Vestidos de mujeres de tafetán blanco a la antigua con peto y guarnición azules
- 1 Vestido amarillo, y blanco guarnecido de plata con peto

- 1 Enaguas de bayeta encarnada con cintas negras
- 2 Toneletes de lana encarnada con guarnición de oro falso
- 1 Tonelete de lana verde encarnada con guarnición de oro falso
- 3 Levitas amarillas a la antigua de campaña r^{ta} [sic] azul
- 3 Levitas de pana moradas con guarnición de plata
- 8 Calzones azules de lana con ahuevados [sic] blancos con sus ropillas iguales
- 1 Casaca de seda encarnada de figurón
- 5 Chaquetas de genero azul listado
- 1 Fundas moradas de género azul listado
- 1 Ropilla amarilla de lama a la antigua
- 1 Capa negra de paño a la antigua con su ropilla de abogado negro
- 1 Par de calzones azules de tafetán
- 1 Par de calzones morados de casimir
- 1 Mangas moradas de casimir a la antigua
- 1 Pantalón polaco de casimir morado con franja azul
- 1 Calzón de casimir a la antigua con ahuevados [sic] azul
- 1 Pechera blanca de aldeano con sus listones
- 1 Pantalón blanco de casimir
- 1 Pantalón de ante
- 1 Morrión con mangas encarnada carrillera y cordones
- 2 Pares de botines de gamuza de color de yesca
- 1 Peto de badana blanca
- 6 Diademas de bayeta amarilla
- 1 Par de zapatos amarillas para salvaje
- 3 Pantalones de casimir morado
- 3 Chupines de tafetán blanco uno con galón de oro
- 20 Cinturones azules, guarnecidos de plata
- 1 Ropilla de aldeano morada
- 3 Corpiños de tafetán amarillo con peto negro
- 6 Golas amarillas
- 1 Levita amarilla en piezas a la antigua
- 3 Gorros encarnados de algodón para esclavos
- 8 Diademas de lienzo blanco con guarnición azul
- 6 Diademas de lienzo blanco con guarnición azul y encarnadas
- 12 Cinturones blancos con listón de paño
- 10 Cintos de género azules y encarnados
- 1 Ropilla y calzón encarnados a la antigua
- 1 Guardapiés de aldeana morado con cintas encarnadas
- 5 Corpetos [sic] de punto color de carne
- 9 Gorros encarnados de lana
- 3 Pares de guantes blancos de punto
- 24 Pares de guantes amarillos con boca fuerte negra
- 1 Par de vueltas sin guantes
- 1 Cinturones [sic] de terciopelo negro guarnecidos de lentejuela blanca
- 1 Cinturones [sic] de terciopelo negro encarnado guarnecidos de lentejuela blanca

1	Segunda pieza con su armazón y percha
1	Caña con su gancho de descolgar
1	Cajón forrado de lata sin tapa
6	Cajones sin forro con tapas
1	Cajón sin forro sin tapa
1	Mesa con un pie menos
4	Cuadros de lienzo transparente para el frente del teatro
1	Mesa grande
2	Palillos
	<u>Géneros que hay en el guardarropa perteneciente a dicho ramo</u>
1	Armadura de un gorro de terciopelo a la antigua
2	Adornos de una coraza
1	Retazo de vestido bordado
1	Corte de gorro de terciopelo negro
1	Corte de gorro de lana encarnada
2	Mangas de túnico de terciopelo negro
1	Corte de gorro de terciopelo carmesí
12	Varas hipre [<i>sic</i>]
8	Retazos de percal encarnado cuadrados
2	Armaduras de namptes [<i>sic</i>] para vestidos de lienzo
1	Par de mangas amarillas de algodón
110	Retazos de galón de oro falso
1	Cuello de tafetán blanco para capa a la antigua
1	Retazo de muselina blanca
1	Corte de vestido terciopelo carmesí compuesto de cubo y mangas
1	Tunicela de casimir blanco
1	Corte de capa de estameña, bordado de oro
2	Cortes de vestido para mujer, de rasillo blanco a la antigua guarnecido de plata
1	Corte de vestido para mujer, de rasillo blanco a la antigua, guarnecido de plata de cola
1	Corte de manto de terciopelo carmesí
1	Peto y mangas para vestido a la antigua de mujer guarnecido de oro
2	Retazos de casimir blanco con ahuevados [<i>sic</i>] de terciopelo carmesí
1	Ruedo de tonelete de casimir morado con guarnición de terciopelo negro y lentejuela
1	Tonelete de paño café, guarnecido de plata con su corpiño de casimir blanco en corte
1	Turbante en corte
5 ¾	Varas terciopelo negro
8	Varas terciopelo con pelo negro
7	Varas terciopelo azul celeste
12 ½	Varas tafetán color de plomo
7	Varas terciopelo verde y 1 vara verde esmeralda
19 1/3	Varas lanilla azul de plata
1 1/8	Varas terciopelo nácar
4 2/3	Varas lama de plata

- 3 1/3 Varas lama de plata con flores azules
- 3 Varas tela morada de plata
- 21 Varas coquillo color de rosa
- 112 Varas coquillo amarillo
- 5 Piezas gasa de Italia con 10 3/4 varas cada una
- 10 Varas gasa de Italia en retazos
- 3 Varas lama de plata carmesí y más unos retazos
- 2 3/4 Pana color de rosa
- 27 Varas hipre [*sic*] blanco
- 8 Varas hipre [*sic*] negro
- 15 Varas paño azul ordinario
- 1 Corte de calzón y chaqueta de terciopelo verde
- 37 Madejitas seda amarilla
- 7 Varas fleco de oro falso
- 108 Madejas de seda color amaranto
- 108 Madejas de seda color azul
- 151 Madejas de seda color morado
- 83 Madejas de seda color negro
- 147 Madejas de seda color aplomadas
- 4 Cadejos de hilo amarillo
- 4 Cadejos de hilo azul
- 7 Cadejos de hilo encarnado
- 55 Varas listón de seda blanco ancho
- 3 Piezas listón de seda angosto con 16 varas cada una
- 1 Pieza listón de seda angosto con 16 varas morada
- 2 Piezas de listón carmesí de seda angosto con 13 varas
- 12 Varas de listón de seda ancho verde
- 14 Varas de listón de seda angosto verde
- 1 Pieza listón de seda ancho azul
- 8 Varas de listón angosto azul
- 12 Varas cordón de seda
- 1 Pieza de cinta de algodón

Escoleta

- 1 Piano
- 2 Bancos

Trajes de los bailarines franceses

Madama [*sic*] Magnin

- 1 Sombrero de paja blanco
- 1 Sombrero chiquito morado
- 1 Peineta con piedras
- 1 Par de aretes con piedras
- 1 Par de pulseras con piedras
- 1 Collar con piedras
- 1 Broche con piedras
- 1 Savigni [*sic*]
- 1 Vestido de ángel
- 1 Sombrero negro de terciopelo con pluma blanca

- 2 Túnicos de ángel con sus rosas
- 2 Vestidos de seda color de rosa
- 3 Vestidos de lana de indio
- 1 Vestido de seda azul
- 1 Vestido de gasa blanca
- 1 Vestido de seda morada, español
- 1 Vestido de seda blanco
- 1 Vestido de turco bordado de oro
- 1 Vestido de seda con guarnición de terciopelo
- 1 Vestido de muselina con guarnición de lana encarnada
- 1 Caja de cartón con rosas
- 1 Vestido español de seda blanca bordado de plata

Mr. Crombe

- 2 Plumas blancas
- 1 Vestido a la antigua española azul
- 1 Vestido de aldeano completo
- 1 Pantalón blanco
- 1 Vestido completo de turco
- 1 Túnica blanca guarnecida de hojas verdes
- 1 Toga de terciopelo negro guarnecida de pajitas [*sic*]
- 1 Capotillo de sarga encarnada guarnecido de pajitas
- 1 Túnica blanca

Trajes de los operistas

Señora Pellegrini

Torbaldo [y Dorlisca]

- 1 Vestido marino amaranto bordado de plata y polaca de terciopelo azul celeste bordado de plata
En el [en]gaño [sic] feliz
- 1 Naguas de lana de aldeana, delantal de muselina y vestido de gros azul con guarnición blanca de seda
En La Cenicienta
- 1 Vestido de cotonía, naguas de raso blanco, bordados de oro, manto y corpiño de terciopelo [de] punto bordado de oro
Tebaldo e Isolina
- 1 Vestido de cola de raso blanco bordado de plata
Semíramis
- 1 Vestido de cola y su túnica de merino blanco bordados de oro, manto de terciopelo carmesí bordado de oro
- 1 Túnica sin cola de lana blanco
Mahomet[o II]
- 1 Naguas de raso blanco bordadas de oro, manto y corpiño de terciopelo negro bordados de oro
Moisés [en Egipto]
- 1 Par de pantalones de lana
Ricardo y Zorayda
- 1 Vestido de raso blanco bordado de plata
- 1 Tunicela de raso color de rosa bordado de plata

- Clotilde*
- 1 Vestido de raso, amarillo bordado de plata
- 1 Naguas encarnadas de cotonía
- Elisa y Claudio*
- 1 Naguas de seda adamascada amaranto y corpiño de terciopelo negro
- Tancredo*
- 1 Naguas de raso blanco bordado de plata
- 1 Vestido de terciopelo azul celeste bordado de plata con corpiño
- Señor Galli
En la *Semíramis*
- 1 Túnica
- 1 Manto
- 1 Par de pantalones
- En el *Federico [II de Prusia]*
- 1 Casaca verde
- 1 Calzón y chupín encarnado
- 1 Sombrero montado negro
- 1 Par de botines federicos de paño negro
- Mahomet[o II]*
- 1 Ropón de turco, manto y pantalones
- Moisés [en Egipto]*
- 1 Manto y un tonelete
- [La] Cenicienta*
- 1 Vestido
- 1 Par de calzones
- 1 Bata de seda
- 1 Bata de seda pintada
- Torbaldo [y Dorlisca]*
- 1 Levita polaca
- 1 Pantalón
- Inés*
- 2 Vestidos
- 1 Chaleco
- 2 Pares pantalones
- [El] matrimonio [secreto]*
- Casaca, chupín y calzones
- Clotilde*
- Chamarra de aldeano, calzón y faja
- Elisa y Claudio*
- Vestido de figurón corto
- Otro vestido de figurón corto, chupín y botines
- [La] urraca [ladrona]*
- Uniforme de soldado y capa
- [La] dama salvaje*
- Vestido y manto
- [El] Conde Ory*
- Vestido de ermitaño

Hábito de peregrino completo

Un piano en su casa

Señora Amati

En *La Urraca [ladrona]*

Sotana y carpeta

[El] Conde Ory

Un vestido completo

Moisés [en Egipto]

- 1 Túnica de lana blanca con jeroglífico de oro
- 1 Manto morado de pañete con guarnición de oro
- 1 Chaquetilla de pañete con guarnición de oro y su gola de oro
- 1 Piano en su casa

Señor Mussatti

En *El barbero [de Sevilla]*

- 1 Sotana y un manto negro
- 1 Sombrero negro
- 1 Uniforme verde con solapa encarnada
- 1 Uniforme con solapas negras
- 1 Sable con vaina de acero
- 1 Espadín con guarnición amarilla
- 1 Sombrero forrado de hule
- 1 Chaqueta azul guarnecida de cinta negra
- 1 Calzón azul guarnecido
- 1 Chaleco de raso blanco guarnecido
- 1 Banca encarnada
- 1 Gorro negro de mijo
- 1 Capa color de café

Ricardo y Zorayda

- 1 Chaqueta azul guarnecida de oro
- 1 Corpeto [*sic*] negro guarnecido de oro
- 1 Bombacha de cúbica blanca
- 1 Gorro de moro

[La] urraca [ladrona]

- 1 Uniforme azul
- 1 Gorro
- 1 Tahalí
- 1 Sable

Torbaldó [y Dorlisca]

- 1 Levita flor de romero de lana
- 1 Pantalón y un cinturón amarillo de lana
- 2 Levita de terciopelo verde bordado de plata
- 1 Gorro polaco, flor de romero

[La] Cenicienta

- 1 Levita a la antigua de casimir, cabos negros color ante
- 1 Levita de sarga blanca bordado de oro
- 1 Capa de terciopelo azul lisa bordado blanco
- 1 Corpeto [*sic*] de terciopelo azul bordado de oro

- 1 Entorchado encarnado guarnecido de oro con fleco de oro
[El] Conde Ory
- 1 Túnica con su capucha y cordón
- 1 Túnica negra de lana, con cordón blanco y su toca de crespón
- 1 Sombrero negro de paja
Moisés [en Egipto]
- 1 Tonelete azul claro con su cuello y brazaletes bordados
- 1 Manto de lo mismo
- 1 Gorro de lo mismo
[La] dama salvaje
- 1 Levita cerrado a la antigua azul con cabos y guarnición blanca
- 1 Capa a la antigua de pañete bordada de plata
- 1 Cinturón negro, guarnecido de lentejuela
Federico [II de Prusia]
- 1 Huacaro *[sic]* de bayeta, verde de húsar cabos de oro
- 1 Pantalón de bayeta, encarnado de húsar y su cinturón
Señora Massini
 En la *Semíramis*
- 1 Tonelete de casimir blanco con su coraza y cabos de oro
- 1 Manto de casimir azul cabos y fleco de oro
- 1 Calzón de lana blanco
- 2 Barretas simples para el casco
Tebaldo e Isolina
- 1 Calzón de armado de lama de fierro
- 1 Tonelete de terciopelo carmesí con coraza de lama de fierro y cabos de oro
- 1 Capa a la antigua id. *[sic]* bisca *[sic]* con cordón y borlas de oro falso
- 1 Banda azul de tafetán
[La] dama salvaje
- 1 Túnico blanco de lana fino
- 1 Túnica blanco de lana ordinario
- 1 Piel negra de felpa
- 1 Camiseta de raso blanco guarnecida de oro
Tancredo
- 1 Levita de terciopelo azul con guarnición de plata y coraza de lama de fierro
- 1 Capa de terciopelo carmesí bordada de plata con cordones y borlas de lo mismo
- 1 Armadura con su tonelete blanco de merino
- 1 Yelmo
- 1 Espada
[La] urraca [ladrona]
- 1 Vestido completo de aldeano, calzón corto de merino chaqueta de merino chaleco rosa y sombrero negro
[El] Conde Ory
- 1 Túnica de terciopelo azul
- 1 Faja de seda blanca

Ricardo y Zorayda

- 1 Vestido de raso blanco, manto y pantalón
- 1 Piano en su casa

Señor Finaglia
[El] Conde Ory

- 1 Bata de pana negra, vueltas azules
- 1 Túnica negra de lana con su toca de gasa

Tebaldo [e Isolina]

- 1 Tonelete de terciopelo carmesí con cabos de oro
- 1 Capa de terciopelo negro con cabos de oro a la española
- 1 Cinturón

[El] barbero [de Sevilla]

- 1 Manto y una sotana negras de lana
- 1 Sombrero de canal ordinario
- 1 Banda negra de espumilla
- 1 Gorro negro ordinario

[La] Cenicienta

- 1 Levita color de carne de cotonía arrasada cabos negros
- 1 Levita terciopelo verde cabos de oro a la antigua
- 1 Capa terciopelo verde cabos de oro a la antigua
- 1 Cinturón blanco de lana

Clotilde

- 1 Calzón de terciopelo negro
- 1 Chupín de raso blanco
- 1 Chupa de terciopelo negro

Elisa y Claudio

- 1 Ropón de paño azul con cinturón de bayeta, hebilla de metal y cintas de algodón
- 1 Pantalón de punto amarillo

Torbaldito [y Dorslica]

- 1 Tonelete de cotonía arrasada color de café
- 1 Montera de cotonía
- 1 Pantalón de cotonía

[La] urraca [ladrona]

- 1 Calzón bombacho de carro [*sic*] morado
- 1 Chupa de carro [*sic*] morado
- 1 Chaleco blanco de paño
- 1 Sombrero redondo con cinta encarnada

Señora Baduera

- 1 Vestido de lana en el *Torbaldito [y Dorslica]*
- 1 Vestido de seda amarillo en *La Cenicienta*
- 1 Vestido de indiana en *El barbero [de Sevilla]*
- 1 Vestido azul de cotonía en *La urraca [ladrona]*
- 1 Vestido de seda en *Elisa y Claudio*
- 1 Corpiño en el *Tancredo*
- 1 Vestido de seda en el *Tebaldo [e Isolina]*
- 1 Vestido en *El Conde Ory*

- [El] engaño feliz*
- 1 Tonelete de terciopelo negro verde, con cabos de oro
Torbaldo [y Dorslica]
- 1 Levita azul celeste cabos negro cinturón amarillo
[El] Conde Ory
- 1 Túnica negra con su cordón blanco, su toca y su sombrero de palma
Inés
- 1 Sombrero de palma con gasa verde
Apunte de Sr. Sissa
- 4 Levitas a la antigua
- 2 Capas a la antigua
- 1 Calzón de armado
- 1 Chaqueta
- 2 Corazas de cruzada
- 3 Pantalones mamelucos
- 1 Chaleco
- 1 Ropilla de turco azul
- 1 Ropilla encarnada
- 1 Levita polaco
- 4 Cinturones
- 2 Estoques
- 1 Casco de guerrero
- 1 Turbante
- 1 Turbante [*sic*]
- 1 Casco persa
- 1 Gorro de género

Señor Sirletti

Mahomet[o II]

- 1 Tonelete de terciopelo verde guarnecido de oro con su armadura
Moisés [en Egipto]
- 1 Turbante color café con ruedo blanco
- 1 Túnica blanca de lana
- 1 Manto color de café

Semíramis

- 1 Tunicela encarnada guarnecida de oro
- 1 Manto púrpura guarnecido de oro con su cinturón
- 1 Pantalón mameluco de lana blanco

Tancredo

- 1 Túnica de terciopelo verde y capa a la antigua, sombrero y espada
Ricardo [y Zorayda]
- 1 Calzón de merino rosa
- 1 Vestido largo de merino amarillo
- 1 Ropón de turco de terciopelo rosa

Señora López

[La] Cenicienta

- 1 Túnico de terciopelo verde
Ricardo [y Zorayda]

Virtuoso ridículo. Farsa. Con orquesta.
Dona [sic] del lago, en la escoleta.

Es copia. Manuel Eduardo Gorostiza [rúbrica].

2. Inventario de la compañía Vestvali. 1857⁹⁴²

Inventario del vestuario hecho en 15 de enero de 1857

Caja número 1. Cuerpo de coros del *Barbero de Sevilla*

21 calzones
21 casacas } de lana azul
21 botines
Cuerpo de coros del *Elixir de amor*
11 uniformes de lana azul con guarnición encarnada
10 pantalones de lana azul con guarnición encarnada
Armaduras compuestas de
28 pantalones
26 chaquetas de algodón

Caja número 2. *Lucrecia Borgia*

24 dominós de lustrina
1 vestido de lana de oro y algodón para la *prima donna*
1 dominó de seda negra
1 vestido de pana negra, guarnecido de armiño y oro para el bajo profundo
1 vestido de pana azul guarnecido de plata para el primer tenor
2 levitas de pana azul y encarnada para dos partiquinos
10 vestidos de las coristas de pana de varios colores
18 toneletes de pana guarnecidos de plata y oro
8 enaguas sueltas de varios colores

Caja número 3. *Otello. Puritani. Sonámbula*

1 túnico talar de raso amarillo guarnecido de negro y armiño
1 manto real de raso amarillo guarnecido de negro y armiño
1 *pellegrina* de armiño
1 vestido de pana negra guarnecido de oro
1 vestido de pana verde guarnecido de oro y raso blanco y encarnado
1 levita
1 pantalón } de pana verde guarnecidos de raso y plata
1 manto de pana carmesí guarnecido de raso y plata
13 vestidos de lana encarnada para los senadores
Puritani
1 tonelete de pana negra
1 pantalón de marino carmesí. Primer bajo
1 tonelete de pana negra
1 pantalón de marino } Segundo bajo

⁹⁴² AHN. Protocolo notarial. Enero 3, 1857. Notario 290.

GN. Ramo Gobernación, Legajo 138, expediente 6, 1833. En la transcripción de este documento, se corrigió la ortografía y se desataron las abreviaturas. Se respetan las partes que fueron subrayadas (y aparecen como tales). Al final se incluyó un glosario con la explicación de algunos términos señalados en la descripción de la utilería del teatro.

carmesí

1 tonelete de pana morada guarnecido de plata para el primer tenor

1 cuerpo de pana negra para el primer tenor

3 pantalones de pana de varios colores

2 ropillas de pana negra nuevos

1 vestido de seda color de rosa para la *prima donna*

1 vestido de raso blanco guarnecido de plata para la *prima donna*

1 túnico de seda blanca para la *prima donna*

1 capa de lustrina aplomada

Sonámbula

1 delantal de linón para la segunda dama

1 túnica de lana azul para la *prima donna*

1 vestido de lana rosa para la *prima donna*

1 chaqueta } y tirantes de pana negra guarnecidos de listón y plata

1 pantalón

1 chaqueta

1 pantalón } de pana negra

1 chaleco

1 chaqueta } y tirantes de lana guarnecidos de listón

1 pantalón

20 vestidos de lana para aldeanas

28 pantalones de lana para aldeanos

21 pares de tirantes para aldeanos

22 camisas de linón guarnecidas de listón para aldeanos

22 camisas de linón para aldeanas

16 delantales de linón

12 pañueletas [*sic*] de linón guarnecidas de listón

7 delantales de linón guarnecidas de listón

9 sombreros de paja

Caja número 4. *Linda de Chamounix*

14 vestidos de lana de varios colores para aldeanos

13 vestidos de lana de varios colores para aldeanas

15 chalecos de lana de varios colores aldeanas

5 vestidos completos, cada uno, una chaqueta, un pantalón, un chaleco y una pañueleta [*sic*]

6 vestidos completos *ut supra* para niños

16 delantales de algodón

43 pañueletas

Caja número 5. *El trovador, los Capuletos y Semíramis*

Trovador

1 ropilla negra } de pana para el barítono

1 bombacha negra

1 capotillo de pana verde

1 pantalón de } negro de armas para el barítono

pana

1 chaqueta

Prima donna

1 vestido de raso rosa

1 vestido de pana negra

1 vestido de raso blanco y guarnecido de plata

Primer bajo

1 tonelete de pana verde con mangas de armadura

Segundo tenor

1 tonelete de pana azul

1 pantalón de armadura

Primer tenor

1 tonelete azul de terciopelo, guarnecido de plata

1 capa blanca de merino

1 blusa de merino oscuro

Contralto

1 enagua oscura de lana

1 medias funditas [*sic*] de lana oscura

1 cuerpo de pana negro

1 toca

1 camina } de lanilla blanca

[*sic*]

Segunda donna

1 vestido de terciopelo verde guarnecido de plata

Capuletos

Primer tenor

1 tonelete encarnado con guarnición de plata

Contralto

1 tonelete azul de pana

1 tonelete negro de pana

Bajo

1 tonelete negro de pana con guarnición de plata

Tenor

1 tonelete negro de pana guarnecido de oro

Prima donna

1 vestido de raso blanco con dos faldas, bata blanca de linón con fondo de seda

1 velo de punto de algodón

Semíramis

Prima donna

1 vestido de lana blanco, bordado en oro las dos y faldas

1 vestido de lana naranja, bordado en plata las dos faldas

1 manto encarnado y azul de merino bordado de oro

Contralto

1 vestido de merino blanco guarnecido de oro y coraza de lana de plata

Bajo

1 tonelete de pana verde
1 manto de merino encarnado guarnecido de oro

Segundo tenor

1 tonelete de raso blanco guarnecido de oro
1 manto de lana encarnada guarnecido de oro
1 barquilla de plumas

Tercera donna

1 vestido de lana azul guarnecido de plata
1 falda de raso blanco guarnecido de oro

Segundo bajo

1 túnica de lana blanca guarnecida de lama de oro

Caja número 6. *Lucia di Lammermoor*

Prima donna

1 tonelete de punto bordado de plata
1 enaguas de raso blanco
1 tonelete de raso blanco, con galón de plata
1 *pellegrina* de raso blanco con guarnición de plata
1 enagua de raso blanco con tira escocesa
1 tonelete de seda escoces
1 velo de punto blanco
1 bata de linón blanco con fondo de seda

Segunda donna

1 falda de raso blanco, con su cuerpo guarnecido de plata
1 falda de lana escocés
1 vestido de terciopelo encarnado guarnecido de oro

Barítono

1 tonelete de lana escocés con cuerpo de pana negra
1 chaqueta
1 pantalón de pana negra

Tenor primero

1 chaqueta
1 pantalón } de pana negra guarnecida de listón negro
1 tonelete escocés con cuerpo de pana negra

Tenor segundo

1 tonelete escocés con cuerpo de pana negra

Bajo segundo

1 tonelete de pana negra

Coros

15 toneletes escocés
31 chales escocés
17 boinas escocés
21 bolsas de pelo

14 cinturones de cuero

11 gorras de pana

Partiquino

1 chaqueta } de pana encarnada guarnecidos de oro
1 pantalón }

2 chaquetas

1 } de pana negra nuevos

bombachas

1 faja escocesa nueva

2 pares de botines escoceses nuevos

1 chaqueta } de pana morada guarnecida de plata que era del *Barbero de Sevilla* y se

1 pantalón ha

recompuesto para esta ópera

Caja número 7. Cuerpo de coros

Maria de Rohan

30 vestidos de hombres, cada uno, una chaqueta, con pantalón, una capa, una faja y un tahalí guarnecidos de plata, oro y blonda

30 calzones de hombres de algodón

20 pares de botas de cuero

12 narguiles blancas nuevas

Atila

12 corazas

12 toneletes de armadura

Caja número 8. Partes de cuerpo de coros

30 armaduras para la banda

20 dalmáticas de los *Capuletos*

18 fundas de moro de los Lombardos

20 escapularios negros de la Favorita

Caja número 9. Cuerpo de coros

10 túnicos blancos de merino para señoras

15 túnicos blancos de manta para señores

37 pantalones, carnes.

18 velos de manta

5 túnicas de sacerdotes, de *Semíramis* nuevos

Caja número 10. *Luisa Miller*

Contralto

1 vestido de merino verde guarnecido de raso blanco para montar a caballo

Prima donna

1 vestido de aldeana, compuesto de dos faldas encarnadas y blanco de merino, adornos de listón, cuerpo de pana negra con adornos encarnados

1 vestido de merino aplomado y listones negros

2 delantales de linón

1 camisola de linón

Segunda donna

1 vestido de merino azul con listones

1 delantal de linón

Barítono

1 vestido de merino apañado [adecuado]

1 calzón de merino oscuro con adornos negros

1 camisola de linón

Tenor primero

1 ropilla } de merino color de ante guarnecidos en negro recompuestas del *Barbero*

1 bombacha *de*
Sevilla

1 ropilla } de pana morada guarnecida en plata también del *Barbero de Sevilla*

1 bombacha

Bajo primero

1 vestido de pana morada, compuesto de calzón y chaqueta guarnecido de oro

Bajo segundo

1 vestido de pana negra con adornos morados, compuesto de ropilla, calzón, capa negra y tahalí

Maria de Rohan

Prima donna

1 vestido de seda azul floreado

1 dominó de punto negro nuevo

Barítono

1 calzón de pana encarnada guarnecido de raso blanco y oro

1 ropilla de pana encarnada guarnecida de raso blanco y oro

1 calzón

1 ropilla } de pana morada guarnecidos de amarillo

1 capa morada de pana

1 capa de pana verde guarnecida de oro

1 tahalí

1 cinturón } amarillos

Primer tenor

1 vestido de panilla encarnada con guarnición de raso blanco, compuesto de una ropilla, un calzón y una capa, guarnecido todo de plata

1 vestido morado, compuesto como el anterior guarnecido de oro

Contralto

1 vestido de pana negra, compuesto de un calzón, una ropilla, un tahalí, un cinturón, guarnecidos en raso morado

Segundo tenor

1 vestido de pana azul y guarnecido de raso encarnado compuesto de un calzón, una ropilla y un cinturón

1 ropilla de pana negra
1 bombacha de pana negra
1 tahalí de pana negra

Hernani

Prima donna

1 tonelete de raso color de rosa
1 faldita de tul bordada de plata

Primer tenor

1 colete de pana amarilla
1 calzón de pana negra, con adorno de plata
1 vestido a la española de pana azul, compuesto de una ropilla, una trusa de raso blanco, guarnecido de oro
1 gramalla negra con pelegrina de hule y conchas

Primer bajo

1 trusa
1 ropilla } de pana verde guarnecido de plata y encarnado
1 capa de pana morada forrada en raso carmesí
1 trusa
1 ropilla } de pana negra
1 capa

Segundo tenor

1 vestido de terciopelo carmesí. Viejo. Compuesto de una ropilla, un calzón y una capa guarnecido de oro
1 chaqueta de pana negra, con adorno de plata
Supernumerario para el tenor
1 trusa de pana negra, supernumeraria para el barítono

I due foscari

Prima donna

1 vestido de pana carmesí guarnecido de oro
2 tonelitos de niños de pana con plata
1 túnica talar de pana morada vieja con piel

Caja número 11. *Barbero de Sevilla*

Prima donna

1 vestido de seda amarillo, cuerpo y falda guarnecido de oro

Primer tenor

1 chaqueta
1 capa } de merino negro
1 calzón

Barítono

1 calzón de pana morada
1 chaqueta de pana } con adornos de oro
morada
1 chaleco de raso blanco
1 banda de seda encarnada, con fleco de oro

Caricato

1 pantalón } de pana negra con adornos de raso
1 ropilla }
1 banda de seda encarnada

Segunda donna

1 vestido floreado de indiana, color gris
1 pañuelita [sic] de linón
1 delantal de linón
1 almohada de brin con paja

Primer bajo

2 sotanas de merino negro
1 capa negra de merino

Hija del Regimiento

Prima donna

1 vestido de raso floreado
1 vestido de terciopelo negro

Primer tenor

1 pantalón de pana morada
1 chaqueta de pana verde
2 tirantes
1 uniforme de lana azul
1 pantalón } de lana blanca
1 chaleco }
1 gorra de cuartel azul
2 charreteras de oro
1 chilillo de pluma encarnada
1 sable

Bajo

1 uniforme de lana azul
1 chaleco } de lana blanca
1 pantalón }

Segundo tenor

1 pantalón de merino blanco
1 gorra de cuartel azul
1 sable

Segundo bajo

1 levita de pana negra
1 pantalón de pana negra
1 chaleco de pana negra
1 vestido chambergo, chaqueta y pantalones de pana azul

Elixir de amor

Primer bajo

1 pantalón de lana amarillo
1 chaleco de lana blanca
1 levita de merino encarnada

Segundo tenor

1 chaqueta de lana encarnada

1 pantalón de pana negra

Segundo bajo

1 pantalón de pana encarnada con franja de oro

1 uniforme de lana azul

Linda de Chamounix

Primer tenor

1 blusa de pana negra

1 uniforme de merino encarnado guarnecido de pana negra y oro

1 levita de merino azul, guarnecida de plata

1 calzón de lana blanca

Barítono

1 levita de paño

1 chaleco de merino color de café

1 pantalón de merino verde

1 par de botines de merino café

Contralto

1 levita de merino color de café

1 chaleco de merino verde

1 pantalón de merino negro

1 levita de merino aplomado

Bajo

1 levita } de estofa de seda floreado

1 pantalón }

1 chaleco de raso blanco

Segunda donna

2

chaquetas } de lana

1 chaleco

1 levita de merino aplomada y supernumeraria

Don Pasquale

Caricato

1 levita de merino azul

1 levita de merino aplomado

1 chaleco de raso encarnado

1 chaleco de piqué blanco

1 camisa de lino blanca

1 pantalón de dril amarillo

1 pantalón de dril blanco

1 chaleco de merino carmesí

---- [*sic*]

9 taquetillos [*sic*] de moro de los *Lombardos*

13 chaquetas de merino amarillo

Caja número 12. *La vestal*

Prima donna

1 vestido de sacerdotisa, compuesto de túnica blanco de lana con sobreveste de lana
1 velo de linón

Segunda donna

1 vestido de sacerdotisa como el anterior (éste perteneció a la *Norma*)

Contralto

1 vestido de sacerdotisa compuesto con dos faldas, blanco de lana con sobreveste de lo mismo

1 velo de linón

Primer tenor

1 vestido de romano compuesto de una coraza nueva, manto encarnado, túnica blanca con guarniciones de cinta encarnada, la coraza de lana de plata (este vestido pertenecía a la *Norma*)

Barítono

1 túnica blanca de merino con guarnición encarnada

1 coraza de pana negra con lentejuela de plata y chapetones romanos

1 manto de merino morado, guarnecido de oro, todo nuevo y el manto es viejo

Segundo bajo

1 túnica talar de lanilla blanca

1 velo de linón

1 estola de oro

Segundo tenor

1 túnica blanca de lana con guarnición encarnada (de la *Norma*)

1 manto encarnado de merino (de la *Norma*)

Atila

Prima donna

1 vestido blanco de lana

1 coraza de lana azul

Primer bajo

1 coraza de lana azul, con falda de merino coleta

1 piel fingida de tigre, de algodón

Primer tenor

1 blusa de merino azul, vieja

1 pantalón de merino, nuevo

1 manto de merino carmelita (de la *Norma*)

Segundo tenor

1 tonelete morado con cintas azules

1 calzón azul

1 piel fingida de gire, de algodón

1 coraza de pana negra

1 faja de piel

Barítono

1 coraza de lana azul con falda blanca de lanilla

Segundo bajo

1 manto verde de linón (viejo)

Norma

Prima donna

1 vestido de lana blanco
1 túnico de merino negro
1 manto de merino carmelita
1 velo negro de punto

Segunda donna

1 vestido de lana blanca (de la *Vestal*)
1 túnico de lana azul

Tercera donna

1 vestido de lana blanca
2 vestidos de niños
1 vestido de lana blanca, supernumerario
1 manto verde de lana

Don Juan Tenorio

Bajo

1 levita de pana negra

Tenor

2
chaquetas } de pana negra
1 chaleco

Segundo tenor

1 chaqueta } de merino negro, guarnecido de raso encarnado
1 pantalón }
1 chaleco de raso encarnado
1 camisa blanca, de algodón
1 faja de seda blanca

Caricato

1 capa encarnada de pana
1 chaqueta de pana negra

Sonámbula

Donna segunda

1 delantal de linón

Prima donna

1 túnico de lana azul
1 vestido de lana color de rosa
1 vestido de tres colores, de merino, amarillo, azul y encarnado
1 cuerpo negro y encarnado, de pana

Primer tenor

1 chaqueta } de pana negra con sus tirantes guarnecido de listón y plata
1 pantalón }

Barítono

1 tonelete de merino de ante guarnecido de negro

Bajo

1 chaqueta

1 pantalón } de pana negra

1 chaleco

1 chaqueta

1 pantalón } de lana guarnecida de listón y tirantes de lana

Caja número 13

19 capas de merino de varios colores

9 vestidos de señoras de panilla de varios colores

12 velos de linón de *Norma*

12 velos de linón de *Semíramis*

11 pares de funditos de linón de *Lombardos*

12 pares de mangas para la *Traviata*

11 vestidos de raso de mujer de varios colores y guarnecidos

2 faldas, una de raso y otra de raso y algodón, blancas y guarnecidas

Caja número 14

20 corazas

20 blusas de algodón, de marinos, de varios colores

8 pieles fingidas, de algodón

1 colgadura de la cama de *Sonámbula*

1 bata floreada

1 cubiertas de la cama de *Sonámbula*

4 enaguas sueltas de varios colores

1 manto de pana morada

1 vestido negro de merino

1 bata de mozo de merino, encarnada

1 bata de mozo de merino negra

1 bata de mozo de merino azul

1 tonelete de tela blanca para la estatua de *Don Juan Tenorio*

2 túnicas de algodón encarnadas

Caja número 15

32 gramallas y capas de merino de varios colores

13 bolsas de brin de la *Linda Chamounix*

7 pantalones de merino encarnado a la española

7 calzones de varios colores y condiciones

5 capas chiquitas de algodón de varios colores

4 faldequitas [*sic*] de aldeana de la *Linda Chamounix*

2

bombachas } de algodón de la *Linda Chamounix*

3 chalecos

1 tapete de damasco

1 manto romano de manta amarilla con guarnición encarnada

2 corazas de pana negra guarnecidas de oro
3 chaquetas de jamán encarnado
2 entrechaquetas de moro
2 chaquetas de pana negra
1 chaqueta de fil de algodón
1 ropilla de pana negra, guarnecida de raso carmelita
1 vestido de merino para mujer a dos colores
5 toneletes de pana azul
2 nagüillas [*sic*] de algodón azul
2 sotanas negras de merino
1 dalmática blanca de lanilla
2 tonelitos de merino encarnado, de moras
1 tonelito de merino encarnado, de moras
1 tonelito de azul de romana
3 enaguas de merino, una de algodón, de varios colores
2 vestidos de merino negro de peregrino

Caja número 16

12 chaquetas de piel figuradas de algodón
32 pares de botines de piel figurada, de algodón
18 pantalones encarnados de algodón
22 pares botas figuradas de algodón
24 pares de botas, sin pie, de cuero negro y claro
16 pares de botas de cuero, enteras y con pie
18 pares de zapatos de cuero, bajos
1 par de botines blancos de algodón
1 chaleco de merino blanco
13 pares de mangas sueltas de merino encarnados

Caja número 17

17 espadas de madera
2 banderas
16 lanzas de madera
8 bastones de peregrinos
2 antorchas
13 cascos de cartón
18 rosarios
1 cartelón para el *Elixir de amor*
2 cornetas de latón
2 ánforas de madera
5 canastitas
1 plato de barbero, de hoja de lata
1 charola dorada
1 caja de hoja de lata
14 vasos de hoja de lata
4 copas de latón
1 copa de hoja de lata

17 copitas de hoja de lata
18 copas de madera, doradas
12 tenedores
11 cuchillos
1 pandereta
1 tintero de hoja de lata
1 farol de hoja de lata
2 bocinas
6 pares de medias de algodón
16 puñales de madera
1 sable
1 caja pintada
1 reloj de madera
1 clarín
8 gorras de senadores

Caja número 18. *Lombardos*

Prima donna

1 vestido de raso azul con galones de plata
1 vestido de raso encarnado, compuesto de falda blanca de raso, tonelete de raso encarnado, y chaquetilla de raso verde guarnecido de galón de oro y plata con lentejuelas
1 vestido de lana blanca y unas fundas de de raso verde guarnecido de galón de oro y plata con lentejuelas

Segunda donna

1 vestido de mora, compuesto de tonelete de raso azul oscuro, falda blanca, turbantes, funda y banda toda de raso y guarnecido de galón de plata

Tercera donna

1 vestido de panilla morada recompuesto y guarnecido de raso y galones de plata nuevos

Primer tenor

1 vestido de moro, compuesto de tonelete de raso azul y blanco, fundas de merino azul guarnecido de plata, alquicel blanco de lana, banda verde de lana, turbante de lana, y otro vestido más de armadura de lana de plata con fleco de oro

Segundo tenor

1 tonelete negro
1 capotillo, } de pana
negro
1 tonelete de moro de merino
1 capotillo de moro de merino

Primer bajo

1 tonelete verde de pana guarnecido de oro y raso blanco y encarnado
1 túnica de merino larga, oscura, su lazo en la cintura y coraza de lama de plata

Segundo bajo

1 tonelete negro de pana con guarnición de raso azul
1 tonelete de moro completo, de merino

Segundo tenor

1 tonelete negro de panilla
1 tonelete de armadura guarnecido con galones de plata

Coros

12 toneletes de merino azul y morado, falda de lana blanca
11 toneletes de panilla morada, azul y colorada
11 toneletes de aldeanas, de merino de varios colores
21 vestidos completos de caballeros (viejos)
21 vestidos completos de moros
21 vestidos completos de armadura
21 vestidos completos de esbirros } todo de la ropa vieja
21 vestidos completos de peregrinos

Hay que agregarse a las siguientes óperas

Hernani

Segunda donna

1 vestido de pana morada recompuesto con raso nuevo
1 falda de raso encarnado supernumeraria

Maria de Rohan

2 escoralina de punto

Puritanos

Prima donna

1 tonelete de raso verde guarnecido de plata

Lucia de Lammermoor

1 vestido de raso blanco recompuesto

Lucrecia Borgia

1 tonelete de pana azul guarnecido de plata

Gorros, sombreros y demás como en el inventario anterior

Rigoletto [sic]

Vestuario completo para las partes primeras, todo nuevo

Vestuario de coros usados

Gemma di Vergy

Vestuario completo por las partes primeras, todo nuevo

Vestuario de coros usados

Nabucodonosor [sic]

Vestuario completo por las partes primeras, todo nuevo

Vestuario de coros usados

Masnadieri

Vestuario completo por las partes primeras, todo nuevo

Vestuario de coros usados

Traviata

Vestuario completo por las partes primera, todo nuevo con excepción del vestido de la prima donna

Macbeth

Vestuario completo por las partes primeras, todo nuevo
Vestuario de coros usados

Trovador

Vestuario nuevo por los coristas, completo
Vestuario completo por las partes primeras, todo nuevo
14 cascos de latón

Felicita Vestvali [rúbrica]
Al frente [sic], H. Nagel [rúbrica]

Inventario de particiones y voces de las siguientes óperas

Caja primera. Verdi

- 1 *Luisa Miller*
- 2 *Due Foscari*
- 3 *Trovatore*
- 4 *Masnadieri*
- 5 *Rigoletto*
- 6 *Macbeth*
- 7 *Lombardos*
- 8 *Traviata*

Ricci

- 9 *Scaramuzia* [sic]⁹⁴³
- 10 *Chi dura vince*⁹⁴⁴
- 11 *Birrajo* [sic] *de Preston*
- 12 *Elixir de amor*

Caja segunda. Rossini y Bellini

- 13 *L'Assedio di Corinto* [Rossini]
 - 14 *Barbiero* [sic] *de Sevilla*
 - 15 *Otello*
 - 16 *Semíramis*
 - 17 *Norma*
 - 18 *Puritani*
 - 19 *Straniera* [Bellini]
 - 20 *Il pirata*
 - 21 *Sonámbula*
 - 22 *Extranjera* [sic]
- Chorus degli Halicini* [sic] *in algiero* [sic]⁹⁴⁵

⁹⁴³ *Una aventura de Scaramuccia*, de Ricci. Se representó el 5 de febrero de 1842 con la Compañía Roca-Castellan.

⁹⁴⁴ *Chi dura vince, melodrama giocoso* en dos actos de Luigi Ricci. Jacopo Ferreti, libretista. Publicada en 1841 en Vicenza por *Dalla Tipografia Tremeschin*. Consultada mayo 22, 2017, <https://archive.org/details/chiduravincemelo00vice>

Caja tercera. Donizetti

- 23 *Il furioso*
- 24 *Torquato Tasso*
- 25 *Linda de Chamounix*
- 26 *Don Pascuale* [sic]
- 27 *Roberto Devereux*
- 28 *Lucia de Lammermoor*
- 29 *Parisina*⁹⁴⁶
- 30 *La figlia di regimento* [sic]
- 31 *La favorita*
- 32 *Ana Bolena*
- 33 *Maria de Rohan*
- 34 *Marino Faliero*
- 35 *Bettly*⁹⁴⁷

Caja cuarta. Donizetti

- 36 *Lucrecia Borgia*
- 37 *Belisario*
- 38 *Poliuto o martire*
- 39 *Vestale* [sic]
- 40 *Roberto il diavolo*
- 41 *Gli Ugenoti*
- 42 *Muta di Portici*

Caja quinta

- 43 *Gema di Vergy*

Particiones dobles

- 1 *Ugenoti*
- 2 *Lucia*
- 3 *Marino Faliero*
- 4 *Puritani y Chorus* [sic]

Caja sexta

- 5 *Marino Faliero*
- 6 *Puritani*
- 7 *Lucia*

⁹⁴⁵ Es probable que se refiera a la partitura del número 4. Coro y cavatina, correspondiente a la cuarta escena de la ópera *La italiana en Argel* de Rossini en la que cantan el personaje Haly, capitán de los corsarios argelinos y el coro.

⁹⁴⁶ Es probable que el inventario se refiera a la ópera *Parisina d'este*, de Donizetti. No hemos encontrado datos que confirmen que fue representada en México en algún momento de la primera mitad del siglo XIX.

⁹⁴⁷ Como en el caso de *Parisina d'este*, es probable que el inventario se refiera a *Betty o La capanna svizzera*, de Donizetti. Tampoco se encontraron datos que confirmen su representación en México durante la primera mitad del siglo XIX.

- 8 *Maria de Rohan*
 - 9 *Lucrecia*
 - 10 *Otello*
 - 11 *Roberto il diavolo*
 - 12 *Muta di Portici*
 - 13 *Norma*
 - 14 *Lucia*
- Felicita Vestvali y H. Nagel [rúbricas]

3. Listado de funciones representadas por la compañía del Teatro Principal entre 1831 y 1838

Relación de óperas representadas por la Compañía del Teatro Principal. Primera etapa (1831-1834)			
Fecha	Título	Compositor	Fuente
1831			
12 de septiembre	<i>Torbaldó y Dorlísca</i>	Rossini	P1
Entre el 12 de septiembre y el 10 de octubre, 4 funciones	<i>Torbaldó y Dorlísca</i>	Rossini	P1
11 de octubre	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P1
27 de octubre	<i>Tebaldo e Isolína</i>	Morlacchi	P1
Entre noviembre y diciembre	<i>La italiana en Argel</i>	Rossini	OL
1832			
Martes 3 enero	<i>La italiana en Argel</i>	Rossini	Of
Viernes 6 enero	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Lunes 17 enero	<i>Agnese</i> (anunciada como <i>La Inés</i>)*	Paër	Of
Lunes 24 enero	<i>Tebaldo e Isolína</i>	Morlacchi	Of
Jueves 27 enero	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	Of
Lunes 31 enero	<i>Torbaldó y Dorlísca</i>	Rossini	Of
Viernes 10 febrero	<i>La italiana en Argel</i>	Rossini	Of
Lunes 14 febrero	<i>Tebaldo e Isolína</i>	Morlacchi	Of
Jueves 17 febrero	<i>Torbaldó y Dorlísca</i>	Rossini	Of
Domingo 20 febrero	<i>Semíramis</i>	Rossini	OL y Mañ
Martes 22 febrero	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Viernes 24 febrero	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Martes 28 febrero	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Viernes 2 marzo	<i>Tebaldo e Isolína</i>	Morlacchi	Of
Domingo 11 marzo	<i>La italiana en Argel</i>	Rossini	Of
Domingo 25 marzo	<i>Tebaldo e Isolína</i>	Morlacchi	Of
Martes 24 abril	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of
Viernes 27 abril	<i>Tebaldo e Isolína</i>	Morlacchi	Of
Martes 1 mayo	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	RC
Viernes 4 mayo	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	RC

Martes 8 mayo	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of y RC
Viernes 11 mayo	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of y RC
Martes 15 mayo	[No aparece anotado el título ni el autor]		RC
Viernes 18 mayo	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Sábado 19 mayo	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Martes 22 mayo	<i>Torbaldó y Dorlisca</i>	Rossini	Of y RC
Sábado 26 mayo	<i>Mahometo II*</i>	Rossini	RC
Martes 29 mayo	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of y RC
Sábado 2 junio	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of y RC
Martes 5 junio	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of, RC y P2
Sábado 9 junio	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of, RC y P2
Martes 12 junio	<i>El engaño feliz*</i>	Rossini	RC y P2
Sábado 16 junio	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of, RC y P2
Martes 19 junio	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of, RC y P2
Sábado 23 junio	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of y P2
Martes 26 junio	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of, RC y P2
Sábado 30 junio	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of, RC y P2
Martes 3 julio	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of, RC y P2
Jueves 5 julio	<i>Mahometo II</i> (beneficio)	Rossini	RC
Sábado 7 julio	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	Of y P2
Martes 10 julio	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of
Sábado 14 julio	<i>Clotilde*</i>	Coccia	Of
Martes 17 julio	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of y P2
Martes 24 julio	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of y P2
Viernes 27 julio	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of y P2
Domingo 29 julio	<i>Mahometo II</i> (por la tarde)	Rossini	P2
Martes 31 julio	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of y P2
Sábado 4 ago.	<i>Tancredo*</i>	Rossini	P2 ⁹⁴⁸
Miércoles 8 ago.	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of y P2
Viernes 10 ago.	<i>Torbaldó y Dorlisca</i>	Rossini	Of y P2
Domingo 12 ago.	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P2

⁹⁴⁸ En el expediente del AGN existe un oficio que señala la representación de *La Inés* sin embargo en *El Sol* se publicó la cuenta del día anterior y el aviso de dos funciones de comedia; además anunció para el día 4 la ópera *Tancredo* (que también aparece al día siguiente así como las utilidades). *El Sol*, agosto 3-5, 1832.

Miércoles 15 ago.	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of y P2
Viernes 17 ago.	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of y P2
Domingo 19 ago.	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of
Martes 21 ago.	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of y P2
Viernes 24 ago.	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of y P2
Martes 28 ago.	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of y P2
Sábado 1 sept.	<i>Torbaldó y Dorlisca</i>	Rossini	Of y P2
Martes 4 sept.	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	P2
Viernes 7 sept.	<i>Elisa y Claudio</i> *	Mercadante	P2 ⁹⁴⁹
Martes 12 sept.	<i>Elisa y Claudio</i>	Mercadante	B ⁹⁵⁰
Viernes 14 sept.	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of y P2
Martes 18 sept.	<i>El engaño feliz</i>	Rossini	Of y P2
Sábado 22 sept.	<i>Semíramis</i>	Rossini	P2
Martes 25 sept.	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of
Jueves 27 sept.	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of y P2
Sábado 29 sept.	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of
Martes 2 octubre	<i>Elisa y Claudio</i>	Mercadante	Of y P2
Jueves 4 octubre	Obertura y 2º acto de <i>La Cenicienta</i>	Rossini	P2
Sábado 6 octubre	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of y P2
Martes 9 octubre	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of y P2
Martes 12 dic.	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of
Sábado 15 dic.	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of, RC y P2
Miérc. 19 dic.	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of y RC
Viernes 21 dic.	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of y RC
Dom. 23 dic.	<i>Mahometo II</i> (por la tarde)	Rossini	P2
1833			
Martes 1 enero	<i>El barón de Dolsheim</i> *	Pacini	RC y P1 (RC: Lunes 31 dic. [sic])
Viernes 4 enero	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	RC y P1 (RC: Miérc. 2 enero [sic])

⁹⁴⁹ En el expediente del AGN existe un oficio que señala la representación de *Elisa y Claudio* para el día 12 sin embargo por los insertos del periódico sabemos que fue el día 7. El 12 hubo función de comedia. *El Sol*, agosto 7-8 y 12, 1832.

⁹⁵⁰ Barreiro, "Aproximación", 43.

Sábado 5 enero	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of y P1
Lunes 7 enero	<i>Tancredo</i>	Rossini	P1
Martes 8 enero	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of y P1
Viernes 11 enero	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of
Martes 15 enero	<i>El barón de Dolsheim</i>	Pacini	Of
Martes 22 enero	[Aviso de función suspendida por enfermedad de dos cantantes]		Of
Jueves 24 enero	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of
Sábado 26 enero	<i>Federico II de Prusia (Demofonte)*</i>	Caldara	Of y P3
Viernes 1 febrero	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	P3
Sábado 2 febrero	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	P3
Martes 5 febrero	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Jueves 7 febrero	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of
Sábado 9 febrero	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Martes 12 febrero	<i>Federico II</i>	Caldara	Of
Lunes 18 febrero	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of
Martes 19 febrero	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Suspensión de la temporada por inicio de Cuaresma (el miércoles de ceniza fue 20 de febrero)			
Dom. 10 marzo	<i>Moisés en Egipto*</i>	Rossini	P3
Dom. 17 marzo	<i>Moisés en Egipto</i>	Rossini	Of
[Las dos siguientes semanas tampoco se han localizado datos de funciones. El 1 de abril se dio el inicio del nuevo periodo presidencial. La semana del 1 al 7 de abril fue la considerada Semana Santa, descanso obligado para las funciones en el teatro.]			
Martes 9 abril	<i>Torbald y Dorlisca</i>	Rossini	Of
Viernes 12 abril	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P4
Martes 16 abril	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Martes 23 abril	<i>Elisa y Claudio</i>	Mercadante	Of
Viernes 26 abril	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	P4
Domingo 28 abril	<i>La mujer salvaje*</i>	Galli	P4
Martes 30 abril	<i>La mujer salvaje</i>	Galli	Of
Domingo 5 mayo	<i>La dama del lago*</i>	Rossini	Of
Viernes 10 mayo	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of y P4
Jueves 16 de mayo	<i>Mahometo II</i>	Rossini	P4
Dom. 19 mayo	<i>Moisés en Egipto</i>	Rossini	Cartel y Of

Viernes 24 mayo	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	Of
Lunes 27 mayo	<i>Torbaldó y Dorlisca</i>	Rossini	Of
Viernes 31 mayo	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of y P4
Domingo 2 junio	<i>Moisés en Egipto</i>	Rossini	Of
Martes 4 junio	<i>Moisés en Egipto</i>	Rossini	Olav.
Viernes 7 junio	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	P4
Sábado 8 de junio	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	P4
Martes 18 junio	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of y P4
Jueves 20 junio	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of
Jueves 27 junio	<i>Tebaldo e Isolina</i>	Morlacchi	Of
Dom. 30 junio	<i>Tebaldo e Ilsolina</i>	Morlacchi	Of
Martes 2 julio	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of
Viernes 5 julio	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	Of
Domingo 7 julio	<i>Ricardo y Zoraida</i> *	Rossini	Cartel, Of, P4 y RM ⁹⁵¹
Domingo 14 julio	<i>El matrimonio secreto</i>	Cimarosa	Of
Martes 16 julio	<i>Elisa y Claudio</i>	Mercadante	Of
Jueves 25 julio	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Dom. 28 julio	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of
Viernes 2 agosto	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	Of
Martes 6 agosto	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of
Martes 6 agosto	<i>Tancredo</i>	Rossini	Of
Viernes 9 agosto	<i>El Conde Ory</i> *	Rossini	P3
Dom. 18 agosto	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
[Epidemia de cólera. El primer caso de fallecimiento en la ciudad de México fue el 6 de agosto según Olavarría]			
Martes 10 diciembre	<i>La dama del lago</i>	Rossini	OL
1834			
11 de abril	<i>Zelmira</i>	Rossini	? ⁹⁵²
13 septiembre	<i>Mahometo II</i>	Rossini	?

⁹⁵¹ Errata en Olavarría. Señala, el estreno como el 7 junio, en lugar de 7 de julio. Reyes de la Maza, *El teatro (1810)*, 312.

⁹⁵² Fuentes como Olavarría y Reyes de la Maza solo han permitido asegurar que se representaron *Zelmira* (11 de abril), *Mahometo II* (11 o 13 de septiembre) y *Adelaida y Comingio* (30 de diciembre). Es seguro que hubo más funciones, a pesar de las interrupciones por los problemas con el pago de los cantantes, pero los documentos no han dejado constancia de ello.

30 diciembre	<i>Adelaida y Comingio</i>	Pacini	?
Día y mes no localizado	<i>Elisabetta, Regina d'Inghilterra</i>	Rossini	Lib
Día y mes no localizado	<i>Olivo y Pascual</i>	Donizetti	Lib ⁹⁵³
Día y mes no localizado	<i>Adelina</i>	P. Generali	Lib ⁹⁵⁴

1835			
Martes 13 enero	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	P5
Sábado 17 enero	<i>Adelaida y Comingio</i>	Pacini	Lib ⁹⁵⁵
Viernes 23 enero	<i>El pirata*</i>	Bellini	Of
Martes 27 enero	<i>Adelaida y Comingio</i>	Pacini	Of y P5 ⁹⁵⁶
Viernes 30 enero	<i>El pirata</i>	Bellini	P5
Martes 3 febrero	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Viernes 6 febrero	<i>Agnese (La Inés)</i>	Paër	Of
Martes 10 febrero	<i>Clotilde</i>	Coccia	Of
Martes 3 marzo	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
[Suspensión de la temporada. Fin del contrato de los cantantes e inicio de la cuaresma. El 4 de marzo fue miércoles de ceniza. No se han localizado funciones para el resto de 1835]			
1836			
Lunes 1 febrero	<i>La sonámbula*</i>	Bellini	OL
Viernes 5 febrero	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Domingo 7 febrero	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Jueves 25 febrero	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Jueves 10 marzo	<i>Moisés en Egipto</i>	Rossini	Of
Martes 15 marzo	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Sábado 19 marzo	<i>Norma*</i>	Bellini	Of
Viernes 8 abril	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Martes 12 abril	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Viernes 15 abril	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Domingo 17 abril	<i>Mahometo II</i>	Rossini	OL y Of
Martes 19 abril	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of

⁹⁵³ Barreiro, "Aproximación", 47.

⁹⁵⁴ Barreiro, "Aproximación", 46.

⁹⁵⁵ Barreiro, "Aproximación", 47.

⁹⁵⁶ *La lima de Vulcano* señala que la ópera se representó el martes 30 pero fue el martes 27 de enero, pues el 30 fue viernes.

Viernes 22 abril	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of
Domingo 1 mayo	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Martes 3 mayo	<i>Norma</i>	Bellini	
Viernes 6 mayo	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of
Martes 10 mayo	<i>Nina o la pazza per amore*</i> (estrenada como <i>La loca por amor</i>)	Coppola	Of y Lib
Domingo 15 mayo	<i>El condestable de Chester*</i>	Pacini	Of
Martes 17 mayo	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Viernes 20 mayo	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Martes 24 mayo	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Viernes 27 mayo	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Domingo 5 junio	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Martes 7 junio	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Viernes 10 junio	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Domingo 12 junio	<i>Il furioso all'isola di San Domingo*</i> (estrenada como <i>El furioso</i>)	Donizetti	Of
Lunes 13 junio	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Jueves 16 junio	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Domingo 19 junio	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Domingo 26 junio	<i>Anna Bolena*</i>	Donizetti	Of y Lib
Lunes 27 junio	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Martes 29 junio	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Viernes 1 julio	<i>Anna Bolena</i>	Donizetti	Of
Domingo 3 julio	<i>Mahometo II</i>	Rossini	Of
Martes 5 julio	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Domingo 10 julio	<i>Anna Bolena</i>	Donizetti	Of
Martes 12 julio	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Viernes 15 julio	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Domingo 17 julio	<i>Anna Bolena</i> (por la tarde)	Donizetti	Of
Martes 19 julio	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Viernes 22 julio	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Domingo 24 julio	<i>Nina o la pazza per amore</i> (<i>La loca por amor</i>)	Coppola	Of y Lib
Miércoles 3 agosto	<i>Otelo*</i>	Rossini	Of

Viernes 5 agosto	<i>Otelo</i>	Rossini	Of
Domingo 7 agosto	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	RC
Martes 9 agosto	<i>Anna Bolena</i>	Donizetti	Of
Sábado 13 agosto	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Lunes 15 agosto	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Martes 16 agosto	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Jueves 18 agosto	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Viernes 26 agosto	<i>Il furioso all'isola di San Domingo</i> (anunciada como <i>El furioso</i>)	Donizetti	Of
Domingo 28 agosto	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Domingo 4 septiembre	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Martes 6 septiembre	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Jueves 8 septiembre	<i>Norma</i> (por la tarde)	Bellini	Of
Viernes 9 septiembre	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Domingo 11 septiembre	<i>Capuletos y Montescos*</i> (en el oficio nombrada como <i>Julieta y Romeo</i> ; en el periódico como <i>I Capuleti e i Montecchi</i>)	Bellini	Of, P6 y Lib
Martes 13 septiembre	<i>Capuletos y Montescos</i> (en el oficio como <i>Julieta y Romeo</i>)	Bellini	Of
Viernes 16 septiembre	<i>Guillermo Tell*</i>	Rossini	Mañ
Domingo 18 septiembre	<i>Guillermo Tell</i>	Rossini	Of
Martes 20 septiembre	<i>Anna Bolena</i>	Donizetti	Of
Jueves 22 septiembre	<i>Otelo</i>	Rossini	Of
Sábado 24 septiembre	<i>Guillermo Tell</i>	Rossini	Of
Lunes 26 septiembre	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Martes 28 septiembre	<i>Capuletos y Montescos</i> (en el oficio como <i>Julieta y Romeo</i>)	Bellini	Of
Viernes 30 septiembre	<i>Guillermo Tell</i>		Of
Sábado 1 octubre	<i>Capuletos y Montescos</i> (en el oficio como <i>Julieta y Romeo</i>)	Bellini	Of
Lunes 3 octubre	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Miércoles 5 octubre	<i>La dama del lago</i>	Rossini	Of
Sábado 8 octubre	<i>La dama del lago</i>	Rossini	Of
Lunes 10 octubre	<i>Norma</i>	Bellini	Of

Viernes 14 octubre	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Sábado 15 octubre	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Lunes 17 octubre	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Viernes 21 octubre	<i>Il furioso all'isola di San Domingo</i> (anunciada como <i>El furioso</i>)	Donizetti	Of
Domingo 23 octubre	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Martes 25 octubre	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Domingo 30 octubre	<i>Norma</i>	Bellini	Of
Viernes 4 noviembre	<i>Capuletos y Montescos</i> (en el oficio como <i>Julieta y Romeo</i>)	Bellini	Of
Domingo 6 noviembre	<i>La dama del lago</i>	Rossini	Of
Martes 8 noviembre	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Domingo 13 noviembre	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Viernes 18 noviembre	<i>Anna Bolena</i>	Donizetti	Of
Viernes 25 noviembre	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Domingo 27 noviembre	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Miércoles 30 noviembre	<i>La dama del lago</i>	Rossini	Of
Viernes 2 diciembre	<i>Otelo</i>	Rossini	Of
Martes 6 diciembre	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Jueves 8 diciembre	<i>La urraca ladrona</i>	Rossini	Of
Viernes 9 diciembre	<i>El condestable de Chester</i>	Pacini	Of
Lunes 12 diciembre	<i>La dama del lago</i>	Rossini	Of
Martes 13 diciembre	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Viernes 16 diciembre	<i>Anna Bolena</i>	Donizetti	Of
Domingo 25 diciembre	<i>Zelmira</i>	Rossini	Of
Martes 27 diciembre	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	Of
Viernes 30 diciembre	<i>Otelo</i>	Rossini	Of
Día y mes no localizado	<i>La pietra del paragone</i>	Rossini	Lib ⁹⁵⁷
1837			
Martes 3 enero	<i>Semíramis</i>	Rossini	Of
Domingo 8 enero	<i>La dama del lago</i>	Rossini	Of
Jueves 23 febrero	<i>El voto de Jefe</i>	Montéclair	Of

⁹⁵⁷ Barreiro, "Aproximación", 50.

Receso por cuaresma. Como el año anterior, no se había respetado el periodo completo que correspondía desde el denominado miércoles de ceniza (18 de febrero) hasta Semana santa (19 al 26 de marzo). En esta ocasión, es probable que fueran, como en 1836, dos o tres semanas.			
Martes 4 abril	<i>El elixir de amor</i> *	Donizetti	Of
Martes 11 abril	<i>La sonámbula</i>	Bellini	Of
Martes 18 abril	<i>Zelmira</i>	Rossini	Of
Martes 2 mayo	<i>Juana Shore</i> *	Rossi	Of y Lib
Jueves 4 mayo	<i>Clara de Rosemberg</i> *	Ricci	Of
Domingo 7 mayo	<i>El barbero de Sevilla</i>	Rossini	Of
Martes 9 mayo	<i>Otelo</i>	Rossini	Of
Domingo 21 mayo	<i>El barbero de Sevilla</i> (por la tarde)	Rossini	Of
Jueves 25 mayo	<i>Zelmira</i>	Rossini	Of
Jueves 1 junio	<i>El pirata</i>	Bellini	Of
Martes 24 octubre	<i>El cruzado en Egipto</i> *	Meyerbeer	P7 y Lib
Sábado 28 octubre	<i>El cruzado en Egipto</i>	Meyerbeer	P7
Día y mes no localizado	<i>Parisina</i>	Donizetti	Lib ⁹⁵⁸
Viernes 15 diciembre	<i>La casa deshabitada</i>	Rossi	Lib ⁹⁵⁹
Fines 1837–principios de 1838			
Martes 20 febrero	<i>Torcuato Tasso</i> *	Donizetti	Lib ⁹⁶⁰
Día y mes no localizado	<i>La casa deshabitada</i> *	Rossi	OL y P7
Día y mes no localizado	<i>Doña Sinforosa</i>	Rossi	OL y P7
Día y mes no localizado	<i>Otelo</i>	Rossini	P7
Día y mes no localizado	<i>La Cenicienta</i>	Rossini	P7
Día y mes no localizado	<i>Capuletos y Montescos</i>		P7
Día y mes no localizado	<i>Los normandos en París</i>	Mercadante	Lib ⁹⁶¹
Día y mes no localizado	<i>La straniera</i>	Bellini	Lib ⁹⁶²
Día y mes no localizado	<i>Matilde di Shabran</i>	Rossini	Lib ⁹⁶³
Día y mes no localizado	<i>Inés de Castro</i>	Persiani	Lib ⁹⁶⁴

⁹⁵⁸ Barreiro, “Aproximación”, 51. 1836-1837.

⁹⁵⁹ Barreiro, “Aproximación”, 51.

⁹⁶⁰ Barreiro, “Aproximación”, 50.

⁹⁶¹ Barreiro, “Aproximación”, 52.

⁹⁶² Barreiro, “Aproximación”, 52.

⁹⁶³ Barreiro, “Aproximación”, 52.

⁹⁶⁴ Barreiro, “Aproximación”, 53.

* Estreno en México.

Of: Oficio expedido por la contaduría del teatro dirigido al Ministerio de Relaciones. Los carteles se encontraron en el mismo expediente.

RC: Registro contable del Teatro Principal.

Localización de Of y RC: AGN. Ramo Gobernación. Legajo 122, expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832.

Legajo 138, Expediente 2, 1833. Legajo 145, expediente 1, 1836 (en dicho expediente se encuentran avisos del año anterior) y Legajo 145, expediente 4, 1837.

P1: Registro contable resumido en el periódico *Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 1833.

P2: Nota o anuncio en el periódico *El Sol* (1832).

P3: Nota o anuncio en el periódico *El fénix de la libertad*, 1833.

P4: *La Antorcha*

P5: Nota o anuncio en los periódicos *La lima de Vulcano*, 1835. En el caso de *Adelaida y Comingio*, *La lima* señala como martes 30 pero fue 27.

P6: *El mosquito*, 1835.

P7: *El recreo de las familias*, [1837]-1838.

Fuentes:

OL: Olavarría, *Reseña*.

MAÑ: Mañón, *Teatro Principal*.

Lib: Suárez de la Torre, "Libretos", 132-134.

4. Información contable disponible de la compañía del Teatro Principal
(1832-1833)

Información contable disponible de la 2ª temporada de la compañía del Teatro Principal						
		Registro contable completo expedido por la contaduría del teatro			Registro contable por función publicado en <i>El Sol</i>	
	Fecha de entrega	Resumen total	Cía. de ópera	Cía. cómica	Cía. de ópera	Cía. cómica
S. 1	27 abril	X	X	X	X	X
S. 2	4 mayo	✓	✓	✓	X	X
S. 3	11 mayo	✓	✓	✓	X	X
S. 4	18 mayo	✓	X	✓	X	X
S. 5	25 mayo	✓	✓	✓	X	X
S. 6	1 junio	✓	✓	✓	X	✓
S. 7	8 junio	✓	✓	✓	X	✓
S. 8	15 junio	✓	✓	✓	✓	✓
S. 9	22 junio	✓	✓	✓	✓	✓
S. 10	29 junio	✓	X	✓	✓	✓
S. 11	6 julio	✓	✓	✓	✓	✓
S. 12	13 julio	X	X	X	X	✓
S. 13	20 julio	X	X	X	✓	✓
S. 14	27 julio	X	X	X	✓	✓
S. 15	3 agosto	X	X	X	✓	✓
S. 16	10 agosto	X	X	X	✓	✓

S. 17	17 agosto	X	X	X	✓	✓
S. 18	24 agosto	X	X	X	✓	✓
S. 19	31 agosto	X	X	X	✓	✓
S. 20	7 sept.	X	X	X	✓	✓
S. 21	14 sept.	X	X	X	X	✓
S. 22	21 sept.	X	X	X	✓	✓
S. 23	28 sept.	X	X	X	✓	✓
S. 24	5 oct.	X	X	X	✓	✓
S. 25	12 oct.	✓	X	✓	X	✓
S. 26	14 dic.	X	X	X	X	✓
S. 27	21 dic.	✓	✓	✓	✓	✓
S. 28	28 dic.	✓	X	X	✓	✓
S. 29	4 enero	X	X	X	X	X

Fuentes: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 122, Expedientes 2, 3, 6, 7 10-12, 1832 y periódico *El Sol*, 1832.

Estado que demuestra el ingreso y egreso que ha habido en esta tesorería desde 8 de diciembre hasta 16 de enero de 1833.			
Entrada		Salida	
Producto de entradas eventuales de cinco semanas y cinco días	\$4,789.6 9	Por el pago de raya a la compañía de verso en cinco semanas	\$ 2,718.2 0
Entregado por los cobradores de los abonados	\$9,284.1 9	Por dos mesadas pagadas a los operistas correspondientes a diciembre y enero	\$ 5,113.3 8
Por el arrendamiento de las casas	\$366.0 0	Por lo dado en cuenta de lo que vencieron en el tiempo que estuvo el teatro cerrado	\$ 2,179.3 11
Por el arrendamiento de los cojines	\$177.0 0	Pagado a la pareja de baile francesa del mes que se	\$ 450.0 0

		cumplió en diciembre	
Por el arrendamiento del mes adelantado que se cumplirá en 7 de febrero	\$60.0 0	El Colegio de San Gregorio a cuenta de cuatro meses de renta del teatro y casas anexas	\$600.0 0
Por el abono de los actores de cinco semanas	\$ 121.2 0	Al afinador de claves, de medio mes	\$6.0 0
Por un día y se le descontó a la Platero de su semana	\$ 8.3 6	A don Benedicto por la lección de la señora López	\$10.0 0
Por las ganancias de las velas de un real en el piso	\$ 17.1 6	Al contratista de los muebles que sirven en la escena	\$168.0 0
Por cuatro semanas del puesto que ocupa la dulcera	\$ 6.0 0	Por 8 semanas de velador de cuando estuvo cerrado el teatro	\$28.0 0
Suma pesos:	\$ 14,829.7 6	Por 8 semanas de portero de cuando estuvo cerrado el teatro	\$ 28.0 0
		Por 8 semanas del barrendero	\$ 7.0 0
		Por 8 semanas de alumbrado del portero	\$ 3.4 0
		Por 50 pesos prestados a Fernández que abonan en el resto de temporada	\$ 50.0 0
		Por 10 pesos prestados a La Madrid que abonan en el resto de temporada	\$ 10.0 0
		Suma pesos:	\$ 17,371.5 7
Notas			
1ª Este estado es nada más desde 5 de diciembre del 1832 en que se volvió a abrir el teatro pues en la temporada anterior ha que se cerrase hay otro déficit suplido por los señores don Francisco Fagoaga y don Francisco Cendoya, cuyo pago como el del presente, les garantizó la junta con los enseres de la compañía de ópera.			
2ª Además del déficit que aparece en este estado, se debe al actor Rivas para completar su sueldo	\$ 815.6 6		
El Colegio de San Gregorio por cuenta de los alquileres del teatro y casas anexas.	\$ 1,012.5 0		
A la pareja de baile francesa por un mes vencido en 7 del presente	\$ 450.0 0	<u>Demostración</u>	
A la misma por dos meses que estuvo cerrado el teatro	\$ 900.0 0	Importa el cargo	\$ 14,829.7 6
A la compañía de ópera por el tiempo que estuvo cerrado el teatro por saldo de su cuenta	\$ 2,359.2 2	Importa la data	\$ 17,371.5 7

Suma lo que hay que pagar:	\$ 5,537.5 8	Resulta contra la empresa	\$ 2,541.6 1
Tesorería del Teatro de México. Enero 16 de 1833. Hipólito de Ondraitia [rúbrica]			
Vo.Bo. Eulogio de Villaurrutia [rúbrica]			
Estado contable de la situación financiera de la compañía del Teatro Nacional del 8 de diciembre de 1832 al 16 de enero de 1833. Cantidades en pesos, reales y granos. Fuente: AGN. Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.			

Manifiesto general de todos los gastos hechos en el teatro desde el 21 de agosto al 30 de septiembre de 1833.	
Por novecientos sesenta y dos pesos cinco reales diez granos invertidos desde el 21 de agosto al 15 de septiembre como consta en el estado general hecho en 15 del mismo	\$ 962.5 10
Por treinta y cuatro pesos un real dos granos pagados en la semana 24ª a los dependientes: véase la lista número 1*	\$ 034.1 2
Por tres pesos pagados por la saca de los papeles de la comedia titulada La independencia: según recibo número 2*	\$ 003.0 0
Por tres pesos cuatro reales por la copia y saca de papeles de la comedia La dama sutil: según recibo número 3	\$ 003.4 0
Por cuatro pesos pagados por la copia de la comedia titulada La independencia [de Portugal]: según recibo número 4*	\$ 004.0 0
Por dos reales de velas para los ensayos	\$ 000.2 0
Por treinta y siete pesos siete reales dos granos pagados en la semana 25ª a los dependientes. Véase la lista número 5*	\$ 037.7 2
Por dos pesos tres reales que costó un cerrojo con su chapa y llave para la puerta nueva	\$ 002.3 0
Por cuatro pesos cuatro reales importe de clavos y tablones para la compostura de los terceros	\$ 004.4 0
Suma pesos	\$ 1,052.3 2
México, septiembre 30 de 1833 Joaquín Patino [rúbrica]	
Estado general de la compañía del Teatro Principal del 21 de agosto al 30 de septiembre de 1833. * Únicos anexos que se conservan en el expediente. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.	

Estado general de la compañía del Teatro Principal, del 21 de agosto al 30 de septiembre de 1833.	
Número. 5	
Lista de los individuos que disfrutaban sueldo en el Teatro de México, en la semana 25ª de la temporada	
Contador	\$ 17.6 2
Don Pablo Pombo	\$ 04.0 0
Velador	\$ 03.4 0
Portero de la casa nueva	\$ 03.4 0
Cristóbal Ruiz, citador	\$ 03.0 0
Barrendero de la calle	\$ 00.1 0
Miguel Sierra, carpintero	\$ 05.2 0
Suma pesos	\$ 37.7 2

Septiembre 28 de 1833
 Joaquín Patino [rúbrica]

Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

Estado que demuestra el cargo y data de la compañía de verso y la de ópera desde 4 de octubre hasta el 3 de noviembre de 1833			
<i>Cargo general</i>			
Importó el abono de un mes según el Estado general		4822 1 0	
Por las entradas eventuales según el Estado general		5940 0 0	<i>Compañía de ópera</i>
Por el arrendamiento de la vivienda de Veroli, Lagarini, cojines, puesto de la dulcera, ganancia de las velas y abono atrasado		572 0 0	Pagado a la compañía por su mesada
			2986 2 6
		11335 0 0	Pagado a los coristas por 5 semanas y 2 días según consta en los estados
			840 6 10
<i>Compañía de verso</i>			Pagado al administrador y escribiente
Pagado a la compañía en 4 semanas y 4 días		3569 7 1	
Pagado a los dependientes		251 5 5	Pagado de gastos extraordinarios
			169 2 1
Pagado al alumbrado y al escribano		104 2 1	Pagado de gastos que causaron los operistas cuando cantaron el himno
Pagado de gastos extraordinarios		169 2 1	
			602 1 8
Pagado a la orquesta de 4 semanas		602 1 4	Pagado a dicha de los músicos que sólo tocan en las óperas
Pagado de 4 días		86 0 0	
Pagado de papeletas		858 3 0	Pagado de 4 días
			162 1 8
			Pagado de papeletas
			719 7 0
2411 0 6	Por dos mil cuatrocientos once pesos seis granos que le tocan por la parte de abono		Por dos mil cuatrocientos once pesos seis granos que le tocan de la parte de abono
193 3 3	Por ciento noventa y tres pesos tres reales tres granos que le corresponden del arrendamiento de las viviendas, de cojines, dulcera y ganancia de velas		Por dos mil setecientos sesenta y cinco pesos de entradas eventuales
3175 0 0	Por tres mil ciento setenta y cinco pesos de entradas eventuales		Por ciento noventa y tres pesos tres reales seis granos que le corresponden del arrendamiento de viviendas, cojines, dulcera y ganancia de velas
5779 4 0	Importa al cargo	5641 1 4	193 3 6
	<i>Id.</i> la data	5779 4 0	5369 4 0
	Resulta a favor de la empresa	138 2 8	Importa el cargo
			613 8 11
			Importa la data
			5369 4 0
			Resulta contra la empresa
			768 5 1
<i>Comparación</i>			
Utilizó el verso		138 2 8	
Perdió la ópera		768 5 1	
Pérdida total		630 2 5	
<p>Nota</p> <p>Por el presente estado se ve que las cantidades ingresadas en el teatro el mes de octubre así como abonos de entradas eventuales y arrendamiento de las viviendas que están anexas a este establecimiento, ascienden a once mil trescientos treinta y cinco pesos.</p> <p>Se ve igualmente que a la compañía dramática después de pagados todos sus gastos queda a su favor la cantidad de ciento treinta y ocho pesos dos reales ocho granos, y que la de ópera ha tenido de déficit la cantidad de setecientos sesenta y ocho pesos cinco reales un grano. La cantidad de ciento ochenta y seis pesos cobrada de abonos atrasados y que consta en el cargo general no se ha afectado a ninguna de las compañías por pertenecer al tiempo que estuvo el teatro cerrado.</p>		<p>Otra.</p> <p>Debiendo ser de ocho a diez el número de óperas que pueden darse en espectáculo cada mes, se ha calculado que debe unirse a los productos de este ramo la mitad íntegra del abono en razón de creerse en muy justa proporción el trabajo de ocho a diez óperas, por lo común repetidas, con el de 20 a 22 comedias de las cuales son nuevas una tercera parte. Y aunque el anterior encargado de la empresa, cuando dejó la ópera sola, fijó los abonos en palcos a 40 pesos en luneta, a diez terceros comunes, ocho asientos en cazuelas, tres pesos palquitos en derecha 16 y ventilas 9, no por eso debe interferirse que igual parte debe aplicársele hoy que están en ejercicio las dos compañías, porque aquella medida retomó entonces calculando sólo que los abonados, particularmente los de palcos por diez pesos más o menos no habían de abandonar sus locales exponiéndose a quedarse sin ellos cuando el teatro volviese abrirse con el verso y la ópera. Añádase a esto que fuese cualquiera el valor que en aquel tiempo se le diese a las localidades como la ópera estaba sola con nadie cuidó del público sin hostigarlo, las mayores ventajas posibles [...]. Sigue el arreglo indicado, un palco que con verso y ópera pagaba de las dos terceras partes de su abono total [...]. Tampoco era posible creer que el abono en luneta para el verso pudiese ser cada noche por su entrada y asiento los días de comedia.</p> <p>Cuando existía la ópera sola, los individuos de la orquesta que están contratados otros, sólo la 8ª por no tocar en las comedias, y a pesar de eso hoy aplica al verso en el teatro dejando a cada cual de las compañías aquellos que le son peculiares.</p>	
Resumen del estado contable de la compañía del Teatro Principal del 4 de octubre al 3 de noviembre de 1833. Fuente: AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.			

Glosario para uso de los inventarios⁹⁶⁵

Adamascada. Dicho generalmente de una tela: Parecida al damasco.

Alcuza. Vasija de hojalata o de otros materiales, generalmente de forma cónica, en que se guarda el aceite para diversos usos.

Alfanje. Especie de sable, corto y corvo, con filo solo por un lado, y por los dos en la punta.

Almilla. Especie de jubón, con mangas o sin ellas, ajustado al cuerpo.

Alquiceres. Vestidura morisca a modo de capa, comúnmente blanca y de lana.

Arciones. Arzón delantero de la silla de montar.

Badana. Piel curtida y fina de carnero u oveja.

Bambalina. Cada una de las tiras colgadas del telar a lo ancho del escenario, que ocultan la parte superior de este y establecen la altura de la escena.

Bastidor. Cada una de las armazones que, dando frente al público, se coloca a los lados del escenario y forma parte del decorado.

Bayeta. Tela de lana, floja y poco tupida.

Bombacha. Calzón o pantalón bombacho.

Borriquete. Vela que se pone sobre el trinquete para servirse de ella en caso de rifarse este.

Brin. Tela ordinaria y gruesa de lino, que comúnmente se usa para forros y para pintar al óleo.

Burel. Pieza que consiste en una faja cuyo ancho es la novena parte del escudo.

Cabezada. El Diccionario de la Real Academia Española refiere varios significados relacionados: “Correaje que ciñe y sujeta la cabeza de una caballería, al que está unido el ramal. Guarnición de cuero, cáñamo o seda que se pone a las caballerías en la cabeza y sirve para afianzar el bocado. En las botas, cuero que cubre el pie. Arzón de la silla de montar”.

Cabo. Resto que queda de una cosa alargada. <http://es.thefreedictionary.com/cabo>

Cabrón. Piel del macho de la cabra. <http://www.wordreference.com/definicion/cabrón>

Cadejo. Madeja pequeña de hilo o seda.

⁹⁶⁵ Salvo que se indique lo contrario, todos los términos fueron tomados del *Diccionario de la Real Academia Española*. Versión web. Consultado en <http://dle.rae.es>

Cáliga. Especie de sandalia guarnecida de clavos que usaban los soldados de la Roma antigua”. También “cada una de las polainas que usaron los monjes en la Edad Media y posteriormente los obispos.

Capotillo. Prenda a manera de capote o capa, que llegaba hasta la cintura.

Caricato. Actor cómico especializado en imitar a personajes conocidos, en ocasiones improvisando. En la ópera, cantante que interpreta los papeles de bufo.

Carcaje. Especie de cuja pendiente de un tahalí, en que se mete el extremo del palo de la cruz cuando se lleva esta en procesión.

Carranclán. Tejido corriente que antiguamente se obtenía del algodón en México, cuya industria estuvo allí muy desarrollada.

<http://portalacademico.cch.unam.mx/glosario/historiademexico>

Casacas. Prenda de vestir masculina que consiste en una especie de chaqueta ajustada al cuerpo con faldones largos que llegan hasta la parte posterior de la rodilla; suele usarse como prenda de uniforme. <http://es.thefreedictionary.com/casaca>

Chabrases. Paño grande que cubre la silla de montar y que es parte de la vestimenta del húsar de caballería. Anglicismo que proviene de shabrak o shabraque.

<https://en.wikipedia.org/wiki/Shabrack> Véase también,

<https://books.google.com.mx/books?id=YImnue0ORwAC&pg=PA23&lpg=PA23&dq=Chabrases&source=bl&ots=oCl5woUUXx&sig=3sNcLLsoGDRH9xnXI4Zwk9NTRL0&hl=e>

s-
419&sa=X&ved=0ahUKEwj51fyu4c3JAhVIq4MKHarQD2kQ6AEIITAB#v=onepage&q=Chabrases&f=false

Chalona. Tela de piel de oveja.

Chambergos. Sombrero de copa más o menos acampanada y de ala ancha levantada por un lado y sujeta con presilla, el cual solía adornarse con plumas y cintillos y también con una cinta que, rodeando la base de la copa, caía por detrás.

Charretera. Divisa militar de oro, plata, seda u otra materia, en forma de pala, que se sujeta al hombro por una presilla y de la cual pende un fleco de unos diez centímetros de largo.

Chillo. Látigo formado por una vara delgada o por una tira de cuero trenzada atada a un palo redondo y fino.

Chupa. Chaqueta, chaquetilla.

Cotence o Cotense. De acuerdo con Eugenio del Hoyo, el cotense era “una pieza cuadrangular de manta trigueña que se amarraban a la cintura”. La menciona en La ciudad en estampas: Zacatecas 1920-1940. En la primera edición (Monterrey, Ediciones Sierra Madre, 1979) aparece como cotence. En la edición realizada por Artes de México (1996) aparece como cotense. En el inventario del Teatro Principal está anotado como cotence. <http://www.letraslibres.com/blogs/articulos-recientes/paliacate-mascada-cotense>

Cotonía. Tela blanca de algodón labrada comúnmente de cordoncillo.

Coraza. Armadura de hierro o acero, compuesta de peto y espaldar.

Cuba. Recipiente de madera, o también modernamente de chapa metálica, que sirve para contener agua, vino, aceite u otros líquidos, y está compuesto de duelas unidas y aseguradas con aros de hierro, madera, etcétera, y cerradas con tablas por los extremos.

Cúbica. Tela de lana cruzada inglesa, muy común para hábitos religiosos y jubones (camisas sin mangas). <http://forum.wordreference.com/threads/sedán-patencur-cúbica-telas.2680406/?hl=es>

Cucarda. Escarapela: cintas que se colocan de forma utilitaria o como adorno en sombreros, morriones y otras prendas.

Dominó. Traje con capucha que llega a los talones.

Dormán. También denominado dolmán: “Chaqueta de uniforme con adornos de alamares y vueltas de piel, usada por ciertos cuerpos de tropa, principalmente los húsares”.

Dosel. Colgadura o techo que cubre un sillón, altar, trono, cama o algo similar y que sirve de ornamento. <http://www.wordreference.com/definicion/dosel>

Entorchado. Bordado en oro o plata, que como distintivo llevaban en las vueltas de las mangas del uniforme los militares, los ministros y otros altos funcionarios.

Escarmenador. Instrumento que sirve para “desenredar, desenmarañar y limpiar el cabello, la lana o la seda”.

Escita. Natural de Escitia, región de la antigua Europa, entre el Danubio, el mar Negro, el Cáucaso y el Volga.

Espabiladeras o Despabiladeras. Tijeras con que se espabilan velas y candiles.

Estacado. Valla de madera o estacada que se hace para la defensa de un puesto, para cerrar el terreno en que se ha de hacer una fiesta pública o un combate, o para otros fines.

También recibe el nombre de Palenque.

Estameña. Tejido de lana, sencillo y ordinario, que tiene la urdimbre y la trama de estambre.

Estoque. Espada angosta, de forma cuadrangular y aguzada por la punta, que suele llevarse metida en un bastón. <http://es.thefreedictionary.com/estoque>

Federica. A la moda de los tiempos de Federico el Grande de Prusia.

Figurón. En una comedia de figurón, actor protagonista.

Golas. El Diccionario de la Real Academia Española señala tres tipos de ornamentos: “Insignia de los oficiales militares, que consiste en una media luna convexa de metal, pendiente del cuello. Pieza de la armadura antigua que protegía la garganta. Adorno del cuello, que se hacía de lienzo plegado y alechugado, o de tul y encajes”.

Golillas. Adorno hecho de cartón forrado de tafetán u otra tela negra, que circundaba el cuello, y sobre el cual se ponía una valona de gasa u otra tela blanca engomada o almidonada, usado antiguamente por los ministros togados y demás curiales.

Gramalla. Vestimenta que llega a los talones, a manera de bata.

Gregüesco. Calzón muy ancho que se usaba en los siglos XVI y XVII.

Gros. Tipo de tela de tejido plano.

<http://www.redtextilargentina.com.ar/index.php/telas/glosario-de-telas/item/282-gross>

Gualdrapa. Cobertura larga, de seda o lana, que cubre y adorna las ancas de la mula o del caballo.

Guardapiés. También llamado brial: “Vestido de seda o tela rica que usaban las mujeres o faldón de tela que llevaban los hombres de armas desde la cintura hasta encima de las rodillas”.

Guarnecidos. Revestimiento continuo de yeso negro con que se cubren, generalmente por dentro, las paredes de un edificio”. Suponemos que en caso de la ropa, era el forro interior.

Jamán. Tela blanca tipo manta cruda.

<http://www.diclib.com/jamán/show/es/alkonageneral/J/1135/180/0/0/59048#.Vmdgt4TLfIc>

Lebrillo. Vasija de barro vidriado, de plata u otro metal, más ancha por el borde que por el fondo, y que sirve para lavar ropa, para baños de pies y otros usos.

Levita. Prenda masculina de etiqueta, más larga y amplia que el frac, y cuyos faldones llegan a cruzarse por delante.

Libreas. Traje que los príncipes, señores y algunas otras personas o entidades dan a sus criados; por lo común, uniforme y con distintivos.

Monillo. Jubón de mujer, sin faldillas ni mangas.

Morrión. Prenda del uniforme militar para cubrir la cabeza, a manera de sombrero de copa sin alas y con visera.

Muselina. Tela de algodón, seda, lana, etc., fina y poco tupida.

Naguas. Falda o “Saya interior de tela blanca”.

Pañete. Paño de inferior calidad. Paño de poco cuerpo.

Pelliza. Prenda de abrigo hecha o forrada de pieles finas. Chaqueta de abrigo con el cuello y las bocamangas reforzadas de otra tela.

Pichel. Vaso alto y redondo, ordinariamente de estaño, algo más ancho del suelo que de la boca y con su tapa engoznada en el remate del asa.

Pita. Hilo que se hace de las hojas de pita.

Pretal. También llamado petral: “Correa o faja que, asida por ambos lados a la parte delantera de la silla de montar, ciñe y rodea el pecho de la cabalgadura”.

Rambla. Calle ancha y arbolada, generalmente con un paseo central. Lecho natural de las aguas pluviales cuando caen copiosamente.

<http://www.wordreference.com/definicion/rambla>

Rompimiento. En un decorado teatral, hueco en forma de arco, puerta, ventana, etcétera, que permite ver lo que hay detrás.

Sarga. Tela cuyo tejido forma unas líneas diagonales.

Sayo. Prenda de vestir holgada y sin botones que cubría el cuerpo hasta la rodilla.

Sotana. Vestido largo de color negro que cubre hasta los tobillos y que usan algunos religiosos, especialmente los sacerdotes católicos. <http://es.thefreedictionary.com/sotana>

Tahalí. Tira de cuero, ante, lienzo u otra materia, que cruza desde el hombro derecho por el lado izquierdo hasta la cintura, donde se juntan los dos cabos y se pone la espada.

Tapia. Muro de cerca.

Tonelete. Falda o traje que solo cubre hasta las rodillas.

<http://es.thefreedictionary.com/tonelete>

Túnica. Prenda de vestir muy ancha, suelta y sin mangas.

<http://es.thefreedictionary.com/túnica>

Tunicela. Pequeña túnica.

Tunicela. Túnica pequeña. <http://pt.thefreedictionary.com/tunicela>

Varales. Madero colocado verticalmente entre los bastidores de los teatros, en el cual se ponen luces para alumbrar la escena.

Varas. Medida de longitud que se usaba en distintas regiones de España con valores diferentes, que oscilaban entre 768 y 912 mm.

Venablo. Dardo o lanza corta y arrojadiza.

Visera. Parte del yelmo que cubría y protegía el rostro, unida por lo común a dos botones laterales para alzarla y bajarla, y con agujeros o hendiduras para ver.

Yesca. De material muy seco.

Zangaleta. Tela de algodón. Federico Beigbeder Atienza, Diccionario politécnico de las lenguas española e inglesa. Volumen 1. https://books.google.com.mx/books?id=ZIU4-UjfzYcC&pg=PA1237&lpg=PA1237&dq=zangaleta+tela&source=bl&ots=wWbTHfmGCb&sig=_GRcj-x2E2RDbGJ-6bMIa6DKYcs&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiQvqCgr83JAhVvm4MKHXRyBNYQ6AEIGjAA#v=onepage&q=zangaleta%20tela&f=false

Fuentes consultadas

Bibliografía

AGUAYO, Fernando, “¿Tranvías o ferrocarriles? El Distrito Federal 1857-1873”, *Mirada ferroviaria. Revista digital*, 28, 2016. Consultado en http://museoferrocarrilesmexicanos.gob.mx/sites/default/files/adjuntos/boletin_28_anc_6nov16_2.pdf

AGUILAR Rivera, José Antonio, “Alamán en el periodo de Bustamante”, *Examen imparcial de la administración de Bustamante, Lucas Alamán*. México: Conaculta, 2008.

AGUILAR Ruz, Luisa del Rosario, “La imprenta musical profana en la ciudad de México, 1826-1860”. Tesis de maestría en Historia. México: UNAM, 2011.

ALIER, Roger, *Historia de la ópera*. Barcelona: Ediciones Robinbook, 2002.

ALMAZÁN, Joel, “La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831), *Revista Heterofonía*, 129, 2003.

ÁLVAREZ Arellano, Lilian, “El Colegio de San Gregorio: modelo de educación para los indios mexicanos”, en *Chicomoztoc* 8 (2008), 101-117. Consultado en http://www.descolonizacion.unam.mx/pdf/Ch8_9_gregorio.pdf

ANDREWS, Catherine, *Entre la espada y la Constitución. El general Anastasio Bustamante (1780-1853)*. Ciudad Victoria: Universidad Autónoma de Tamaulipas, 2008. Consultado en http://www.academia.edu/711314/Entre_la_espada_y_la_constitucion._El_general_Anastasio_Bustamante_1780-1853_

ARCINIEGA Ávila, Hugo, “Razón y proporción del Gran Teatro Nacional de Santa Anna”, *Antropología. Boletín oficial del INAH*, 75-76, 2004, 95-108.

BARREIRO Lastra, Juan Hugo, “Aproximación al repertorio de libretos operísticos de la primera compañía italiana de ópera que visitó México entre 1831 y 1838: nueva fuente documental musicológica como objeto de investigación académica-educativa”, *Materiales didácticos que apoyan el proceso de enseñanza-aprendizaje de disciplinas musicales y musicológicas*, Fabrizio Ammetto, ed. Lucca: Libreria Musicale Italiana-Universidad de Guanajuato, 2012, 25-60.

BÉLORGEY, Jean, “Manuel Eduardo de Gorostiza, traductor entre dos mundos”, *Neoclásicos y románticos ante la traducción*, Francisco Lafarga, et. al., eds. Murcia: Universidad de Murcia, 2002. Consultado en https://books.google.com.mx/books?id=sq-VSBXOgdQC&lpg=PA123&ots=9OU9IDX_pT&dq=neocl%C3%A1sicos%20y%20rom%C3%A1nticos&pg=PR3#v=onepage&q=gorostiza&f=false

BITRÁN Goren, Yael, “Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)”. Tesis doctoral. Londres: Royal Holloway University of London, 2012. Consultado en <https://pure.royalholloway.ac.uk/portal/files/4641020/2012bitrangorenyphd.pdf.pdf>

BOSCH García, Carlos, *Documentos de la relación de México con los Estados Unidos. II. Butler en persecución de la provincia de Texas*. México: UNAM, 1983. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=b8i6JWiye64C&lpg=PA610&ots=mLHphAQ3t&dq=manuel%20eduardo%20de%20gorostiza%201836&pg=PA5#v=onepage&q=gorostiza&f=false>

BRODSKY Lawrence, Vera, *Reverberations, 1850-1856*. Chicago: *The University of Chicago Press*, 1995.

BUDDEN, Julian, *Vida y arte de Verdi* (Madrid: Turner, 2017).

BURKHOLDER, Peter, et al., *Historia de la música occidental*. Madrid: Alianza Editorial, 2006.

CALDERÓN DE LA BARCA, Fanny, *La vida en México*, México: Porrúa 1960.

CARMENA y Millán, Luis. *Crónica de la ópera italiana en Madrid*. Presentación de Emilio Casares Rodicio. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2002.

CARMONA, Gloria, *La música de México, Historia. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910)*. México: UNAM, 1984.

CARREDANO, Consuelo y Victoria Eli, eds., *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2010.

CARREIRA, Xoán M., “Ópera y ballet en los teatros públicos de la península Ibérica”, *La música en España en el siglo XVIII*, Malcolm Boyd y Juan José Carreras, eds. Madrid: Cambridge University Press, 2000.

CASINI, Claudio, *Historia de la música. El siglo XIX*. Madrid: Turner-Conaculta, 1999.

CORDER, F., “The Works of Henry Bishop”. *The Musical Quaterly*, 4, 1, 1918, 78-97. Consultado en <https://www.jstor.org/stable/pdf/738138.pdf>

CÓRDOBA Ramírez, Irina, “Manuel Payno Cruzado: ¿un “erudito a la violeta” al frente de la economía nacional?”, *Estudios de historia moderna y contemporánea de México*, UNAM-IIH, 46, 2013, 25. Consultado en www.historicas.unam.mx/publicaciones/revistas/moderna/vols/.../508.pdf

COSTELOE, Michael P. *La primera República Federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975.

_____, *La república central en México, 1835-1846. "Hombres de bien" en la época de Santa Anna*. México: Fondo de Cultura Económica, 2000.

DAHLHAUS, Carl, *La música del siglo XIX*. Madrid: Akal, 2014.

DAWSON, Frank Griffith, *The First Latin American Debt Crisis. The City of Londo and the 1822-25 Loan Bubble*. New Haven and London: Yale University Press, 1990.

DE PABLO Hammeken, Luis, *La República de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonillas Artigas, 2018.

_____, "La República de la Música. Prácticas, códigos e identidades en torno al mundo de la ópera en la ciudad de México, 1840-1870". Tesis de doctorado en Historia. México: COLMEX, 2014.

_____, "Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari", *Secuencia*, 97, 2017. Consultado en <http://dx.doi.org/10.18234/secuencia.v0i97.1450>

DI TELLA, Torcuato S., *Política nacional y popular en México. 1820-1847*. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.

DOMÍNGUEZ, José María, "Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica", *Cuadernos de música iberoamericana*, 12, 2006, 5-38. Consultado en revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/download/61182/4564456547850

FERRER Muñoz, Manuel, "La difícil andadura del Colegio de San Gregorio durante el siglo XIX: unos episodios críticos", en *Liber ad honorem. Sergio García Ramírez* (México: Instituto de Investigaciones Jurídicas-UNAM, 1998), 1, 205. Consultado en <http://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/1/116/15.pdf>

FIGUEROA Esquer, Raúl, "El tiempo eje de México, 1855-1867", *Estudios*. ITAM, X, 100, 2012. Consultado en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/100-110/100/RaulFiguroaEsquerEltiempoejedemexico.pdf>

FOWLER, Will, *Santa Anna of Mexico*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2007.

GALÍ Boadella, Monserrat, *Historias del bello sexo*. México: UNAM, 2002.

GAMBOA Ojeda, Leticia y Blanca Esthela Santibáñez, "Tropiezos y logros de la metalurgia en el siglo XIX. La Fundición de Panzacola, Tlaxcala". *Tzintzun, Revista de Estudios Históricos del Instituto de Investigaciones Históricas*, 19, 1994. http://tzintzun.iih.umich.mx/num_anteriores/pdfs/tzn19/fundicion_panzacola_tlaxcala.pdf

GONZÁLEZ, Julieta Varanasi, “Cenobio Paniagua: *Elisabetta, Regina d’Inghilterra*”, *Revista Heterofonía*, 141, 2009.

GONZÁLEZ Navarro, Moisés, *El pensamiento político de Lucas Alamán*, México: Colegio de México, 1972.

GONZÁLEZ Oropeza, Manuel, “A los Constituyentes de 1857”, *Letras de oro en los muros de honor de la Cámara de Diputados, México, LX Legislatura*. Cámara de Diputados- Miguel Ángel Porrúa editor, 2009. Consultado en http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/muro/pdf/const1857_perfil.pdf

GRANADOS, Aimer, “Las contratas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800–1845)”, *Revista Política y cultura*, 26, 2006. Consultado en http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-77422006000200013

“Guía de forasteros. Estanquillo literario”, 1821. Consultado en <http://www.bicentenario.gob.mx/bdb/bdbpdf/forasteros/47.pdf>

HERNÁNDEZ Sánchez, Alejandra, “La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)”. Tesis de maestría en Musicología. México: Facultad de Música-UNAM, 2017.

JAIVEN, Ana Lau, *Las contratas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800–1845)*. México: Instituto Mora, 2005.

JIMÉNEZ Muñoz, Jorge H., *La traza del poder. Historia de la política y los negocios urbanos en el Distrito Federal*. México: Dédalo-Codex, 1993.

LAFRAGUA, José María, *Miscelánea política (selección)*. México: Biblioteca del pensamiento legislativo y político mexicano. Cámara de Diputados, 2013. Consultado en http://biblioteca.diputados.gob.mx/janium/bv/md/LXII/misc_pol.pdf

LOMBARDO de Ruiz, Sonia, “Las reformas borbónicas y su influencia en el arte de la Nueva España”, en *Historia del arte mexicano*. México: Salvat, 1986.

LUDLOW, Leonor, “La formación de las casas bancarias de la ciudad de México durante el periodo independiente”, *Sociológica. Revista del departamento de sociología*, 1994. http://www.revistasociologica.com.mx/indices.asp?no_revista=26

_____, coord., *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*. México, UNAM, 2002, I.

MAGAÑA Esquivel, Antonio, *Los teatros en la ciudad de México*. México: Departamento del Distrito Federal, 1974.

MALDONADO Ojeda, Lucio Ernesto, *El tribunal de vagos de la ciudad de México (1828-1867)*. México: Suprema Corte de Justicia de la Nación, Coordinación de compilación y sistematización de tesis, 2011. Consultado en http://www.sitios.scjn.gob.mx/instituto/sites/default/files/documentos/El_Tribunal_de_vagos_de_la_Ciudad_de_Mexico.pdf

MAÑÓN, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)*. México: Cvltura, 1932. Reimpresión facsimilar, México: INBA, 2009.

MAYER-SERRA, Otto, *Panorama de la música mexicana*. México: El Colegio de México, 1941. Reimpresión facsimilar. México: Cenidim, 1996.

METZ, Brígida von, et al., *Los pioneros del imperialismo alemán en México*. México: Ediciones de la Casa Chata, 1982. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=o5Ok41sOmMMC&printsec=frontcover&dq=los+pioneros+del+imperialismo+aleman&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiLq7K40LHJAhWFSSYKHe5tDcEQ6AEIGzAA#v=onepage&q=los%20pioneros%20del%20imperialismo%20aleman&f=false>

México a través de los siglos. México: Cumbre, 1989, III-V.

MEZA, Javier, “Lucas Alamán o la pasión por la crítica”, *Estudios*. ITAM, 96-97. Consultado en <http://biblioteca.itam.mx/estudios/47-59/47/JavierMezaLucasAlamanola%20pasion.pdf>

MIRANDA, Ricardo, “El espejo idealizado: Un siglo de ópera en México (1810-1910), *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional*, Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, eds. Madrid: ICCMU, 1999.

_____, “En el lugar equivocado y durante el peor momento: Manuel Antonio del Corral o las andanzas de un músico español en el ocaso del México colonial”, *Manuel Antonio del Corral, Andante con variaciones*. México: CENIDIM, 1998.

MOLINA Martínez, José Luis y María Belén Molina Jiménez, *María Manuela Oreiro Lema (1818-1854) en el diario de José Musso Valiente (La ópera en Madrid en el bienio 1836-1837)*. Murcia: Universidad de Murcia, 2003. Consultado en [https://books.google.com.mx/books?id=bZVMPE9Hk9YC&lpg=PA6&ots=sBwNapLdJx&dq=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20\(1818-1854\)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&pg=PA5#v=onepage&q=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20\(1818-1854\)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&f=false](https://books.google.com.mx/books?id=bZVMPE9Hk9YC&lpg=PA6&ots=sBwNapLdJx&dq=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20(1818-1854)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&pg=PA5#v=onepage&q=Mar%C3%ADa%20Manuela%20Oreiro%20Lema%20(1818-1854)%20en%20el%20diario%20de%20Jos%C3%A9%20Musso%20Valiente&f=false)

MORA, José María Luis, *Ensayos, ideas y retratos*, México, UNAM, 1941, 209. Consultado en <http://ru.iiec.unam.mx/2014/1/40EnsayosIdeasRetratos.pdf>

MORENO Gamboa, Olivia, “Un escaparate musical: los almacenes de instrumentos y la reforma del conservatorio”, *Instantáneas de la ciudad de México. Un álbum de 1883-*

1884, Alicia Salmerón y Fernando Aguayo, coords., México, Instituto Mora, UAM-Cuajimalpa, Banamex, 2013, II.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*. México: Porrúa, 1961.

PAYNO, Manuel, *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos del tiempo de la Intervención Francesa y del Imperio*. México, Imprenta de Ignacio Cumplido, 1868.

_____, *Los bandidos de Río Frío*. México: Editorial Tomo, 2013.

_____, *Todo el trabajo es comenzar. Manuel Payno. Una antología general*, México, FCE/FLM/UNAM, 2012. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=iyrgDQAAQBAJ&lpg=PT421&ots=jorgfSnHkj&dq=%22juan%201%C3%B3pez%20meoqui%22&pg=PT3#v=onepage&q=meoqui&f=false>

PLASENCIA de la Parra, Enrique, “Lucas Alamán”, Victoria Guedea, coord., *Historiografía mexicana: el surgimiento de la historiografía nacional* (México: IIH-UNAM, 2011), 307-348.

PLATT, D. C. M., “Las finanzas británicas en México, 1821-1867”, *Historia Mexicana*, 32, 1982. Consultado en <http://aleph.org.mx/jspui/bitstream/56789/24943/1/32-126-1982-0226.pdf>

PÉREZ SALAS C., María Esther, *Costumbrismo y litografía en México: un nuevo modo de ver*. México: UNAM, 2005.

PRIETO, Guillermo, *Memorias de mis tiempos*, México, Librería de la Viuda de C. Bouret, 1906.

RADOMSKI, James, *Manuel García (1775-1832): Maestro del bel canto y compositor*. Madrid: ICCMU, 2002.

_____, “Manuel García in Mexico (1827-1828)”, *Interamerican Music Review*, XII-XIV, 1991-1994.

RAMOS Smith, Maya, *El actor en el siglo XVIII*. México: Escenología, 1994.

_____, “La preparación del actor en el Coliseo Nuevo a fines del siglo XVIII y principios del XIX”, en Revista *Literatura Mexicana*, 1993.

_____, *Teatro musical y danza en el México de la belle époque (1867-1910)*. México: UAM-Escenología, 1995.

REYES DE LA MAZA, Luis, *Circo, maroma y teatro*. México: UNAM, 1985.

_____, *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*. México: UNAM, 1969.

_____, *El teatro en México en la época de Santa Anna (1840-1850)*. México: UNAM, 1972.

RODRÍGUEZ Piña, Javier, “‘Con mano protectora de la civilización’: los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México. 1842-1850”, *Los papeles para Euterpe*, Laura Suárez de la Torre, coord., México: Instituto Mora, 2012, 293-327.

_____, “Notas para una comparación posible: la violencia en la revolución francesa y en la lucha por la independencia mexicana a través de sus críticos, François René de Chateaubriand y Lucas Alamán”, en *Convergencias y divergencias. La modernidad mexicana en perspectiva histórico-comparativa*, Patricia San Pedro López, coord. México: UAM-Azcapotzalco, 2017.

_____, “Prólogo”, en *Guillermo Prieto, Obras completas*, México, Conaculta, 2005.

RODRÍGUEZ Prampolini, Ida, *La crítica de arte en México en el siglo XIX. Estudios y documentos I (1810-1850)*. México: UNAM-III, 1997, I.

RUIZ Castañeda, María del Carmen, “El recreo de las familias”, en *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Belem Clark de Lara y Elisa Speckman Guerra, eds. México: UNAM, 2005.

_____, “José Gómez de la Cortina. El político”, *Boletín del Instituto de Investigaciones Bibliográficas. IV*, 1999. Consultado en <http://publicaciones.iib.unam.mx/index.php/boletin/article/view/633>

_____, *Catálogo de seudónimos, anagramas, iniciales y otros alias usados por escritores mexicanos y extranjeros que han publicado en México*. México: UNAM-IIB, 1985.

SADIE, Stanley, ed., *The New Grove Dictionary of Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1992.

_____, y Tyrrell John, eds., *Grove Dictionary of Music and Musicians*. Londres: Macmillan, 2001.

SÁNCHEZ Santiró, Ernest, “Las incertidumbres del cambio: redes sociales y mercantiles de los hacendados-comerciantes azucareros del centro de México (1800-1834)”, *Historia mexicana*, 56, 3, 2007, 919-968. Consultado en <http://www.redalyc.org/pdf/600/60056306.pdf>

SÁNCHEZ Arreola, Flora Elena, *Catálogo del Archivo de la Escuela Nacional de Bellas Artes. 1857-1920*, México, UNAM-III, 1996, 4. Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=vsvdALw5e9sC&lpg=PA82&ots=-P1Q79VODm&dq=sueldo%20presidente%20comonfort%201857&pg=PA3#v=onepage&q=franc%C3%A9s&f=false>

SÁNCHEZ Ulloa, Cristóbal, “La vida en la ciudad de México durante la ocupación del ejército estadounidense. Septiembre de 1847-junio de 1848”. Tesis de licenciatura en Historia. México: UNAM, 2012.

SNOWMAN, Daniel, La ópera. *Una historia social*. México: Fondo de Cultura Económica-Editorial Siruela, 2013.

SORDO Cedeño, Reynaldo, *El Congreso en la Primera República Centralista*. México: El Colegio de México-ITAM, 1993.

_____, “El proyecto hacendario de Manuel Eduardo de Gorostiza”, en *Los secretarios de hacienda y sus proyectos, 1821-1933*, Leonor Ludlow, coord. México: UNAM, 2002, 1.

SOSA, José Octavio, “La ópera en México 1841-1843”, *Revista Pro ópera*, 2011. Consultado en http://www.proopera.org.mx/pasadas/novdic_3/Revista/42-44historia-nov11.pdf

SOTO Estrada, Miguel, ed., *Diario de Ángel Calderón de la Barca primer ministro de España en México*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores-Southern Methodist University, 2012.

_____, “Vicente Filisola”, *Historiografía mexicana: el surgimiento de la historiografía nacional*, III, Victoria Guedea, coord. México: IIH-UNAM, 2011, 201-210.

SPITZER, John y Neal Zaslaw, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution*. Oxford: Oxford University Press, 2004.

SUÁREZ DE LA TORRE, Laura, “Los libretos: Un negocio para las imprentas. 1830-1860”, en *Los papeles para Euterpe*, Laura Suárez de la Torre, coord., México: Instituto Mora, 2012, 100-142.

SUÁREZ Argüello, Ana Rosa, *El camino de Tehuantepec de la visión a la quiebra (1854-1861)*. México, Instituto Mora, 2013

POTASH, Robert A., *El Banco de Avío de México: el fomento de la industria, 1821-1846*. México: FCE, 1986.

STEVENSON, Robert, *Music in Mexico*. Nueva York: Thomas Y. Crowell Company, 1952.

TAPIA, Regina, “Las ‘jornadas’ de agosto de 1855 en la ciudad de México. Un estudio de caso de los mecanismos de lo político, y el discurso político de lo social”. Tesis de maestría en Historia. México: UNAM, 2010.

TENENBAUM, Barbara, *México en la época de los agiotistas 1821-1857*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida, *Dos décadas de desilusiones. En busca de una fórmula adecuada de gobierno (1832-1854)*. México: Colmex-Instituto Mora, 2009.

VÁZQUEZ Mantecón, María del Carmen, *Muerte y vida eterna de Benito Juárez: el deceso, sus rituales y su memoria*. México: UNAM, 2006.

VELAZCO, Jorge, “Vincent Wallace, representante del romanticismo en la ópera inglesa”. *Anales del IIE*, UNAM, 58, 1987. Consultado en www.analesiie.unam.mx/pdf/58_171-177.pdf

WEBER, William, “Handel’s London – social, political and intellectual contexts”, en Donald Burrows, ed., *The Cambridge Companion to Handel*. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.

ZAVALA, Lorenzo de, “Viaje a los Estados Unidos de Norteamérica”, en *Republicanos en otro imperio. Viajeros mexicanos a Nueva York (1830-1895)*, Vicente Quirarte, ed. México: UNAM, 2009.

Archivos consultados

Archivo General de la Nación. Ramo Gobernación, Legajos 122, 138 y 145. 1832-1836, 1841-1843.

Archivo Histórico de la Ciudad de México. Actas de cabildo del Ayuntamiento de México. 1830-1838, 1841-1842, 1855-1857.

Archivo Histórico de Notarías. Protocolos notariales. Notarios 41 (1854), 169 (1842), 290 (1856), 426 (1838).

Sitios web

Anibal E. Cetrángolo, “Por fin, *Il crociato*”. *Mundo Clásico* (La Coruña: 1996-2018) Consultado en <https://www.mundoclasico.com/articulo/9786/Por-fin-II-Crociato>

“Archivos y manuscritos. Archivo de Manuel Eduardo de Gorostiza”. <http://bnm.unam.mx/index.php/hnm-fondo-reservado/archivos-y-manuscritos?start=3b>

“Bases orgánicas de la República Mexicana”. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Jurídicas. <http://www.juridicas.unam.mx/infjur/leg/conshist/pdf/1842.pdf>

“*Belisario* de Donizetti. Libreto de la ópera Transcripción del italiano al español”. <http://www.kareol.es/obras/belisario/acto1.htm>

“Bernardo de Gálvez y Ortega. Conde de Gálvez”. http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=555:bernardo-de-galvez-y-ortega-conde-de-galvez&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34s

“Colección de Actas de Cabildo de la Biblioteca Francisco Xavier Clavigero. Universidad Iberoamericana”.

<http://www.bib.uia.mx/gsd/cgi-bin/library?e=d-01000-00---off-0actas--00-1--0-10-0---0---0prompt-10---4-----0-11--11-es-1000---20-about---00-3-1-00-0-0-11-0-0utfZz-8-00&a=d&c=actas&cl=CL2&d=HASHd1a5f1ab9696aefe559999>

“Colección de las leyes y decretos expedidos por el Congreso general de los Estados Unidos Mexicanos en los años de 1829 y 1830”. México: Imprenta de Galván, 1831.

<https://books.google.com.mx/books?id=Kp9KAQAAMAAJ&pg=PA96&lpg=PA96&dq=coleccion+de+ordenes&source=bl&ots=ZRzLh-Luzc&sig=LX96OiN4i6IXltSr1hQqpUZfykU&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwjQora9z7HJAhUITSYKKhfkLCsIQ6AEIRTAK#v=onepage&q=coleccion%20de%20ordenes&f=false>

“Diccionario de la Real Academia Española”.

<http://lema.rae.es/drae/>

“Ecured. José María Heredia”.

http://www.ecured.cu/José_Mar%C3%ADa_Heredia

“Félix María Calleja del Rey, conde de Calderón”.

http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=568:felix-maria-calleja-del-rey-conde-de-calderon&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34

“Francisco Javier Venegas y Saavedra, marqués de la reunión de la Nueva España”.

http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=567:francisco-javier-venegas-y-saavedra-marques-de-la-reunion-de-la-nueva-espana&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34

“Guía de Memorias de Hacienda (1822-1910)”.

<http://memoriasdehacienda.colmex.mx>

“José de Iturrigaray y Aróstegui”.

http://www.bicentenario.gob.mx/acces/index.php?option=com_content&view=article&id=563:jose-de-iturrigaray-y-arostegui&catid=27:epoca-virreinal&Itemid=34

“Leyes y reglamentos para el arreglo de la Instrucción Pública en el Distrito Federal”.

https://www.sep.gob.mx/work/models/sep1/Resource/3f9a47cc-efd9-4724-83e4-0bb4884af388/ley_26101833.pdf

“Los senadores de la República”.

<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3028/3.pdf>

Pérez Siller, Javier. “Circulación de ideas francesas: cabinets, bibliotecas y librereros...”.

Proyecto México-Francia. Presencia, influencia, sensibilidad.

<http://www.mexicofrancia.org/sitio/ES/efever.php?id=42>

Isabel, reina de Inglaterra, melodrama para representarse en el Teatro Nacional de la Ciudad de México (México: Imprenta a cargo de Miguel González, 1834). Consultado en <https://books.google.com.mx/books?id=K1tDAAAAYAAJ&pg=PA5&lpg=PA5&dq=%22andres+sissa%22&source=bl&ots=kgSP44fLpH&sig=SNkpGeUv7ofaTx8htqvXBGxDkEY&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwj-54iPpZXaAhVRRqwKHdoDC6QQ6AEIRjAJ#v=onepage&q=%22andres%20sissa%22&f=false>

Hemerografía

Diario de México, 1805-1806, 1810.
Diario del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, 1835.
Diario del Gobierno de la República, 1837-1838.
El apuntador, 1840.
El cosmopolita, 1841, 1842.
El fénix de la libertad, 1833.
El monitor republicano, 1855-1857.
El mosquito mexicano, 1835-1837.
El ómnibus, 1856.
El recreo de las familias, 1837-1838.
El republicano, 1855-1856.
El siglo diez y nueve, 1842, 1855-1857, 1873.
El Sol, 1831-1832.
La gaceta de México, 1806.
La hesperia, 1840.
La lima de Vulcano, 1834-1836.
La pata de cabra, 1855.
Panorama de las señoritas, 1842.
Registro oficial del gobierno de los Estados Unidos Mexicanos, 1831.
The Illustrated London News, 1845.