



CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

LA REPÚBLICA DE LA MÚSICA

PRÁCTICAS, CÓDIGOS E IDENTIDADES

EN TORNO AL MUNDO DE LA ÓPERA

EN LA CIUDAD DE MÉXICO, 1840-1870.

Tesis que para optar por el grado de

DOCTOR EN HISTORIA

presenta

Luis de Pablo Hammeken

Directora de tesis:

Clara E. Lida



CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS

PRESIDENTE

PRIMER VOCAL

VOCAL SECRETARIO

A todos los que componen, interpretan y reproducen música
porque contribuyen a poner armonía en el mundo.

ÍNDICE

<i>Agradecimientos</i>	5
<i>Introducción</i>	7
Objetivos y estructura.....	9
Estado de la cuestión.....	15
Unas palabras sobre las fuentes.....	18
<i>I. Ópera y civilización: La ópera como factor y producto del proceso civilizatorio mexicano</i>	23
Paréntesis conceptual.....	28
La ópera: acción y efecto de civilizar.....	31
Los reglamentos teatrales: la coacción civilizatoria.....	41
La cuestión de oriente: una prueba de civilización.....	50
Conclusiones.....	63
<i>II. La composición social del público de la ópera en la ciudad de México</i>	65
El público europeo.....	66
Los precios y quienes los pagaban.....	70
La composición socioeconómica del público teatral.....	78
La “sociedad visible”.....	83
Quienes no entraban al teatro.....	85
Conclusiones.....	90
<i>III. Damas y caballeros: Las relaciones, discursos y normas de género en la sala del teatro</i>	92
Las mujeres como agentes del proceso civilizatorio.....	94
El palco como escaparate.....	104
El encanto como arma del “sexo débil”.....	107
La polémica del abanico.....	111
Coquetería o socialización femenina.....	114
Ópera y masculinidades.....	121
Conclusiones.....	127
<i>IV. Tras bastidores: Las relación entre las compañías de ópera y las autoridades políticas</i>	129
Empresarios y políticos: una relación simbiótica.....	130
“Dios y Libertad”. Max Maretzek y la política mexicana.....	137
Los límites de la simbiosis: el caso Roncari.....	143
Conclusiones.....	152
<i>V. El triunfo del liberalismo y las transformaciones en la cultura musical mexicana</i>	154
Ópera y nacionalismo.....	155
La Sociedad Filarmónica Mexicana y su Conservatorio.....	164
La “Gran Transformación” en el gusto musical de los mexicanos.....	177
Conclusiones.....	190
<i>Reflexiones finales</i>	192
Anexo 1. La “Cuestión de Oriente”.....	197
Anexo 2. Precios de las funciones de ópera en el Teatro Nacional.....	200
Anexo 3. Las compañías de ópera.....	203
<i>Referencias y fuentes</i>	205

AGRADECIMIENTOS

Esta tesis no hubiera sido posible sin el apoyo material, intelectual o emocional de varios individuos e instituciones a quienes estoy profundamente agradecido. Con todos ellos (y con muchos más que no puedo mencionar) comparto cualquier mérito que este trabajo pudiera tener. La responsabilidad de sus defectos, en cambio, es sólo mía.

En primer lugar, quiero agradecer al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACyT), a El Colegio de México y al Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM), sin cuyo generoso apoyo económico mis estudios de doctorado y la realización de esta tesis habrían sido sencillamente imposibles.

En el terreno intelectual, mi mayor deuda de gratitud es con la directora de esta tesis, mi admirada profesora Clara Lida, quien con la deslumbrante inteligencia que la caracteriza, supo guiarme, siempre firme, generosa y comprometida, por el sinuoso camino que exige recorrer una investigación de esta naturaleza. Gracias, doctora, por el privilegio de trabajar con usted.

Asimismo, agradezco a todos los distinguidos profesores que, con encomiable paciencia, leyeron las versiones previas de este trabajo y que, con sus acertados comentarios y críticas, contribuyeron de manera crucial a mejorar y enriquecer el resultado final: Erika Pani, Yael Bitrán, Fausta Gantús, Diego Pulido, Gabriela Cano, Ricardo Pérez Monfort, Verónica Zárate y Laurence Coudart. Agradezco también a todos los maestros que, durante el doctorado, compartieron conmigo, clase a clase, sus conocimientos, sus habilidades y su experiencia. Gracias a ellos aprendí lo que significa el quehacer historiográfico.

Toda mi gratitud también a Mario Barbosa y a todo el equipo editorial de la revista *Trashumante*, por darme la oportunidad de trabajar con ellos en ese gran proyecto académico que ha contribuido de forma importante a mi desarrollo profesional e intelectual. También agradezco al Instituto Cultural Helénico por permitirme mis primeras experiencias como docente.

En el terreno emocional, tengo que empezar por agradecer a mi familia. A mi madre, Carmen, por enseñarme, desde mi primera infancia, a disfrutar las letras, la historia y las humanidades; a mi padre, Jorge, por contagiarme su gusto por los placeres de la vida y por llevarme a mis primeras funciones de ópera; a mi hermano, Óscar, por haber sido siempre, incluso antes de nacer, mi compañero, mi cómplice y mi modelo a seguir.

Gracias también a todos los compañeros de la promoción 2009-2012 del doctorado en Historia y muy especialmente a Sebastián Rivera, Ybeth Arias, Ana Isabel Buitrago, Yoer Castaño y Susana Álvarez, por haber hecho de mis estudios de doctorado una experiencia realmente placentera. No lo hubiera logrado sin ustedes.

Me siento inmensamente afortunado por tener tantos y tan buenos amigos que me han acompañado en el camino, tantos que sería imposible nombrarlos a todos en estas páginas. Por eso, tengo que conformarme con mencionar a aquellos que, en los últimos años han

estado más próximos a mí y han sido testigos presenciales de mis estudios de doctorado y de la realización de la tesis. Por orden de aparición: Javier Treviño, Gisela Calderón, Bárbara Zepeda, Paola Ortiz, Sergio Kaín, Alejandro Colmenarez, Paty Silva, Bárbara Magaña, Ricardo Morales, Marco Guarneros, Nilbia Coyote y las Chachalacas, Rocío Maldonado, Camila González, Everardo Trejo, Inés Olivera y Danilo de Assis Clímaco. Los admiro y los quiero mucho. Gracias también a Tiberio, Joaquín y Pedro por toda la luz que ponen en mi vida.

Por último, quiero expresar mi infinita gratitud a tres seres extraordinarios quienes han contribuido —cada uno su modo, pero todos en forma fundamental— en diferentes etapas de esta investigación:

A Héctor Sosa, talentoso cantante, excelente maestro y maravilloso ser humano, por dejarme atisbar tras bastidores el extraño, desquiciado y fantástico mundo de la ópera.

A Fernando Ruiz, por haberme acompañado y apoyado durante buena parte del proceso de investigación y redacción de esta tesis y por haberme hecho crecer intelectual y emocionalmente.

A Martín H. González, humanista de fino intelecto y luminoso sentido del humor, por ser mi motivo para seguir adelante.

INTRODUCCIÓN

Los hombres y las mujeres de cada sociedad y de cada época emplean, para comunicarse entre sí, un conjunto de códigos y referentes compartidos cuyo significado es, para ellos, tan obvio y transparente como el de las palabras de su lengua materna, y que, sin embargo, pueden resultar sencillamente indescifrables para quienes no forman parte del grupo.¹

Al principio de su novela *El Zarco*, Ignacio Manuel Altamirano escribió: “Mignon no extrañaría su patria, en Yautepec, donde los naranjos y limoneros florecen en todas las estaciones.”² Para el lector promedio del siglo XXI, esta referencia podría resultar oscura. Sería necesario aclarar que Mignon es un personaje femenino de la novela *Wilhelm Meisters Lehrjahre* de Goethe, que habiendo nacido en Italia, fue secuestrada por una banda de gitanos que la llevaron al norte de Europa y lo único que podía recordar de su tierra natal eran las flores de los naranjos —de ahí la referencia al describir el clima de Yautepec. Altamirano no creyó necesario dar esta explicación porque confiaba en que la mayoría de sus lectores sabrían exactamente de quién estaba hablando. Ello no se debía, sin embargo, a que los mexicanos que leían novelas de folletín fueran expertos en literatura alemana, ni conocieran la obra de Goethe, sino al hecho de que, en 1866 se había estrenado en París una ópera con música de Ambroise Thomas cuyo libreto se basaba en las aventuras de este personaje y que se titulaba, precisamente *Mignon*.³ En México, las noticias de su éxito empezaron a difundirse desde el momento de su estreno. Incluso se podían comprar las partituras de sus números más famosos, de manera que pudieran ser cantadas por las señoritas en sus salones. Particularmente popular fue —y sigue siendo— el aria *Connais-tu le pays où flourit l'oranger?* (¿Conoces el país donde florece el naranjo?). Por lo tanto, no es de extrañar que los lectores de Altamirano entendieran perfectamente lo que quería decir con su referencia a Mignon, no por la novela de Goethe, sino por la ópera de Thomas.

Asimismo, al presentar al personaje de Magdalena en su novela *La coqueta*, Nicolás Pizarro escribió: “La Magdalena del Evangelio, la Traviata de la edad presente, son figuras

¹ Para Clifford Geertz, la cultura se define, precisamente, como el "sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales la gente se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida." (GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*... p.89).

² ALTAMIRANO, *Obras completas*, Tomo IV, p.10.

³ *Mignon* se estrenó el 17 de noviembre de 1866 en la *Opéra Comique* de París y gozó de un éxito inmediato: para julio del año siguiente se había representado cien veces, sólo en esa ciudad.

que atraen y que seducen conmoviéndonos en lo más íntimo la relación de sus desgracias”.⁴ Aquí, Pizarro no sólo consideró innecesario explicar a sus lectores potenciales quién era la *Traviata* a la que se refería,⁵ sino que incluso la equiparó con un personaje bíblico. Con ello implicaba nada menos que, “en la época presente” (la novela se publicó en 1861), la ópera había adquirido un estatus equiparable al de las Sagradas Escrituras como referencia cultural inmediata y de reconocimiento casi universal.

Estos ejemplos, tomados de dos novelas mexicanas cuyos temas no guardan relación alguna con el ambiente teatral o musical, y que no estaban dirigidas especialmente a un público erudito, sugieren que, en la época en que fueron escritas, la ópera era mucho más que una forma de entretenimiento: era un productor de códigos y significados culturales compartidos por amplios sectores sociales. En el año 2006, el historiador Theodore K. Rabb llegó a decir que la ópera era en el siglo XIX lo que el cine es ahora: nada menos que el medio de expresión central de la época. “Por improbable que esta afirmación pudiera parecer para algunos —dice— la capacidad de la ópera para encapsular, representar y dar forma al estado de ánimo y las aspiraciones de un tiempo y lugar ha ocasionado su dominio sobre la imaginación occidental y les ha proporcionado a historiadores y musicólogos un gran tema de interés común.”⁶

Para respaldar esta afirmación, que ciertamente podría parecer exagerada, disponemos de un hecho difícil de negar, y es que durante este periodo, la oferta musical y operística en todo el mundo occidental creció y se diversificó en forma literalmente espectacular: en prácticamente todas las ciudades importantes se construyeron, remodelaron y ampliaron cientos de teatros y salas de concierto que ofrecían funciones casi todas las noches del año y podían albergar en sus auditorios a un porcentaje significativo de la población urbana. Si Nápoles y Milán, París y Londres, eran los centros dinámicos que ofrecían modelos para el resto del mundo occidental, el fenómeno fue general, afectó a

⁴ PIZARRO, *Obras*. Tomo III, p. 90.

⁵ Hablaba, por supuesto, de Violetta Valèry, la protagonista de la famosa ópera de Verdi, cuyo libreto se basa en *La Dame aux Camèlias* de Dumas. El estreno mundial de *La Traviata* tuvo lugar en el Teatro La Fenice de Venecia el 6 de marzo de 1853. En la ciudad de México, se estrenó el tres años más tarde, el 23 de diciembre de 1856.

⁶ RABB, “Opera, Musicology and History”, p.321.

todas las provincias y a todas las categorías sociales, directa o indirectamente, en proporciones desiguales según las regiones, pero ninguna se salvó del contagio.⁷

La ciudad de México no fue la excepción. Hacia mediados del siglo contaba con tres teatros “principales” que ofrecían funciones de ópera, teatro y ballet.⁸ El mayor de ellos, el Gran Teatro Santa Anna (que después sería conocido como Teatro Nacional y como Teatro Imperial), tenía un total de 2,395 localidades,⁹ lo que significaba que podía albergar en su sala a cerca del 1% de la población total de la ciudad, que era aproximadamente de 200,000 habitantes.¹⁰ Por otro lado, el número de producciones operísticas que se montaba en dichos teatros era impresionante, para estándares actuales. Así, por mencionar un ejemplo, solamente en 1854 —pese a la violencia y la inestabilidad política que en ese año vivía el país y a la terrible epidemia de cólera que asoló a la nación— se representaron en la ciudad de México no menos de ochenta funciones de ópera.¹¹

Lo anterior nos lleva a reflexionar sobre quiénes eran las personas que, en esa época, asistían al teatro para presenciar una función de ópera, a qué sector social pertenecían y qué significado tenía para ellos, y para el resto de la sociedad mexicana, este espectáculo. Estas son las preguntas principales que motivaron esta investigación y a las que se ofrecen respuestas en la tesis.

Objetivos y estructura

En las siguientes páginas me propongo argumentar que, durante el convulso siglo XIX, la ópera desempeñó un papel central en el proceso de construcción de nociones clave para el imaginario político mexicano, tales como nación, modernidad y, muy particularmente, civilización. Como intento mostrar en el primer capítulo de la tesis, había dos creencias

⁷ SALAÜN, “La sociabilidad en el teatro...”.

⁸ El artículo 32 del Reglamento de Teatros de 1853 decía: “En los teatros *principales*, que son el de Santa Anna, Iturbide y el llamado Principal, no se permitirán más espectáculos que los propios de su instituto, cuales son los dramáticos, líricos y coreográficos”. (AHDF, Ramo Ayuntamiento, Sección Diversiones Públicas, vol. 797, exp. 3)

⁹ Para una historia completa del teatro, véase Manuel MAÑÓN, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México...* Para una descripción del teatro desde el punto de vista arquitectónico, véase ARAGÓN, *El Teatro Nacional...*

¹⁰ En 1838, el Instituto Nacional de Geografía y Estadística calculaba que la población de la ciudad era de 205,430 habitantes. Tanto Mayer Bratns en 1842 como Thomas J. Farnham en 1846 dan la cifra de 200,000 habitantes. Para 1852, Juan N. Almonte hace un cálculo mucho más modesto: 170,000 habitantes. Véase DAVIES, “Tendencias demográficas urbanas...” y PÉREZ TOLEDO, *Población y estructura social...*

¹¹ SOSA, *La ópera en México...* pp.74-85.

que se repetían constantemente en la prensa durante el periodo estudiado y que, al parecer, eran compartidas por buena parte de las élites mexicanas: por un lado, la noción de que la presenciar funciones de ópera con regularidad es un elemento clave para suavizar las costumbres y a refinar el gusto de la población, es decir, a civilizarla; por otro, la convicción de que, una vez que ha alcanzado cierto grado de civilización, la población de una ciudad tiene que asistir a la ópera para demostrar que efectivamente es civilizada. Según mi argumento, esta doble función de los espectáculos operísticos, como factor y producto del proceso civilizatorio, les confería un enorme valor simbólico en el imaginario colectivo.

Otro elemento interesante que he encontrado en el curso de la investigación es la presencia de la ópera en ámbitos sociales muy diversos y de ninguna manera exclusivos de las élites. 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. Así, por ejemplo, en la década de 1860, se crearon coros de artesanos, conocidos como “orfeones populares”, cuyo repertorio se componía esencialmente de números de ópera.¹² Ahora bien, datos como el número de teatros de ópera y salas de concierto en una ciudad, el aforo de las mismas o la cantidad de producciones que se estrenaban cada año en ellas, por sí solos, no bastan para demostrar que, como afirma Rabb, la ópera fuera “el medio de expresión central de la época”. Debemos preguntarnos pues si la ópera representaba, efectivamente, las aficiones, los gustos y los intereses de la población de la ciudad de México, o bien, si se trataba únicamente de un pasatiempo reservado a una clase social privilegiada y claramente minoritaria.

Para poder responder esta interrogante es necesario examinar con cierto detalle la composición social del público que asistía a las funciones de ópera, así como el lugar que éstas ocupaban en el discurso político, periodístico y literario. Este tema es el hilo conductor del segundo capítulo de la tesis. Partiendo de datos como el precio de los boletos en los diferentes sectores de los teatros, describo ahí la composición socioeconómica del público de la ópera (el cual, aparentemente, era para todo efecto práctico el mismo que el de otros espectáculos teatrales). He elegido referirme a este peculiar conjunto de personas

¹² ILLADES, *Hacia la república del trabajo...* p. 138.

como la “República de la Música”.¹³ Asimismo, empleando distintas representaciones y discursos formulados por observadores y cronistas de la época, esbozo una descripción cuantitativa y cualitativa de este grupo que, según argumento, si bien no alcanzaba a abarcar a todos los estratos de la sociedad, sí estaba marcado por un grado bastante alto de heterogeneidad económica, social y cultural. Dicha heterogeneidad se derivaba, según argumento en ese capítulo, del carácter ecléctico de esta forma artística, que aspiraba reconciliar elementos de todas las demás y que, por lo tanto, podía atraer a espectadores de gustos y posiciones sociales muy diversas.

Pese a las marcadas diferencias que los separaban, los ciudadanos de la República de la Música, compartían varios valores y códigos de comportamiento, que los identificaban entre sí y los separaban del resto de la población. Una de los elementos que los definían como grupo era la visibilidad, es decir, la voluntad y la posibilidad de exhibirse constantemente ante la mirada pública. Gracias a esta característica, la práctica de asistir a la ópera resulta un punto de observación privilegiado para entender los códigos, los valores, las normas morales y de conducta, las relaciones, las costumbres, los estereotipos y los conflictos de clase y de género de la sociedad urbana decimonónica.

Mi tercer capítulo toma como hilo conductor las relaciones y los conflictos que se desarrollaban entre dos sectores de este curioso grupo de personas: los hombres y las mujeres. Y es que, como lo muestro en dicho capítulo, el teatro —en particular el teatro de ópera— era una arena donde entraban en disputa nociones divergentes, a menudo irreconciliables, sobre cuáles eran y debían ser las diferencias entre los varones y las mujeres y cómo se comportaban y debían comportarse unos y otras. La mayoría de los observadores coincidía en que el “bello sexo” constituía la parte del público a la que más entusiasmaba la idea de asistir a la ópera, ya fuera, como pensaban algunos, porque su naturaleza sensible y sentimental les permitía apreciar, mejor que a los varones, los matices de este arte; o porque, como sostenían otros, dicha actividad les brindaba una oportunidad única para salir del espacio doméstico e interactuar con personas ajenas a su círculo

¹³ La expresión era muy usada en varias ciudades de Europa durante las primeras décadas del siglo XIX. Así, por ejemplo un periódico londinense de 1820 afirmaba que, si cierta diva no llegaba a tiempo para cantar en la función que estaba programada, ello “desconcertaría gravemente a la *Music Republik!*” Citado en WEBER, “Redefining the Status of Opera...” p.509.

familiar. Para los moralistas más severos, esto no era sino una forma descarada de coquetear; otros podrían denominarlo, sencillamente, socialización.

En todo caso, las mujeres eran reconocidas como “promotoras de la filarmonía” (como decía un periódico de la época) y, por lo tanto, como agentes de lo que se consideraba uno de los elementos clave del proceso civilizatorio: la ópera. Según los discursos de la época, usando como arma su encanto y su belleza, las damas mexicanas presionaban a los varones para que observaran comportamientos “civilizados”. Esta percepción nos obliga a problematizar la asociación de lo femenino con lo natural, lo irracional y lo salvaje, en oposición a lo masculino que se identifica con lo cultural, lo intelectual, lo civilizado. Por otro lado, pretendo cuestionar la afirmación de que, en sociedades occidentales modernas, las mujeres han estado estrictamente confinadas al ámbito doméstico, a la esfera privada, mientras que los varones han sido los dueños absolutos de la esfera pública. La presencia visible y destacada de espectadoras en los palcos de la ópera invita a desbaratar las trampas del discurso y descomponer los estereotipos tradicionales. Por otro lado, las representaciones de la prensa y la literatura de la época en torno al mundo del teatro, la ópera y los conciertos nos permiten suponer que éste era uno de los ambientes donde ciertas transgresiones e inversiones de los roles género eran más frecuentes o, por lo menos, más visibles. Y, por lo tanto, también más juzgadas. Por ello, según concluyo en dicho capítulo, estudiar este peculiar ambiente nos permite conocer los alcances y los límites de los conceptos normativos que esa sociedad en particular había construido o adoptado para regular la conducta de las mujeres, los hombres y las diferencias entre unos y otros.

Para brindar una imagen más completa del mundo de la ópera en el México decimonónico, en el cuarto capítulo, desvío la mirada del objeto central de estudio, que es el público de la ópera, para dirigirla a lo que ocurría tras los bastidores del teatro. En particular, analizo las intrincadas redes de apoyos recíprocos y conflictos frecuentes que se tejían entre los empresarios y artistas de la ópera, por un lado, y las autoridades políticas, por el otro. Como argumento en dicho capítulo, los gobernantes sabían que la ópera era un símbolo poderoso de civilización y progreso y, por lo tanto, la empleaban con frecuencia como fuente de legitimidad; a cambio, los empresarios recibían grandes apoyos, financieros, jurídicos y simbólicos de parte de las instituciones políticas, tanto locales como

nacionales. Para ilustrar esta compleja relación, describo las experiencias, muy disímiles entre sí, de dos empresarios que organizaron temporadas de ópera en la ciudad de México: el moravo Max Maretzek y el italiano Amilcare Roncari.

A manera de epílogo, en el quinto y último capítulo analizo las transformaciones que tuvieron lugar en la cultura musical de la ciudad de México hacia el final de mi periodo de estudio, es decir, la década de 1860. Según mi argumento, los cambios que sacudieron a la sociedad y al Estado mexicanos en esos años afectaron también, y en forma bastante radical, a las costumbres, las prácticas y, sobre todo, las representaciones que se producían en torno a la ejecución pública de música. Entre estos cambios, uno de los más notables fue la centralidad y la fuerza sin precedentes que cobró, en el discurso dominante sobre la ópera, el concepto de “nación”, el cual hasta entonces había asumido un carácter bastante vago y abstracto. Este cambio se manifestó en los esfuerzos emprendidos por los grupos de élite (representados por la Sociedad Filarmónica Nacional) para proporcionar a sectores menos privilegiados de la sociedad una educación musical y, de este modo, contribuir a integrar a la nación y fortalecer a la República. Los triunfos internacionales del compositor Melesio Morales y la cantante Ángela Peralta alimentaron en forma significativa el espíritu nacionalista de esta época.

La transformación de los valores políticos de la República de la Música vino acompañado por otro cambio, igualmente profundo aunque quizá menos visible: una transformación de sus valores estéticos. Dicha transformación consistió, básicamente, en la división del campo musical en dos regiones separadas de repertorio y de gusto: por un lado, la música considerada “ligera” y que atraía a un público amplio (y que incluía, entre otros géneros, a la ópera italiana); por el otro, la música considerada “seria”, cuyo valor era imperecedero y no estaba sujeto a modas pasajeras, la música que a partir de ese momento se calificó como canónica o, más comúnmente, “clásica”. Se trató de la culminación de un largo proceso que había iniciado en el siglo XVIII: la segmentación de los espectáculos públicos en espacios cada vez más delimitados, dirigidos a sectores específicos de la sociedad.

La elección del periodo estudiado implica, necesariamente, cierto grado de arbitrariedad. Para esta tesis, he elegido como punto de partida la década de 1840, periodo en el cual la

oferta teatral y musical de la ciudad de México creció y se diversificó con una velocidad sin precedente. Una fecha particularmente importante en este sentido es el 10 de febrero de 1844, cuando se inauguró en la calle de Vergara el Gran Teatro Santa Anna (que después se llamaría Teatro Nacional y luego Teatro Imperial). La investigación se detendrá hacia 1870, cuando se cierra un periodo que comprende algunos de los cambios más drásticos y de los conflictos más violentos de la historia de México. La razón para ello es que la estabilidad política, económica y social reinante en la república restaurada y el porfiriato permitieron que la ópera, los conciertos y las actitudes y prácticas asociadas a ellos se convirtieran en hábitos fijos, sólidos, incuestionados y casi incuestionables.¹⁴ Me propongo estudiar el periodo de cambio y de incertidumbre, cuando varios proyectos de nación competían entre sí en formas que, a veces, llegaban a ser francamente violentas. Estos distintos valores y nociones sobre la sociedad implicaban, a su vez, maneras diversas de entender y de experimentar el entretenimiento, especialmente cuando se trataba de una forma artística tan cargada de significados como era la ópera. En otras palabras, me interesa examinar el proceso mediante el cual determinadas ideas, mentalidades e identidades construidas en torno al teatro y la música se fueron imponiendo sobre las demás. Por ello, la estabilización del Estado mexicano y la modernización de la sociedad que siguieron a la restauración de la república me parecen un límite razonable para mi estudio¹⁵.

Ahora bien, es importante advertir que el carácter convulso e inestable del periodo estudiado permite la aparición de una multiplicidad de actitudes y discursos a menudo contradictorios entre sí. Así, aunque algunas de las ideas que se analizan a lo largo de la tesis se repiten con notable frecuencia en la prensa y la literatura de la época, no debe

¹⁴ Esto no implica que, durante el porfiriato, las relaciones entre la cultura popular y la cultura de las élites, la tradicional y la moderna, estuvieran exentas de complejidades, tensiones y conflictos no resueltos. Como lo señala William Beezley, “tanto el gobierno como la sociedad de élite durante los años porfirianos querían terminar o por lo menos regular las fiestas populares en el interés del orden y el progreso. Ocasionalmente, la vieja sociedad y la nueva se mezclaban a pesar de su disgusto mutuo: cuando la tradición pétreo se encontraba con el progreso metálico, salían chispas, aun en las celebraciones felices.” (BEEZLEY, *Judas at the Jockey Club*...p.12.)

¹⁵ Con esta elección, deliberadamente dejo fuera de la investigación algunos acontecimientos de innegable relevancia para la historia de la ópera en México, como la visita del famoso tenor Manuel García a la capital mexicana, en 1827-1828. (Sobre el tema, ver la biografía de García escrita por James RADOMSKI o mi propio artículo “*Don Giovanni* en el Palenque...”.) o la enconada polémica pública entre las divas Marietta Albini y Adela Cesari ocurrida en la temporada de 1836 (Hay numerosas crónicas sobre esta polémica temporada de ópera, por ejemplo, la de Enrique OLAVARRÍA Y FERRARI (*Reseña histórica*... tomo 1, pp.) y, más reciente, la de Leticia MAYER, “Del teatro a la cárcel...”). Tampoco se estudiarán los hechos ocurridos después de 1870, pese a su incuestionable relevancia para el tema de esta tesis, como el estreno de la ópera nacionalista *Guatemotzin*, de Aniceto Ortega, en 1871.

pensarse que constituyen una ideología coherente, única o incontestable. Por otro lado, tampoco deben confundirse las normas y las prescripciones defendidas por los intelectuales del periodo, por vigorosas y recurrentes éstas que fueran, con las prácticas que la población de la ciudad experimentaba cotidianamente.

Por último, cabe enfatizar que la investigación no centrará su atención en lo ocurrido en el escenario de los teatros, sino frente a él. Así, no se trata de hacer una historia de la ópera (la cual pertenecería al campo de la historia del arte¹⁶) sino, más bien, una historia del *público* de la ópera, quiénes lo componían, cuáles eran sus gustos, sus pasiones y sus polémicas. Se trata pues de un acercamiento desde la historia social y cultural.¹⁷ Los principales sujetos de mi estudio no serán los empresarios ni los compositores, los músicos ni los cantantes, aunque a veces aparezcan en mis páginas, sino los espectadores, a los que la prensa de la época llamaba, con una mezcla de sorna y respeto, “los filarmónicos”.

Estado de la cuestión

Durante años, los estudios de la historia de la música y los de la historia social, (incluso los de la historia cultural y los de la “nueva” historia social), avanzaron por caminos paralelos pero distantes, que no parecían tener la más mínima posibilidad de encontrarse uno con otro. 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, la historia social o cultural tendía a ignorar todas las manifestaciones culturales que pudieran catalogarse como “bellas artes”. Daniel Snowman sospecha que el desprecio mutuo entre ambas disciplinas puede deberse a que siguen operando ciertos “prejuicios de clase” que hace que los historiadores sociales, en su afán por dar visibilidad a los grupos subalternos, desdeñen los pasatiempos “elitistas” como la ópera, mientras que los historiadores de la ópera, por su parte, prefieran enfocarse en el “gran arte” sin prestar atención a sus relaciones con las dinámicas y los actores sociales.¹⁸

¹⁶ Algunas de las obras más importantes sobre la historia de la música en nuestro país son la monumental *Historia de la Música en México* de Gerónimo BAQUEIRO FOSTER y *La Música en México* de Gloria CARMONA.

¹⁷ Es importante aclarar que por “historia cultural” entiendo aquella que estudia todo el sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales la gente de cierto periodo se comunicaba, perpetuaba y desarrollaba su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida, y no solamente como una historia de las manifestaciones artísticas o de “alta cultura”.

¹⁸ SNOWMAN, *La ópera...*, p.13.

Sin embargo, en las últimas dos décadas, tanto musicólogos como historiadores sociales han vuelto la mirada a las representaciones públicas de la “música culta” y, en particular, de la ópera, como elementos útiles para comprender la sociedad urbana del siglo XIX, como lo indica la proliferación de libros y artículos académicos sobre el tema.¹⁹ Una muestra del interés de la comunidad científica por abordar el tema de la ópera desde el punto de vista de la historia social son los dos números temáticos que la revista *Journal of Interdisciplinary History* publicó en el año 2006, los cuales se derivaron de un encuentro titulado “Ópera y Sociedad” celebrado en la Universidad de Princeton en marzo de 2004.²⁰

Poco después, en 2009, el historiador británico Daniel Snowman publicó un hermoso libro titulado *The Gilded Stage. A Social History of Opera*,²¹ en el cual, en sus propias palabras, pretendía “explorar el vasto contexto en que la ópera fue creada, financiada, recibida y percibida.”

No va a ser en el escenario operístico en sí mismo —dice Snowman en la introducción— o en lo que ocurre en sus dorados confines en lo que nos vamos a centrar. En este libro fijaremos nuestra mirada tanto sobre la oferta como sobre la demanda, no sólo en la producción de ópera sino, también, en su consumo, en los muchos nexos de unión que vinculan a los teatros de ópera con empresarios, monarcas y financieros, arte, artistas y audiencias.²²

Aunque Snowman reconoce que “la ópera, sin embargo, no era un monopolio europeo” y se propone “atisbar algunas manifestaciones operísticas” en ciudades como Sidney y Buenos Aires, La Habana y Manaus, México y Nueva Orleans,²³ lo cierto es que dedica un número relativamente pequeño de páginas a narrar lo ocurrido en estos espacios no europeos (salvo en el caso de Nueva York, cuya cultura musical estudia con bastante

¹⁹ Además de Snowman, algunos de los autores que han hecho aportaciones más valiosas al tema son William WEBER, *La gran transformación...*, Steven HUEBNER, “Opera audiences...”, Paul ROBINSON, *Opera, sex, and other vital matters...*, Richard LEPPERT, *The sight of sound...*, Axel KÖRNER, “The Theatre of Social Change...”, Victoria JOHNSON, “What is Organizational Imprinting?...”, Henk GRAS y Harry VAN VLIET, “Paradise Lost...”, Philip GOSSETT, *Divas and Scholars...*, Mark EVERIST, *Music and Drama...*, Karen AHLQUIST, *Democracy at the Opera...*, John A. DAVIES, “Opera and Absolutism...”, Jane FULCHER *The Nation’s Image...*, James H. JOHNSON, *Listening in Paris...*, Katherine K. PRESTON, *On the Road...*, John ROSELLI, *Music and Musicians...*, Carlotta SORBA, *Teatri...* y Benjamin WALTON, *Rossini in Restoration Paris...*

²⁰ Para propósitos de esta tesis, los artículos más relevantes de estos dos números son los de Theodore RABB, John A. DAVIS, Carlotta SORBA y William WEBER, referidos en la bibliografía.

²¹ Literalmente “El escenario dorado. Una historia social de la ópera”. Fue traducido al español como *La ópera. Una historia social*.

²² SNOWMAN, *La ópera...* p.10.

²³ SNOWMAN, *La ópera...* pp.11-12.

detenimiento). Y esta omisión dista mucho de ser excepcional: todos los autores mencionados hasta aquí han enfocado su atención en el continente europeo y pasado por alto el espacio latinoamericano y, en particular, el caso de México.²⁴

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 son sino recopilaciones de crónicas de la época. Casi todas toman como modelo y punto de partida la obra clásica de Enrique Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México* (publicada en 1911). El interés primordial de sus autores es la evolución del quehacer teatral y operístico en nuestro país: su enfoque, pues, es el de la historia del arte y no el de la historia política, social ni cultural (en el sentido amplio de la palabra).²⁵ Existen algunas excepciones notables a esta regla. Por ejemplo, el artículo de Susan Bryan, “Teatro popular y sociedad durante el porfiriato”; el libro de William Beezley, *Judas at the Jockey Club*, o el de Juan Pedro Viqueira, *Relajados o reprimidos*. Sin embargo, estos textos y otros similares concentran su atención en las diversiones populares, dejando de lado la ópera y la música de concierto. Además, se ocupan de periodos cercanos pero distintos al que yo me propongo estudiar, que son las décadas centrales del siglo XIX.

Se han publicado, sin embargo, algunos trabajos que merecen mención aparte por su relevancia para el tema de esta tesis. Uno de ellos es el artículo de José Elías Palti, “La Sociedad Filarmónica del Pito. Ópera, prensa y política en la República Restaurada”. En él, el autor usa una enconada polémica operística (en torno a las cualidades vocales de cierto tenor famoso) que se desató en 1871 entre varias publicaciones periódicas de la época para explicar el papel que la prensa (específicamente el *Monitor Republicano*) desempeñó en los procesos políticos. Para Palti, la ópera no fue sino un pretexto para desviar la atención del tema realmente importante: las elecciones. Su enfoque no es realmente el de la historia social, sino el de la historia política, en la concepción más tradicional de la misma.

También vale la pena mencionar el sugerente artículo de Verónica Zárate y Serge Gruzinski “Ópera, imaginación y sociedad: México y Brasil, siglo XIX”, en el cual los autores, usando el enfoque de *connected histories*, comparan y entrelazan las historias de dos compositores de ópera latinoamericanos: el mexicano Melesio Morales y el brasileño

²⁴ Cabe señalar, como excepción a esta regla, el magnífico estudio etnográfico que hizo Claudio BENZECRY (*El fanático de la ópera...*) sobre los “fanáticos de esta forma artística en la Argentina contemporánea.

²⁵ Por ejemplo, las obras de MAÑÓN, REYES DE LA MAZA, DE LA PEÑA y SOSA.

Carlos Gomes. Asimismo, hay que resaltar la valiosa aportación al tema que hizo Yael Bitrán Goren con su artículo "Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico". Ahora bien, aunque ambos artículos arrojan luz sobre los significados que los hombres y mujeres del siglo XIX atribuían a las prácticas de producir y consumir música, los dos centran su atención en las vidas y obras de artistas individuales y no en el público, que es el sujeto que a mí me interesa estudiar.²⁶ Por último, hay que mencionar el trabajo de Olivia Moreno Gamboa, *Una cultura en movimiento*, en el que se hace una interesante descripción de la prensa musical de la ciudad de México entre 1860 y 1910.

En conclusión, puedo afirmar que no se han publicado estudios académicos de largo aliento que describan la costumbre de asistir a la ópera en la ciudad de México —ni en otras urbes latinoamericanas— a mediados del siglo XIX. Tampoco hay trabajos que expliquen las percepciones y representaciones construidas en ese periodo en torno a dicho espectáculo. Este vacío me parece especialmente grave si se considera la importancia que tuvieron esos años para la configuración de la sociedad y el Estado del México moderno. Según argumento, con base en distintas fuentes de la época, la ópera y otros espectáculos similares, desempeñaron un papel central en dicho proceso. Considero que mi tesis contribuye a llenar esta laguna historiográfica.

Unas palabras sobre las fuentes

Entre las fuentes que he empleado predominan las hemerográficas, específicamente los anuncios, críticas, crónicas y reseñas que aparecían regularmente en la prensa sobre las funciones de ópera. La omnipresencia del tema en las publicaciones periódicas, desde la década de 1820 hasta el final del siglo, refleja, hasta cierto punto, el interés del público lector. Dicha fuente permite conocer detalles relevantes para mi investigación tales como el número de funciones que se ofrecían en determinada sala, de qué tipo de funciones se trataba y cuál era el precio de las entradas. También podemos apreciar los debates que ocurrían en la arena de la prensa en torno a temas como el precio de los boletos, el idioma

²⁶ Además de los libros y artículos mencionados, tengo noticia de trabajos que, sin duda, harán aportaciones significativas al campo, pero que todavía no han sido publicados, como la tesis doctoral de Yael BITRÁN GOREN, sobre las mujeres y el mundo de la música en el México de la primera mitad del siglo XIX, o la tesis de maestría de Guillermina GUILLAMÓN, sobre la cultura musical de Buenos Aires durante la presidencia de Bernardino Rivadavia (1824-1827).

en que debían cantarse las óperas y la conducta del público dentro de las salas de los teatros, lo cual dice mucho de la concepción que la sociedad mexicana (o los sectores dominantes de ésta) tenía de sí misma.

Algunas de las publicaciones, cotidianas y semanales, que contienen información abundante sobre la ópera y los conciertos son las siguientes: *El Apuntador*, *La Camelia*, *El Semanario de las Señoritas*, *La Sociedad*, *El Siglo Diez y Nueve*, *El Universal*, *El Renacimiento* y *El Monitor Republicano*. Afortunadamente, todas estas publicaciones son accesibles para su consulta en la Hemeroteca Nacional. Evidentemente, el contenido de cada una de estas publicaciones respondía a las ideas e intereses de sus editores y al sector del público al que iba dirigida. Así, *El Siglo Diez y Nueve* era un periódico liberal y *La Sociedad* uno conservador; el *Monitor Republicano* solía ser el órgano de información y propaganda del gobierno en turno y *La Camelia* era una revista dirigida a las señoritas. Todas tenían como objetivo principal aumentar su número de lectores y suscriptores. Fue necesario tomar en cuenta estas circunstancias al analizar la forma en que cada uno de estos periódicos abordaba el tema que me interesa.²⁷

Es importante aclarar que, para analizar la prensa del siglo XIX, el uso del concepto “opinión pública” es, por decir lo menos, problemático. Si bien la libertad de prensa en este periodo era bastante amplia y se imprimía un número considerable de publicaciones periódicas en la ciudad de México,²⁸ sólo una pequeña fracción de la población urbana podía leerlas y, a partir de ellas, formarse una opinión respecto a los acontecimientos políticos y culturales del país. En general, se estima que los principales periódicos de la capital tenían en aquella época un tiraje promedio de unos pocos miles de ejemplares. Aún menor era el grupo de individuos que expresaba sus opiniones en las páginas de los diarios y semanarios.²⁹ Prácticamente todos ellos pertenecían al mismo sector social: aunque

²⁷ Para una descripción de las asociaciones y vivencias de los periodistas mexicanos decimonónicos, véase CAMARILLO, “Los periodistas en el siglo XIX...” y, específicamente sobre la prensa musical, véase MORENO GAMBOA, *Una cultura en movimiento...*

²⁸ Excepto durante el periodo (1853-1857) en que estuvo vigente la Ley de Imprenta conocida como Ley Lares (ya que fue formulada por el jurista y Ministro de Justicia, Negocios Eclesiásticos e Instrucción Pública durante el último periodo presidencial de Santa Anna, Teodosio Lares), la cual restringía de forma importante la libertad de expresión y de prensa.

²⁹ En palabras de Carlos Monsiváis: “Nada más unos cuantos presiden las atmósferas donde unos cuantos deciden qué es legítimo y qué es legal, esto apuntala (sin decirlo) el carácter semisacramental del ejercicio de la escritura. Si pocos leen, acéptese la idea de que la lectura peligrosa para las conciencias débiles es de cualquier manera una tarea de consideración” (MONSIVÁIS, “Del saber compartido en la ciudad indiferente...” pp. 90-91)

tuvieran distintas filiaciones institucionales y posturas ideológicas, la gran mayoría eran varones, todos habían tenido una educación privilegiada, todos vivían en la capital del país (o en alguna otra ciudad grande), todos tenían lazos estrechos con la élite política y todos pertenecían a lo que algunos autores llaman la “Ciudad Letrada” o, más frecuentemente, la “República de las Letras”.³⁰ Como señala Elisa Speckman, si bien en el nivel de las ideas, la divergencia entre los miembros de este grupo puede considerarse enorme, “en lo concerniente a la moral y a las pautas de conducta, se presentan más constantes que divergencias.”³¹ El análisis de la prensa no refleja, en el mejor de los casos, más que las percepciones y opiniones de este conjunto de individuos relativamente pequeño, pero, de ninguna manera las de la población de la ciudad en su totalidad (y menos las del autor de esta tesis).

Ahora bien, los teatros del México decimonónico eran primordialmente empresas privadas. Por lo tanto, los documentos relativos a su manejo y administración, salvo en contadas excepciones, no se resguardaron en archivos gubernamentales. Sin embargo, para el Estado mexicano (y particularmente el Ayuntamiento de la ciudad de México) el teatro “culto” —ya fuera dramático, lírico o coreográfico— fue visto como una valiosa manera de “civilizar al pueblo” y por lo tanto, como una prioridad nacional. Esta fue una de las razones por las que observó siempre una estricta supervisión sobre esta actividad, gracias a lo cual, el Archivo Histórico del Distrito Federal “Carlos Sigüenza y Góngora”, en su Fondo “Ayuntamiento” cuenta con numerosos documentos relativos al tema. Casi todos estos expedientes están distribuidos en tres secciones: Diversiones públicas (1711-1921); “Teatros” (1814-1916); y “Teatros: Iturbide” (1850-1886). Además, existen varios expedientes en la sección de “Fincas”, debido a que el Ayuntamiento del México fue propietario, durante todo el siglo XIX, de varios palcos en los teatros Principal y Nacional.

Por su parte, el Archivo General de la Nación también resguarda documentos que resultaron útiles para aproximarme a mi objeto de estudio. Así, por mencionar algunos ejemplos, el fondo de “Justicia” de dicho archivo incluye el interesantísimo expediente relativo al encarcelamiento del empresario Amilcare Roncari durante la Guerra de Reforma

³⁰ Para un análisis de este grupo de personas, véase CLARK DE LARA, “¿Generaciones o constelaciones?”, SPECKMAN GUERRA, “Las posibles lecturas de *La República de las Letras...*” y MONSIVÁIS, “Del saber compartido en la ciudad indiferente...”

³¹ SPECKMAN GUERRA, “Las posibles lecturas...” p. 61.

y las reacciones que éste provocó (de lo cual hablaré en el capítulo cuarto); el de “Gobernación” contiene peticiones formuladas por los empresarios al gobierno federal para celebrar funciones de ópera durante la cuaresma; el de “Cartas de Seguridad” aporta datos biográficos sobre los artistas y empresarios extranjeros que entraron al país; el del “Segundo Imperio” incluye documentación variada sobre el controvertido estreno de la ópera *Ildegonda*, a causa de la participación que el gobierno imperial tuvo en dicho acontecimiento; y el del “Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal” posee los expedientes de numerosos pleitos y demandas judiciales entre empresarios, artistas, abonados y otros sujetos sociales relacionados con el mundo de la ópera.

Por último, el archivo del Centro de Estudios de Historia de México CARSO, en su fondo LXI-1 “Armando de María y Campos” resguarda una bonita colección de programas de mano y carteles impresos que, en complemento a la información obtenida de la prensa periódica, ofrecen datos valiosos sobre las fechas, los horarios y los precios de las funciones de ópera.

Desafortunadamente, para la presente investigación no me fue posible localizar el acervo documental del Gran Teatro de la calle de Vergara. Ni siquiera he tenido noticia de un incendio, inundación o catástrofe natural que, en algún punto de la historia, hubiera destruido los documentos. En apariencia, el archivo del teatro, que debe haber sido cuantioso, sencillamente desapareció. Su pista se pierde con la demolición del edificio en 1901. (Posiblemente se haya dispersado debido a la ineficiencia de las autoridades responsables de resguardarlo, o haya pasado, por vías poco transparentes, a formar parte de una colección privada). En todo caso, no pude consultar estos documentos, que sin duda contendrían información valiosísima, para la elaboración de esta tesis.

Por último, para aproximarme a las nociones y percepciones que la sociedad mexicana albergaba sobre la música y su público, he considerado imprescindible revisar las distintas manifestaciones literarias producidas en la época. Las memorias de los personajes que pertenecían al ambiente teatral y musical (por ejemplo, la soprano Anna Bishop, el empresario Max Maretzek o el compositor Melesio Morales) contienen datos de gran valor para entender como la República de la Música era percibida por sus propios integrantes. Asimismo, encontré de gran utilidad las crónicas escritas por autores como Guillermo Prieto e Ignacio Manuel Altamirano, entre otros, para informar al público de la época sobre

los acontecimientos de relevancia artística o social —incluyendo, por supuesto, los conciertos de música sinfónica o de cámara y las funciones de ópera. Finalmente, empleé las numerosas referencias a estos espectáculos que aparecen en la literatura de ficción, en particular en las llamadas novelas de costumbres. *El fístol del diablo*, de Manuel Payno y *Ensalada de Pollos*, de José Tomás de Cuéllar, por mencionar sólo dos ejemplos, contienen tanto descripciones que pretenden ser objetivas de la práctica de asistir a la ópera como juicios de valor que ilustran la forma en que los autores de dichas obras concebían esta actividad.

CAPÍTULO 1

ÓPERA Y CIVILIZACIÓN:

LA ÓPERA COMO FACTOR Y PRODUCTO DEL PROCESO CIVILIZATORIO MEXICANO

El segundo capítulo de la novela *El Fistol del Diablo* inicia cuando Arturo, un joven mexicano de clase alta, y el Diablo, encarnado en un caballero de modales aristocráticos y origen vagamente italiano llamado Rugiero, acuden a un baile en el teatro de Santa-Anna. La siguiente conversación tiene lugar entre los dos personajes:

—¡Bellísimo edificio! —dijo Arturo a Rugiero, al entrar al pórtico del teatro nacional, situado en la ancha calle de Vergara— ¿Os agrada, Rugiero?

—Hay teatros mejores en Europa.

—¡Oh, indudablemente! Pero no deja de ser un orgullo para un mexicano el poseer un teatro tan magnífico.

—¡Oh!, en cuanto al orgullo —respondió Rugiero irónicamente—, ustedes los mexicanos tienen bastante para no pensar que más valía un buen hospital y una penitenciaría que no el lujo de un teatro rodeado de limosneros y de gentes cubiertas de harapos y de miseria. Pero no os incomodéis, Arturo: el teatro es en efecto magnífico y digno de llamar la atención; y por otra parte, más negocios hago yo en una noche en esta clase de edificios que en todos los hospitales del mundo.¹

Haciendo a sus lectores cómplices del mismo Diablo, Manuel Payno se burla aquí de un rasgo característico de la élite mexicana decimonónica: el inmenso orgullo patriótico, en apariencia irracional, incluso ridículo, que producía en sus miembros la existencia en la capital del país de un teatro magnífico, comparable con los que existían en las grandes ciudades europeas (aunque el teatro de Vergara, a menudo salía perdiendo en esta clase de comparaciones, como lo ejemplifica el pasaje citado²).

A comienzos de la década de 1840, los teatros existentes en la ciudad (el Principal, el de los Gallos y el Nuevo México) no eran suficientes para dar abasto a la creciente

¹ PAYNO, *El fistol del Diablo*, p.8.

² Payno no era el único en señalar la inferioridad del Teatro Nacional respecto a los teatros europeos. Un artículo de *El Siglo Diez y Nueve*, que elogiaba al Teatro Principal y a la renovación del mismo efectuada por el arquitecto Enrique Griffon concluía reprochando a quienes decían que el Teatro Nacional era una maravilla, no haber tenido en cuenta que eran mucho mejores “el *San Carlos* de Lisboa, el *Scala* de Milán, y el *Real* de París” (citado en OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica...*, vol.1., p.437)

demanda de espectáculos teatrales —particularmente, de ópera—, por lo que el empresario Francisco Arbeu decidió construir un nuevo coliseo que fuera digno de la Ciudad de los Palacios, proyecto que desde hacía algún tiempo se había incubado en la mente de algunas connotadas personalidades. La tenacidad y fuerza de voluntad de Arbeu le dieron ánimos para acometer por sí solo la gran empresa, teniendo la satisfacción de ver que pronto los albañiles comenzaban a derribar las casas números 11 y 12 de la calle de Vergara, hoy primera de Bolívar (a la altura de 5 de mayo). De los varios proyectos de construcción que se presentaron, el empresario escogió un diseño neoclásico, obra del arquitecto español Lorenzo de la Hidalga.

El presidente Santa Anna —que no se distinguía por su afición al teatro ni a las artes en general, pero gustaba de los gestos grandiosos— aprobó la elección de los planos del nuevo teatro y prestó gran ayuda, buscando entre los capitalistas de su amistad, quienes tomaran en derecho de propiedad diversas localidades del proyectado coliseo, lo que les daría el privilegio de adquirirlas en cualquier función y bajo cualquier empresa. Igualmente, hizo que el ayuntamiento de la capital tomara en propiedad tres palcos, mediante la suma de ochenta mil pesos, que se entregaron para la construcción del teatro, cuya primera piedra se colocó, en una solemne ceremonia el viernes 18 de febrero de 1842.

Entre los muchos discursos pronunciados en la ceremonia, llama la atención el de Anastasio Zerecero, Síndico del Ayuntamiento, dirigido al general Santa Anna, pues en él se pone de manifiesto la importancia que algunos miembros de la élite mexicana concedía al teatro, como muestra del grado de cultura y civilización que había alcanzado el pueblo de México y como herramienta para la moralización del mismo:

Excelentísimo señor: 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 desde que se sacudió el yugo de su antigua metrópoli, y la Providencia parece que quiso reservar esta obra al que se propuso dar un nuevo ser a la república. La obra es grande bajo todos sus conceptos; considerada en su parte física será un edificio que hermoree la capital, y con relación al objeto al que se destina, él es verdaderamente noble y grande, pues lo es siempre la instrucción del pueblo. Una nación, cuya educación se abandona por tres siglos, y a la que una sucesión de treinta años de convulsiones intestinas, desmoraliza enteramente, no puede morigerarse sino por medio de representaciones, que poniendo en acción todos los resortes del

corazón, y personificando, por así decirlo, la virtud y el vicio, ponen a la vista toda la deformidad del uno y los atractivos de la otra.³

Después de dos años de trabajo, el enorme teatro quedó terminado y fue inaugurado solemnemente el sábado 10 de febrero de 1844. Entre lunetas de patio⁴, asientos de palcos, lunetas de balcones, asientos de galería y asientos de ventilas, tenía un total de 2,395 localidades. Sobre el gigantesco escenario (medía 17 metros y medio del telón al fondo del foro y 15 metros de embocadura) podían presentarse espectáculos de nivel internacional. El nombre elegido, previsiblemente, fue Gran Teatro de Santa Anna.⁵

A partir de entonces, la opinión pública mexicana, tal y como se expresaba en la prensa de la época, podía fundar una buena parte de su orgullo nacional en la magnificencia arquitectónica del teatro, en el elegante diseño neoclásico de su fachada, en sus lujosos decorados, en el tamaño de su escenario, en la cantidad de espectadores que podía albergar y en la calidad de los espectáculos que se presentaban sobre sus tablas. Esto era así debido al inmenso valor simbólico que las funciones dramáticas y musicales tenían para el discurso dominante de la época, mismo que exploraré a lo largo de este capítulo. En cualquier caso, de la revisión de las fuentes consultadas resulta claro que ciertos espectáculos teatrales representaban para la opinión pública mexicana de mediados del siglo XIX, un factor y un producto, un catalizador y un síntoma, una herramienta y una demostración, un sacrificio y una recompensa, de uno de los valores más apreciados para las élites latinoamericanas decimonónicas: la *civilización*.

Ahora bien, de todas las formas artísticas que se presentaban en el Gran Teatro de Nacional y los otros escenarios de la ciudad, ninguna tenía tanto peso simbólico en la mentalidad de las élites mexicanas como la ópera; ninguna otra ocupaba tanto espacio en las páginas de las publicaciones periódicas (incluso en las épocas en que ninguna compañía ofrecía funciones en la ciudad); ninguna otra generaba tanta polémica entre las distintas

³ Citado en OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica...*, p. 389.

⁴ Originalmente, se llamaba “lunetas” a los asientos preferentes con respaldo y brazos, colocados en filas frente al escenario en la planta inferior de los teatros, así como al sitio donde estaban dichos asientos, a diferencia del lugar reservado para estar de pie, llamado “patio”. Sin embargo, en la época que nos ocupa (donde los teatros no contaban con espacios en la planta baja para estar de pie) se llamaba indistintamente “patio”, “luneta” o “platea” a esta sección.

⁵ Después se llamaría Teatro Nacional, Teatro Imperial y finalmente, una vez más, Teatro Nacional. Fue demolido en 1900 para abrir paso a la avenida 5 de mayo. Para evitar confusiones me referiré a este local, en adelante como Teatro Nacional (que fue el nombre que ostentó por más tiempo). Para una historia completa del teatro, véase MAÑÓN, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México*.

voces que componían la opinión pública; ninguna otra recibía tanta protección y subsidios por parte de las instituciones estatales; ninguna otra, en fin, estaba asociada tan estrechamente con la idea de civilización.

Esto era así por varias razones que tienen que ver con la naturaleza específica de esta forma artística, que la hacía en muchos sentidos excepcional. En primer lugar, el carácter cosmopolita —mejor dicho: europeo— de la ópera. El público mexicano podía tener la confianza de que las obras que veía sobre el escenario eran iguales, en el mismo idioma, con las mismas palabras y con las mismas notas, que las que se disfrutaban en Viena o en Londres, en Milán o en París, en San Petesburgo o en Nueva York. Las partituras, los libretos y hasta los cantantes eran los mismos en todas las ciudades del orbe (cosa que no ocurría, por ejemplo, con las obras de teatro no musicales). De este modo, al asistir a la ópera, los ciudadanos de la República Mexicana podían sentirse miembros de una comunidad de naciones civilizadas: una república internacional de la música.⁶

La segunda razón se refiere a los altos costos que implica la puesta en escena de una ópera: además de un foro adecuado, se requería escenografía y utilería elaboradas, vestuario suntuoso y, sobre todo, artistas con un altísimo grado de especialización y talento excepcional. Todo esto implicaba cuantiosos gastos para la empresa, mismos que se reflejaban en los precios de las entradas que, en el caso de las funciones y abonos de ópera, eran más altos que los de cualquier otro espectáculo público.⁷ Esta diferencia, que excluía de las representaciones operísticas a amplios sectores de la sociedad, les confería a quienes sí tenían acceso a ellas un halo de distinción que constituye un bien de gran valor simbólico.⁸ Esto no significa, empero, que no existieran mecanismos, de uso bastante

⁶ La frase fue muy usada en Inglaterra durante las primeras décadas del siglo XIX. Así, por ejemplo un periódico londinense de 1820 afirmaba que, si cierta diva no llegaba a tiempo para cantar en la función que estaba programada, ello “desconcertaría gravemente a la *Music Republik!*” Citado en WEBER, “Redefining the Status of Opera...” p.509.

⁷ Paradójicamente, el carácter ecléctico de esta forma artística, que combinaba elementos musicales, literarios y teatrales, la hacía particularmente costoso (y, por lo tanto, elitista), pero también, como argumentaré en el siguiente capítulo, esta misma característica era lo que hacía a la ópera atractiva para individuos de distintos sectores sociales, niveles de educación artística y de gustos.

⁸ Como ha señalado Pierre Bordieu: “La dialéctica del desclasamiento y del reenclasmamiento que se encuentra en la base de todas las clases de procesos sociales implica e impone que todos los grupos afectados corran en el mismo sentido, hacia los mismos objetivos, las mismas propiedades, aquellas que les son marcadas por el grupo que ocupa la primera posición en la carrera y que, por definición, son inaccesibles para los siguientes, puesto que, cualesquiera que sean en sí mismas y para ellas mismas, resultan modificadas y calificadas por su rareza distintiva u *no serán más lo que son* a partir del momento en que, multiplicadas y divulgadas, sean accesibles a unos grupos de rango inferior” (Bordieu, *La distinción...* p. 163).

generalizado, que permitieran a los sectores populares escuchar este tipo de música. En el capítulo relativo a la composición social del público operístico abundaré sobre este tema.

Un tercer motivo por el que la ópera estaba particularmente asociada con la idea de civilización, en los discursos producidos y reproducidos por la literatura y la prensa periódica, era la dificultad que entrañaba para el público la apreciación plena del espectáculo. Supuestamente, era necesario poseer un alto grado de sensibilidad estética y de educación musical y literaria para comprender el lenguaje de la ópera y poder apreciarla debidamente. Y no me refiero únicamente al idioma en que estaban escritos los libretos — que no era hablado sino por una pequeñísima minoría de la población mexicana— sino también al lenguaje musical: se requerían vastos conocimientos previos para poder disfrutar la delicadeza de un *filato* bien hecho o el virtuosismo de una *coloratura* de difícil ejecución, así como para detectar si determinada nota había sido cantada en el tono correcto. La educación musical que se esperaba del público de la ópera (y que sólo podía completarse con la práctica repetida de escuchar ópera) era otro elemento importante que asociaba a este tipo de espectáculo con la idea de civilización.

La hipótesis que defiende aquí, según la cual, por los motivos mencionados, la ópera era un espectáculo particularmente asociado con el proyecto civilizatorio de las élites mexicanas decimonónicas, se refuerza si se contrastan los discursos producidos en torno a esta forma artística con aquellos referidos a otros espectáculos y formas de socialización, más tradicionales, más baratos y más locales, que se ofrecían en la ciudad. Las comedias, las corridas de toros, las distintas formas de música vernácula y de origen español, e incluso algunas manifestaciones religiosas aparecen a menudo vinculadas a la época colonial⁹ y, por lo tanto, son empleadas como símbolos de atraso o retroceso.¹⁰ La ópera, en cambio, como argumentaré en este capítulo, se presenta casi invariablemente como una manifestación de modernidad, progreso, cultura y civilización.

⁹ Como ha demostrado John Koegel con su investigación en la Biblioteca Sutro de San Francisco, una gran variedad de formas musicales europeas eran ejecutadas y escuchadas en la Nueva España. Sin embargo, no fue hasta la después de la Independencia, en la década de 1820, cuando las seguidillas y tonadillas españolas (los géneros más populares hasta ese momento) empezaron a ser sustituidos, en los escenarios de los teatros y en el gusto del público, por la ópera italiana. (KOEDEL, “Nuevas fuentes musicales...”)

¹⁰ Quien ha explicado con mayor lucidez el lugar que el periodo colonial ocupaba en el discurso público mexicano del siglo XIX es, probablemente, Tomás Pérez Vejo (PÉREZ VEJO, *España en el debate público mexicano...* y PÉREZ VEJO, “Cuando los españoles...”)

Pero antes de entrar al análisis del significado específico que tenía la ópera para los voceros de la opinión de la sociedad mexicana del siglo XIX, considero necesario abrir un paréntesis para hacer una breve reflexión sobre la civilización como concepto clave para las élites latinoamericanas de la época.

Paréntesis conceptual: El proceso civilizatorio

Desde la edición de 1822, el diccionario de la Real Academia Española definía “civilización” como “acción y efecto de civilizar” y como “aquel grado de cultura que adquieren pueblos o personas, cuando de la rudeza natural pasan al primor elegancia y dulzura de voces, usos y costumbres propios de la gente culta.”¹¹ Pero si se trata de comprobar cuál es la función general que cumple el concepto de civilización y cuál es la generalidad que se pretende designar con la multiplicidad de acciones y actitudes humanas (ciencia, artes, ideas y costumbres) al agruparlas bajo el término de “civilizadas”, Norbert Elias llegó a una conclusión tan elegante como contundente. Para él, el concepto de “civilización” expresa ni más ni menos que la autoconciencia de occidente. “También podría denominarse —afirma— conciencia nacional”.¹² Esta última denominación resulta particularmente relevante para el tema de esta tesis.

Y es que, de acuerdo con el sociólogo alemán, el concepto de civilización resume todo aquello que la sociedad occidental de los últimos dos o tres siglos cree llevar de ventaja a las sociedades anteriores o a las contemporáneas “más primitivas”. Con este término, dice Elias, la sociedad occidental trata de caracterizar aquello que expresa su peculiaridad y de lo que se siente orgullosa: el grado alcanzado por su técnica, sus modales, el desarrollo de sus conocimientos científicos y muchas otras cosas.¹³

Ahora bien, ¿cuál es el significado del concepto “civilización”, tal y como se entendía en el México y otros países de América Latina en el siglo XIX? Éste parecería coincidir con bastante exactitud con el sentido del término francés e inglés descrito por Elias.¹⁴ Así, como

¹¹ Citado en HURTADO, “El concepto de cultura”, pp.1537-1538.

¹² ELIAS, *El proceso de la Civilización*, p.57.

¹³ ELIAS, *El proceso de la Civilización*, p.57.

¹⁴ Como señala Elias, hay una gran diferencia entre el uso francés e inglés de la palabra por un lado y, por otro, el que de ella hacen los alemanes. En Inglaterra y Francia, el concepto *civilisation* resume el orgullo que inspira la importancia que tiene la nación propia en el conjunto del progreso de Occidente y de la humanidad en general. En el ámbito germano-hablante, *Zivilisation* significa algo muy útil, pero con un valor de segundo grado; esto es, algo que afecta únicamente a la exterioridad de los seres humanos, solamente a la superficie de

lo emplearé en esta tesis, el concepto tiene las siguientes características: 1) se refiere a logros y creaciones artísticas, técnicas y científicas, pero también, y de manera central, a modales, costumbres y comportamientos; 2) no se refiere a la esencia inamovible de un pueblo sino a un desarrollo o proceso en movimiento perpetuo; 3) se trata de una noción universalista, de la que todas las naciones pueden participar: todas las sociedades humanas recorren el mismo camino, la diferencia entre unas y otras radica simplemente en el grado de adelanto o atraso en que cada una se halle; y 4) el orgullo y la identidad nacional de la sociedad emana, en gran medida, del estadio que ha alcanzado en dicho proceso.

En este sentido, coincido con la interpretación de Carlos Hurtado, quien argumenta que, en el México de la primera mitad del siglo XIX, la palabra “civilización” se usaba en sincronía con la palabra “cultura”. Una y otra, señala este autor, estaban ligadas a la idea de progreso y de perfeccionamiento secular, que supone la marcha ascendente del género humano.¹⁵

La urgencia que los Estados y las elites sociales y económicas de las naciones latinoamericanas de mediados del siglo XIX sentían por avanzar en la ruta que va de la *barbarie* (representada por el pasado indígena o colonial) a la *civilización* (identificada con los países más desarrollados de Occidente, específicamente con Europa) alcanzaba niveles de obsesión. Podría decirse que les iba en ello, si no la vida, sí la identidad nacional. Son incontables las referencias a este proceso en la literatura y en la prensa periódica de la

la existencia humana. La palabra con la que los alemanes se interpretan a sí mismos, la palabra con la que se expresa el orgullo por la contribución propia y por la propia esencia es *Kultur*. No obstante, *civilization* no es sinónimo de *Kultur*. Una de las principales diferencias entre ambos conceptos es que el primero puede referirse a los logros y a las realizaciones materiales e intelectuales, pero también se refiere a la conducta de los seres humanos, con independencia de si han creado algo o no, mientras que en el concepto alemán de *Kultur*, prácticamente ha desaparecido la referencia a la conducta, esto es, a los valores que pueda tener un ser humano, por su mero existir y su mero comportarse. Una segunda diferencia estriba en que el término inglés y francés se refiere a un proceso o, cuando menos, al resultado de un proceso; se refiere a algo que está siempre en movimiento, que se mueve continuamente hacia “delante”. El concepto *Kultur*, en cambio es más estático (o, más bien, tiene otra dirección de movimiento): se refiere a productos del hombre dotados de realidad, como obras de arte, libros, sistemas filosóficos o religiosos, en los cuales se expresa la peculiaridad de un pueblo. Ahí radica la tercera y fundamental diferencia entre uno y otro término: mientras que el concepto *Kultur* pone de manifiesto las diferencias nacionales y peculiaridades de los grupos humanos, el concepto *civilization* atenúa dichas diferencias y acentúa lo que es común a todos los seres humanos o debiera serlo desde el punto de vista de quienes hacen uso de esta palabra. En ella se expresa la conciencia de sí mismos de pueblos —como el francés o el inglés, y también el español— que tienen Estados centralizados, idiomas nacionales bien establecidos, y rasgos culturales consolidados, y que además han desbordado sus fronteras nacionales y han realizado una labor colonizadora más allá de ellas. (ELIAS, *El proceso de la Civilización*, p.57.)

¹⁵ HURTADO, “El concepto de cultura”, p. 1538.

época. Según argumentaré en las páginas restantes de este capítulo, la ópera ocupaba, para los miembros de dichas élites, una posición central en esta obsesión, como factor y producto de la civilización.¹⁶ Abordaré también algunas de las manifestaciones del conflicto derivado del hecho de que la conciencia nacional mexicana, como la de otras sociedades poscoloniales, en pleno proceso de construcción, se fundara no en la *diferencia*, sino en el *parecido* con “el otro”, en este caso Europa.

El proceso civilizatorio supone una transformación del comportamiento y de la sensibilidad humanos en una dirección determinada, como demuestra Elias en los análisis que realizó sobre un material empírico concreto. Sin embargo, como él mismo señala, y a pesar de las intenciones de las élites latinoamericanas, en ningún momento ha habido seres humanos individuales que hayan logrado realizar esta transformación de modo consciente y racional, por medio de medidas que persigan tal objetivo (por ejemplo, la educación adecuada de personas o grupos). “En su conjunto —dice Elias— la transformación se produce sin un plan previo, aunque sigue un orden peculiar”.¹⁷ En otras palabras, el proceso no es racional, pero tampoco es caótico; no es el resultado de la acción voluntaria de un individuo o grupo, sino de una compleja red de movimientos, planes y acciones de distintos actores sociales interdependientes entre sí. Cuanto más densa es esta red, más rápidamente avanza el proceso.

Así, la organización monopolística de la violencia en manos del Estado no solamente coacciona al individuo mediante una amenaza física inmediata, sino que ejerce una dominación permanente mediatizada de varias maneras y, en gran medida, calculable. En muchos casos, esta organización actúa a través de su propia superioridad: su presencia en la sociedad es, habitualmente, una mera posibilidad, una instancia de control. La forma de coacción más constante, y la más importante para el proceso civilizatorio, es la que ejerce el individuo sobre sí mismo en razón de su preconocimiento de las consecuencias que pueden tener sus acciones o de las reacciones de los adultos que han modelado su aparato psíquico desde la infancia. La concentración de la fuerza física en una sola organización (el

¹⁶ No es enteramente casual que la publicación del famoso libro de Juan Domingo Sarmiento *Facundo o Civilización y barbarie*, en 1845, coincidiera con el inicio de la “época de oro” de las compañías de ópera en México, la Habana, Rio de Janeiro, Buenos Aires, Montevideo, Santiago, Lima y otras ciudades de América Latina. No se trata de una relación causa-efecto, sino de una coincidencia cronológica que subraya la importancia que, en la misma época, daban las élites de distintos países de la región a la idea de civilización.

¹⁷ ELIAS, *El proceso de la Civilización*, p. 449.

Estado) hace que el ejercicio la violencia sea más calculable y obliga a los hombres en ámbitos pacificados a contener y dominar sus propios impulsos por medio de la previsión y la reflexión.¹⁸ En otras palabras: el monopolio de la violencia por parte del Estado obliga a los individuos a aceptar una forma más o menos intensa de autoacción.

Más adelante en este capítulo mencionaré ejemplos que ilustran la forma específica en que interactuaban el control estatal con el autocontrol para hacer avanzar el proceso civilizatorio de los habitantes de la ciudad de México en el siglo XIX, tal como ellos mismos lo concebían.

La ópera: acción y efecto de civilizar

El 24 de octubre de 1840, el periódico *La Hesperia* anunció la formación de una compañía de ópera con las siguientes palabras:

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.¹⁹

Según afirmaba el anuncio, el público de México conservaba gratos recuerdos “de los deliciosos ratos que le han proporcionado las inspiraciones de los grandes genios musicales, que con tanto entusiasmo ha escuchado”. Teniendo eso en mente, un grupo de personas “ilustradas e influyentes, ansiosas de que el país en que vivimos marche, si es posible, al par de los más avanzados en la carrera de los adelantos y del refinamiento” se habían propuesto formar una compañía lírica italiana, para lo cual habían tenido que vencer infinitos obstáculos y dificultades.²⁰

En estas breves líneas aparecen claramente dos ideas que habrían de repetirse constantemente en la prensa durante las siguientes décadas y que, al parecer, eran compartidas por buena parte de las élites mexicanas. La primera era la noción de que la representación regular y frecuente de funciones de ópera contribuía en forma decisiva a suavizar las costumbres y a refinar el gusto de la sociedad que la presenciaba, es decir, a

¹⁸ ELIAS, *El proceso de la Civilización*, p. 457.

¹⁹ *La Hesperia*, 24 de octubre 1840

²⁰ *La Hesperia*, 24 de octubre 1840

civilizarla. La segunda es la convicción de que, una vez que ha alcanzado cierto grado de civilización, la población de una ciudad *necesitaba* asistir a la ópera para demostrar que era, en efecto, civilizada. En otras palabras, se consideraba a la ópera al mismo tiempo como agente del proceso civilizatorio mexicano y como síntoma del mismo.

Esta doble función de los espectáculos operísticos les confería un enorme valor simbólico en el imaginario colectivo. De acuerdo con los discursos predominantes, si la ciudad de México quería ponerse al nivel de “las capitales y ciudades de primera categoría”, si quería marchar “al par de los más avanzados en la carrera de los adelantos y del refinamiento”, entonces debía tener ópera para conseguirlo. Y si ya estaba a ese nivel, si ya marchaba a ese paso, entonces también debía tener ópera para demostrar que era así.²¹ De ahí la preocupación, verdaderamente obsesiva, que se manifestaba en la prensa por el éxito de compañías líricas, cuando alguna de éstas estaba en la ciudad, y por su venida urgente cuando no había ninguna.

De acuerdo con la mayoría de las voces que componían la opinión pública en la década de 1840, tal y como se expresaba en la prensa de la época, la nación mexicana transitaba por un proceso civilizatorio. Gracias a su sensibilidad artística innata y a la buena música que a lo largo de su historia había tenido la oportunidad de escuchar, el “pueblo” mexicano había recorrido buena parte del camino hacia la civilización. Sin embargo, aún los más optimistas reconocían que aún quedaba un largo trecho para llegar a la meta. La revista *Panorama de las señoritas* lo expresaba así en 1842:

Desde la llegada a esta capital de la primera compañía de ópera italiana, el gusto por la música comenzó a extenderse rápidamente entre los mexicanos, y merced al excelente método de la Sra. Pellegrini y de los señores Galli y Sirletti,²² vimos aficionados que hacían honor a sus instruidos maestros y desde luego conocimos las brillantes disposiciones de los mexicanos para el arte encantador de la música.

²¹ En esto, la ópera se diferenciaba de otras manifestaciones culturales asociadas con la idea de civilización. Así, por ejemplo, la lectura de ciertos libros y revistas, el perfeccionamiento de ciertas habilidades, la adquisición de ciertos conocimientos y, en términos generales, la educación eran consideradas formas en que los individuos y las sociedades podían refinar sus costumbres; pero no servían, en sí mismas, para mostrar a otros estas mejoras. Por su parte, actividades visibles, como vestirse de determinada forma, pasear por determinados parajes o asistir a determinadas reuniones, eran maneras eficaces de ostentar el grado de refinamiento adquirido, pero no eran consideradas como instrumentos útiles para avanzar en dicho proceso. En cambio, asistir al teatro —y, particularmente, a la ópera— era, al mismo tiempo, una forma de *adquirir* civilización y de *mostrarla* públicamente.

²² Se refiere a la soprano Carolina Pellegrini, al bajo Filippo Galli y al tenor Luigi Sirletti, los cuales vivieron en la capital mexicana en la década de 1830.

Según afirmaba el artículo, el gusto de los mexicanos se había ido perfeccionando con el tiempo hasta el punto de poder asegurar, sin reparos “que ha llegado casi a su término, porque hay aficionados que podrían competir en el teatro con los artistas más distinguidos que hayamos oído en nuestros teatros”.²³

La *Revista Científica y Literaria de Méjico* tenía un discurso similar, como puede verse en este artículo publicado en 1845, también dirigido al público femenino:

La educación se ha perfeccionado mucho en esta parte, de pocos años acá, y debe tenerse presente que la venida de la primera compañía de ópera despertó, en un grado increíble en México, el gusto por la música, y no podía ser de otra manera. Las sublimes concepciones de Rossini, Bellini y otros maestros italianos, debían naturalmente obrar en la imaginación ardiente y poética de las mexicanas. Por otra parte, en México, con pocas excepciones, se han visto las notabilidades admiradas en Europa. García ha cantado en el Teatro que se llamaba de Gallos, y que se convirtió en teatro de la ópera. La Albin, Galli, la Chésari [*sic*], Sirletti y otros artistas habían llamado la atención de los madrileños antes de venir a México. Formasari y Montresor, después que se fueron de la República, han sido ensalzados en Inglaterra. La Castellan ha recorrido los Estados Unidos y varias cortes de Europa, arrebatando los aplausos y los elogios de los diarios. Wallace mismo es una notabilidad en Inglaterra.²⁴

Todos estos elementos felices, continuaba el artículo, habían germinado bastante bien en México. Incluso llegaba a afirmar que “hoy es casi indispensable que una niña, regularmente educada, sepa tocar el piano y cantar. Puede asegurarse además que casi no hay una mujer que no sepa cantar.”²⁵ Como argumentaré en el tercer capítulo de esta tesis, en el discurso producido y reproducido por la literatura y la prensa periódica de la época, las mujeres desempeñaban un papel central en el proyecto civilizatorio.

La visión que el público mexicano tenía (o quería tener) de sí mismo contrasta en forma marcada con la imagen que ofrecía para los extranjeros. Así, en 1852 el empresario

²³ *Panorama de las Señoritas*, 1842, pp. 295-296.

²⁴ Se refiere a artistas que, en años anteriores, se habían presentado en escenarios de la ciudad de México: el tenor Manuel García (1827-1829), la soprano Maria Napoleona Albani (1836-1837), el bajo Filippo Galli (1831-1837), la soprano Adela Cesari (1836-1837), el tenor Luigi Sirletti (1831-1835), el tenor Juan Bautista Montresor (1837), la soprano Anaide Castellan (1841-1844) y el violinista y pianista William Vincent Wallace (1840).

²⁵ *Revista Científica y Literaria de Méjico*, 1845, p.231.

checo Max Maretzek, quien por entonces se encontraba dirigiendo una compañía de ópera italiana en Nueva York, consideró que sería buena idea llevar a sus artistas a México, confiado en que ahí podría hacer dinero.

Mi confianza —escribió en sus memorias— se basaba en el hecho de que la tierra de los *caciques*²⁶ era suelo sin arar. De hecho, México era una tierra casi puramente virgen para la ópera. Reflexionando sobre esto, llegué a la conclusión de que sería decididamente aconsejable visitar ese país. Los recuerdos de Cortés se alzaron ante mí. ¿Con qué medios emprendió su asalto a los templos y tesoros de Moctezuma? Con similar abundancia de recursos, yo intentaría llenar mi bolsillo en México.²⁷

Como puede observarse de la lectura de las publicaciones de la época, para no extraviarse en el camino a la civilización, los mexicanos contaban con un norte seguro: Europa. Si un cantante había llamado la atención del público madrileño, debía atraer también al mexicano; si un artista era una notabilidad en Inglaterra, debía ser aplaudido igualmente en México; si una ópera había triunfado en la Scala de Milán o en el San Carlo de Nápoles, podía confiarse en su éxito en los teatros mexicanos. Para los autores de este tipo de discursos, “europeo” era sinónimo de “civilizado”.

Ahora bien, si como dice Elias el concepto de civilización es nada menos que la “conciencia nacional” de los pueblos,²⁸ en el caso de sociedades poscoloniales como la mexicana, la conciencia del sí se fundaba no en la *diferencia*, sino en el *parecido* con “el otro”. Esto generaba, necesariamente, una profunda crisis de identidad y hacía enormemente problemático el proceso de construir una comunidad imaginaria: los mexicanos podían sentirse orgullosos de serlo en la medida en que se comportaran, pensarán, vistieran y se alimentaran como lo hacía la gente en Europa, esa especie de “súper-yo” (o, mejor dicho, “súper-nosotros”) de las élites latinoamericanas. Como lo ha señalado Yael Bitrán, la música fue uno de los factores que le dieron forma a la identidad mexicana: la compleja relación entre México y Europa, sostiene, determinó los modos en que se componía, se interpretaba y se escuchaba la música “de concierto” (la que luego se llamaría música “clásica”), tanto en las casas como en los teatros. Coincido plenamente con el argumento de esta autora, según el cual, “durante el siglo XIX con el desarrollo de una

²⁶ En español en el original.

²⁷ MARETZEK, *Crotchets and Quavers*... pp.221-222. Traducción mía.

²⁸ ELIAS, *El proceso de la Civilización*, p.57.

comunidad musical secular y la visita de músicos europeos, la música formó parte, junto con la literatura y las artes plásticas, de una nueva ola de influencia cultural europea, que se integró a la empresa civil de construcción de identidad.”²⁹

El irresoluble complejo de inferioridad colectiva —por no decir provincianismo— que resultaba de esta situación se manifestaba de muy distintas maneras: algunas triviales, otras cómicas, otras francamente violentas. Una manifestación de este conflicto identitario tuvo lugar en 1849, con motivo de la función de despedida de la soprano inglesa Ana Bishop, que abandonaba la capital de la República después de una corta temporada durante la cual había ofrecido numerosos conciertos y funciones de ópera. Según el programa, publicado en los principales diarios de la ciudad, la representación se compondría de la ópera *Norma* de Bellini seguida por un “juguete dramático” titulado *El Ensayo*. El tema de esta pequeña pieza en verso eran las dificultades de un empresario para reunir una compañía de ópera y montar una función exitosa. Uno de los personajes de la comedia, un arrogante tenor italiano, tenía el siguiente parlamento:

Juzgar si podré cantar

En este país que apenas

Se empieza a civilizar

Aunque se tratara de una pieza cómica, aunque los versos representaran la opinión de un personaje ridículo, aunque la burla estuviera dirigida a la petulancia de los artistas extranjeros y no a la ignorancia del pueblo de México, las palabras se clavaron en el punto más sensible de la sensibilidad nacional, pues se referían a aquello en que los intelectuales mexicanos cifraban su mayor orgullo y, a la vez, su mayor vergüenza: el lugar que el país había alcanzado en el proceso civilizatorio, con respecto a otras naciones del mundo.

Días antes de la función, un periodista presenció un ensayo de *El Ensayo* (valga la redundancia) y estalló en una columna de la publicación satírica *El tío Nonilla*:

El público mexicano calificará como merecen estos tres renglones en que tan injustamente se hace la más completa mofa de un pueblo a quien tanto han merecido los artistas a quienes desde la escena se les hace decir; el público juzgará si es justo que se le trate de una manera semejante!!!!³⁰

²⁹ BITRÁN, “La buena educación...” p.113.

³⁰ *El tío Nonilla*, 19 de agosto de 1849. Para hacer más compleja la cuestión, cabe señalar que el editor de esta publicación, el famoso “tío Nonilla” al que hace referencia el título de la misma, Joaquín Jiménez, no era un

La reacción (con sus cuatro signos de admiración) no era para menos. Apenas unas semanas antes, precisamente cuando la Bishop debutó en el Teatro Nacional, la opinión pública mexicana se había congratulado a sí misma por su elevado nivel de refinamiento, sensibilidad y buen gusto con el que había sabido recibir a la artista:

Por el honor y prez que resulta al buen gusto de los mexicanos, debemos decir que desde la víspera del concierto, todos los palcos y lunetas del Teatro Nacional estaban tomados y había quien diera cuatro pesos por una luneta y dos onzas por un palco. Un país donde así se aprecia el mérito de los artistas y donde el público se apresura a tributarle con su asistencia un homenaje a su talento, no puede decirse que sea una nación tan embrutecida y atrasada como la suelen pintar algunos de nuestros mismos compatriotas.³¹

Después de esto, la más leve insinuación en el sentido de que México era un país que apenas “se empieza a civilizar” era simplemente imperdonable. Otras publicaciones trataron de serenar los ánimos de la opinión pública, explicando las intenciones del autor de la comedia. *El Siglo Diez y Nueve*, por ejemplo, decía: “Nosotros no defendemos el *Ensayo*, por el contrario, le notamos defectos, pero sentiremos que se interprete como se ha querido, porque esto sí sería indigno de la civilización de México.”³² Sin embargo, el daño estaba hecho. Las carencias de la sociedad mexicana en materia de civilización no era un tema que se pudiera tomar a broma impunemente. Conscientes de ello, los organizadores de la función decidieron hacer un cambio de último minuto: en vez de la ópera *Norma* y la pieza *El Ensayo* se dio el *Tartufo* de Molière. Anna Bishop no apareció en su propia despedida, probablemente por temor a las represalias que el airado público capitalino podía tomar en su contra (las rechiflas y aun el lanzamiento de cojines y otros proyectiles hacia el escenario no eran cosas extraordinarias).

Como puede verse, los representantes de la opinión pública mexicana se hallaban en una difícil situación: para lograr el propósito que les obsesionaba —demostrar su grado de civilización ante sí mismos y ante el mundo— debían mostrar cierto entusiasmo ante las representaciones operísticas, pero no demasiado: nada de peor gusto que emocionarse ante

mexicano, sino un inmigrante español. De ahí que su denuncia a la afrenta infringida al honor nacional resultara doblemente hiriente para la opinión pública mexicana.

³¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de julio de 1849

³² *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de agosto de 1849

un espectáculo de baja calidad. Como ha dicho Elias, en las sociedades avanzadas, “las actividades recreativas constituyen un reducto en el que, con aprobación social, puede expresarse en público un *moderado* nivel de emoción.”³³ ¿Cómo encontrar, pues, el punto exacto de entusiasmo para no resultar insensibles, pero tampoco ignorantes, provincianos o salvajes?

Esta delicada cuestión queda de manifiesto en la carta de un lector veracruzano publicada en *El Universal* el 3 de marzo de 1853. Después de hacer una crítica muy negativa de las funciones de una compañía lírica en el puerto de Veracruz y relatar la magnífica despedida que, pese a su mediocre actuación, les ofreció el público jarocho, su autor justificaba así la exagerada efusividad de sus conciudadanos:

No crean Vdes. [los habitantes de la ciudad de México] que aquí no comprendiéramos cuán poco merecía la compañía de Maretzek, así como también lo comprenderían Vdes.; pero Vdes., lo mismo que nosotros, comprendieron también que para que a otros les diese la gana de venir, era preciso que a éstos les quedase gana de volver. ¿Cómo han de dejar de visitarnos ahora los grandes artistas europeos que visitan los Estados Unidos, por ejemplo la Alboni y la Sontag, cuando éstos, que no valen ni la sombra de aquellos, han encontrado entre nosotros tan magnífica acogida?³⁴

El mensaje era claro: el público mexicano debía mostrarse indulgente y agradecido con las compañías de ópera, aún con las más mediocres, si quería que el país atrajera a artistas y cantantes de nivel internacional. Probablemente el autor de la carta tuviera razón: un año después de la publicación citada vino a México la celeberrima diva alemana Henriette Sontag.³⁵ Hablaré de su visita más adelante.

³³ ELIAS, “La búsqueda de la emoción en el ocio” en *Deporte y ocio...* p. 85

³⁴ *El Universal*, 3 de marzo de 1853.

³⁵ Sería imposible narrar aquí, aun de manera muy resumida, la brillante carrera artística de la Sontag. Baste decir que nació en Coblenza, Prusia, en 1806; que estudió canto en el Conservatorio de Praga; que en Viena formó parte de una de las compañías de ópera más importantes del mundo y que, con ella, cantó en el estreno mundial de la Novena Sinfonía de Beethoven. Pero su verdadera fama la hizo en París, en particular en el *Theatre Italien* de la que fue reina casi indiscutida (era célebre su rivalidad con la otra gran diva de la época: María Malibrán). Era particularmente popular su interpretación de “Rosina” en *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini. Después de algunos años de inigualable éxito profesional, contrajo matrimonio con un diplomático piamontés, el conde de Rossi, y dejó las tablas. Sin embargo, la revolución de 1848 dejó sin empleo y sin fortuna al conde y obligó a la condesa a volver a los escenarios. Pese a los muchos años transcurridos desde su retiro, había conservado intactas sus facultades vocales e histriónicas. Cosechó grandes éxitos en Londres, París y Berlín, donde fue muy aplaudida por el público y la crítica especializada. Después se trasladó a

Ahora bien, si como señalé anteriormente, Europa en su conjunto era considerada como modelo de civilización, había un punto específico del viejo continente al que las élites mexicanas consideraban el faro, o más aún, la estrella polar, que irradiaba suficiente cultura y civilización para iluminar con ella todos los rincones del orbe: París. Esto no resulta sorprendente si se considera la enorme cantidad de referentes a la Ciudad Luz que aparecían cotidianamente en los medios de comunicación accesibles al público mexicano. Por ejemplo, las novelas de folletín francesas, traducidas al castellano, ocupaban un lugar preponderante en las páginas de las publicaciones periódicas de la capital. Sus personajes, aristócratas y artistas, nobles y burgueses, banqueros y *demi-mondaines*, solían cruzarse en sus berlinas paseando por el *Bois de Boulogne*, sostener sofisticadas conversaciones en los salones de la *Rive droite* y, sobre todo, reunirse, charlar, cortejarse o retarse a duelo en los *foyers* y palcos de los teatros de ópera parisinos: la *Opéra*, el *Théâtre-Italien* y la *Opéra-comique*..³⁶

No era raro, pues, que los periódicos mexicanos reprodujeran, como referencia o modelo a seguir, los programas o prospectos de estos teatros (especialmente del *Théâtre-Italien*, que ofrecía el mismo tipo de repertorio que las compañías que se presentaban en México). Así lo hizo *El Siglo Diez y Nueve* el 8 de enero de 1853 con el siguiente exordio:

Copiamos en seguida el programa de la ópera italiana en París para la temporada de este invierno, recomendando su atenta lectura al Sr. Riesgo y a las pocas personas que hicieron eco a una oposición estudiada e infundada. El público y la prensa de París comprenden lo que es una empresa de ópera y las consideraciones que se le deben a las manifestaciones de buenos deseos y buena voluntad. La Cruvelli y Marini figuran en el programa a pesar de que la primera se halla en San Petesburgo y el Sr. Marini *aquí en México*. [...] Este programa de *la capital del mundo civilizado* es un documento que nos debe hacer aprender a pensar, juzgar y escribir sobre artistas y sus producciones!³⁷

A continuación, el autor del artículo recordaba a los lectores que la compañía de ópera que entonces funcionaba en México en siete meses había puesto en escena

Estados Unidos para presentarse en teatros de Nueva York, Filadelfia, Boston, Cincinnati, Mobile y Nueva Orleans. Fue durante su estancia en esta ciudad cuando fue contratada por la compañía de René Masson.

³⁶ Una de las novelas más representativas de esto era *Judit, o el palco de ópera* de Eugene Scribe, publicada en el semanario femenino *La Camelia* en 1853. Me referiré más ampliamente a esta novela en el capítulo 3.

³⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de enero de 1853. Énfasis mío.

veinticinco óperas, lo que, según el texto, “es mucho comparado con otros teatros y considerando los pocos elementos que para óperas encontraba en esta capital y lo que de ellos podría adquirir para este fin.” Por último, se informaba al público que el original del programa de la ópera de París se podía ver en la contaduría del Teatro de Santa Anna.

El artículo citado tenía un objetivo claro: defender a la compañía lírica de Max Maretzek³⁸ de sus críticos (que acusaban a la empresa no cumplir con los compromisos hechos al principio de cada abono) señalando que las imprecisiones en los prospectos y los cambios de última hora de artistas y repertorio eran prácticas comunes en “la capital del mundo civilizado”. En otras ocasiones, las noticias de las temporadas de ópera parisinas se publicaban con fines meramente informativos, lo cual no deja de llamar la atención: al parecer, al público lector mexicano le interesaba lo que ocurría en las salas de ópera de París. Así, por ejemplo, en 1854 se publicó la siguiente nota:

En la última temporada de ópera italiana en París se han representado la *Cenerentola* de Rossini siete veces, la *Lucrezia Borgia* de Donizetti cinco, *I Puritani* de Bellini once, la *Norma* de Bellini dos, la *Lucia [di Lammermoor]* de Donizetti ocho, el *Hernani* de Verdi seis, el *Barbero [de Sevilla]* de Rossini catorce, la *Italiana [in Algieri]* de Rossini tres, *La Sonámbula* de Bellini cinco, la *Gazza ladra* de Rossini cinco, *l'Elisire [d'amore]* de Donizetti dos, el *Don Giovanni* de Mozart siete, la *Donna del lago* de Rossini tres, el *Otello* de Rossini cinco, la *Beatrice di Tenda* de Bellini y la *Nina Pazza [per Amore]* de Coppola dos.³⁹

A juzgar por estas líneas, era notable la similitud entre el repertorio operístico de París y el de México. Ninguna de las óperas que se representaron en aquella temporada en el *Théâtre-Italien* (salvo *Nina Pazza per Amore*, de Pietro Antonio Coppola) era desconocida en México. Hacia 1854, en las dos ciudades predominaban las obras de Rossini, Bellini y Donizetti; en ambas se representaba con menor frecuencia óperas clásicas como el *Don Giovanni*, de Mozart y modernas como el *Ernani*, de Verdi. Al leer esa nota, los ciudadanos mexicanos podían sentirse orgullosos: sus gustos musicales reflejaban con bastante aproximación los del público de “la capital de la civilización”.

³⁸ Empresario teatral checo (Brno, 1821-Nueva York, 1897). Hablaré más extensamente de este personaje en el capítulo cuarto.

³⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de julio de 1854.

No obstante, había un lugar (o mejor dicho, una idea) del viejo continente que, en el imaginario de las élites mexicanas, no tenía nada que ver con la noción de progreso, modernidad o civilización: España. Y es que, como ha explicado Tomás Pérez Vejo, el lugar que ocupaba España y lo español en el imaginario política del México decimonónico es un problema complejo. Sin embargo, puede decirse que, en el discurso liberal (el cual, como dice Brading, fue “el credo dominante de la nación política” durante los años 1824-1855⁴⁰), el periodo de dominación española se convirtió, “en una época de oprobio, esclavitud y explotación económica” y en “algo ajeno al ser nacional de México que debía ser estigmatizado y borrado de la memoria colectiva.”⁴¹ Por ello, no es de extrañar que los espectáculos que, de algún modo se asociaban con la Madre Patria, como las comedias o las corridas de toros, fueran presentados con frecuencia, en la prensa y la literatura de la época como retrógrados e incluso bárbaros (especialmente cuando se les comparaba con la “civilizada” ópera). Así, un artículo publicado en el semanario femenino *La Camelia*, en 1853, recomendaba a sus lectoras que se aplicaran con mayor seriedad en el estudio de las arias y dúos de ópera que ejecutaban en sus salones y, en cambio, que se abstuvieran de ir a los toros “porque es dañar el corazón, corromper el gusto y desdén de los placeres tiernos para gozar de la barbarie”.⁴²

Llama la atención la frecuencia con la que los argumentos de las óperas más populares en esa época (como *Don Giovanni*, de Mozart, *El Barbero de Sevilla* de Rossini, *La Favorita*, de Donizetti o *Ernani*, de Verdi) se desarrollaban, precisamente, en España. Ello no se debe, empero, a que el ambiente español se relacionara con la modernidad y la civilización, sino más bien a lo contrario: para los artistas e intelectuales europeos del siglo XIX, la península ibérica seguía siendo una tierra llena de magia, de peligro y de misterio; un espacio detenido en el tiempo, poblado por hermosas gitanas, valientes bandoleros y temibles inquisidores, donde se practicaban rituales medievales, fiestas sangrientas y tradiciones ancestrales; un mundo de cuento de hadas, rico en supersticiones y en valores arcaicos, ajeno al imperio de la razón y, por lo tanto, particularmente atractivo para la sensibilidad romántica. Así, el público mexicano recibía las óperas italianas (un producto

⁴⁰ BRADING, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, p.101.

⁴¹ PÉREZ VEJO, *España en el debate público mexicano...* p.93.

⁴² “Modas” *La Camelia*, 1853, pp.205-206.

esencialmente moderno) ambientadas en escenarios españoles (deliberadamente pre-modernos).

Como puede advertirse de lo dicho en las páginas anteriores, los voceros de la opinión pública de la ciudad de México a mediados del siglo XIX eran fervientes nacionalistas, pero las manifestaciones de su nacionalismo, si se les compara con otras formas políticas y culturales que, en épocas posteriores, merecieron este título, podrían parecer bastante peculiares. Y es que, como he argumentado, su conciencia nacional se fundaba no en la diferencia, sino en el parecido con “el otro”, en este caso, Europa. Así, podríamos decir que se trataba de un “nacionalismo cosmopolita”.⁴³ En el quinto capítulo de esta tesis mostraré cómo esta forma de nacionalismo –al menos en lo que se refiere a la ópera y a la música de concierto– sufrió una transformación sutil pero irreversible en la década de 1860.

Los reglamentos teatrales: la coacción civilizatoria

A lo largo del siglo XIX, los teatros de México fueron empresas privadas. Sin embargo, el Estado —desde las reformas borbónicas hasta el porfiriato— les concedió a estos espacios y a los espectáculos que tenían lugar en ellos una enorme importancia como agentes del proceso civilizatorio y de la formación de la nación. La vigilancia y supervisión por parte de las autoridades políticas sobre la conducta de empresarios, artistas y público fue, por momentos, una verdadera obsesión para los gobiernos locales y nacionales y así lo demuestra la enorme cantidad de cédulas, ordenanzas, decretos y reglamentos sobre los teatros y otras diversiones públicas de la capital.⁴⁴ Este abigarrado conjunto de disposiciones legales refleja mucho de la evolución de la sociedad mexicana en el periodo estudiado, de sus aspiraciones, de sus fobias, de sus percepciones, de sus ideas y, sobre

⁴³ David Brading hace un excelente análisis para explicar el carácter peculiar del nacionalismo mexicano en la primera mitad del siglo XIX, derivado de su incompatibilidad tanto con la ideología liberal como con la reaccionaria en BRADING, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, pp. 96-138.

⁴⁴ Como lo señala María Dolores Lorenzo: “El ayuntamiento de la ciudad, por medio de ciertas restricciones, normas y reglamentos, pretendió ordenar el uso de suelo para actividades recreativas. Con este afán, las autoridades favorecieron los lugares de recreo que se concebían ‘virtuosos’, por los beneficios que brindaban a la población y limitaron el pasatiempo ‘vicioso’, identificado muchas veces con las diversiones y los espacios de entretenimiento de los grupos populares”. (LORENZO RIO, “Entre el vicio y el beneficio...”). Evidentemente, la ópera fue siempre considerada un entretenimiento “virtuoso”.

todo de sus creencias.⁴⁵ Por otro lado, la legislación teatral es una fuente muy valiosa para conocer los límites legales e institucionales dentro de los cuales tenía lugar la práctica de asistir al teatro.

En 1831 el Supremo Gobierno de la Federación emitió el primer Reglamento de Teatros del México independiente.⁴⁶ Entre sus principales innovaciones, con respecto a los reglamentos de la época borbónica (1786 y 1813), estaba la creación de las figuras del “superintendente” y de la “comisión de teatros”. Los resultados más notorios fueron, en primer lugar, que los empresarios obtuvieron mayor autonomía y libertad en el manejo de las compañías (en detrimento de los derechos de los artistas); y, en segundo, que el Ayuntamiento de la ciudad de México fue despojado de prácticamente toda su autoridad a favor de instituciones dependientes del gobierno federal. No por casualidad, la promulgación de este reglamento coincidió con lo que, para Richard Warren, fue el principio de la destrucción del proceso electoral municipal y junto con ella la de la legitimidad del Ayuntamiento por una serie de manipulaciones del gobierno municipal, por parte de los altos niveles gubernamentales.⁴⁷

En dicho reglamento, de orientación más bien conservadora, siguieron vigentes normas como la prohibición de tocar temas religiosos en las piezas representadas y la obligación de someter a éstas a una censura previa. Fue un reglamento sorprendentemente duradero, dada la apabullante inestabilidad que caracterizaba tanto a la política municipal como a la nacional: estuvo vigente veintidós años (de 1831 a 1846 y luego, una vez más, de 1848 a 1853).

⁴⁵ Ortega distingue entre dos tipos de ideas: las ocurrencias (que son las que realmente merecen el título de ideas) y las creencias. A las ocurrencias las pensamos, las formulamos, las cuestionamos, podemos refutarlas o afirmarlas; las creencias, en cambio, no son producto de un proceso intelectual, parecen estar ahí ya antes de que nos ocupemos de pensar. Constituyen el continente de nuestra vida y, por ello, no tienen el carácter de contenidos particulares dentro de ésta. Cabe decir que no son, como las ocurrencias, ideas que *tenemos*, sino ideas que *somos*. Y es que, entre nosotros y nuestras ocurrencias hay siempre una distancia infranqueable: la que va de lo real a lo imaginario. En cambio, con nuestras creencias estamos inseparablemente unidos, por eso Ortega afirma que “las somos”. En todo caso, podríamos decir que son las creencias las que nos tienen a nosotros y no a la inversa. En ellas vivimos, nos movemos y somos. Por lo mismo, casi nunca tenemos conciencia expresa de ellas, no las pensamos, sino que actúan latentes, como implicaciones de lo que expresamente hacemos o pensamos. (ORTEGA Y GASSET, *Ideas y creencias*.)

⁴⁶ “Reglamento interior y exterior del teatro para su arreglo y dirección, aprobado y mandado observar por el supremo gobierno en oficio de 18 de febrero de 1831.” disponible en RODRÍGUEZ DE SAN MIGUEL, *Pandectas hispano-mexicanas...*, tomo II, pp.298-305.

⁴⁷ Richard WARREN, “Desafío y trastorno en el gobierno municipal...”

La inauguración del Gran Teatro de Santa-Anna en 1844 y la renovación que esto significó para la vida teatral de la capital hizo necesario un nuevo reglamento. Así, el 3 de septiembre de 1846, después de prolongadas y acaloradas discusiones entre distintas autoridades locales y federales, se publicó un nuevo Reglamento para los Teatros de México (acordado por el Ayuntamiento y aprobado por el gobierno del Distrito Federal). En 55 artículos, el nuevo ordenamiento establecía las facultades y obligaciones de la Junta Inspectora de Teatros, del Juez de Teatro, de los empresarios y de los actores. Dicha Junta, nombrada directamente por el Ayuntamiento, estaría integrada por cinco vocales propietarios y tres suplentes, todos ellos “personas de conocidas luces, instrucción y experiencia”⁴⁸ y tendría entre sus atribuciones, corregir las obras que fueran a presentarse, no sólo desde el punto de vista moral, sino también estético, con el objeto de “formar el gusto [del público] que tan estragado se halla”.⁴⁹ Así, se observa que el gobierno del Distrito Federal no estaba preocupado tanto por el apego a la moral cristiana del pueblo, sino más por su refinamiento, su buen gusto, lo que podemos llamar su *civilización*.

En cuanto al funcionamiento de la atribución censora de la junta, el artículo 4º, fracción quinta del Reglamento establecía que entre las funciones de la Junta Inspectora estaba la siguiente:

Quinta. Revisar las comedias que hayan de representarse, prohibiendo las que ofendan la moral y el sistema político, así como las que hayan sido notoriamente reprobadas por el público: reformar las que necesiten corrección y dar pase a las que puedan representarse; a cuyo fin repartirá las comedias del abono entre los vocales, quienes las devolverán a los cinco días, cuando más, firmando su opinión para que, si fuese aprobatoria, se ponga a la pieza el sello de la junta, sin cuyos requisitos no podrán representarse. Del juicio de la junta no se admitirá recurso.⁵⁰

Nótese que la función censora de la junta (y de cualquier otra autoridad) se limitaba a las “comedias”. A diferencia de lo que ocurría en Europa —donde compositores y libretistas debían someter sus obras a un largo y complejo filtro de censores civiles y eclesiásticos— las óperas no eran consideradas como susceptibles de “ofender la moral y el sistema político”. Por otro lado, la omisión de la ópera en el artículo citado, parece indicar

⁴⁸ *Reglamento de 1846*, Art. 1.

⁴⁹ Proyecto de Reglamento para los teatros de esta Capital. (1845).

⁵⁰ Art. 4º, V.

que los legisladores que lo redactaron coincidían con la percepción generalizada de las élites mexicanas, referida en el apartado anterior: cuando una ópera había triunfado en los teatros de Milán, París o Londres (sólo las óperas más exitosas y populares en Europa se llevaban a escena en México), difícilmente podría ser “notoriamente reprobada” por el público mexicano. Como podemos advertir, la opinión pública mexicana (lo que luego se llamaría la “sociedad civil”) asumió la función de censura que antes habían ejercido la Iglesia o el Estado.

Hay que señalar, empero, que no toda la opinión pública consideraba a la ópera por encima de cualquier valoración moral. Así, por ejemplo, un crítico decía lo siguiente sobre la *Maria di Rohan* de Donizetti: “es una ópera trágica cuyo argumento tiene la rareza de no ser tan disparatado como los argumentos de casi todas las óperas ni participar tampoco de la inmoralidad de gran número de ellas.”⁵¹ Otro cronista (o, probablemente el mismo) opinó lo siguiente sobre *Don Giovanni*, de Mozart: “Don Giovanni tiene, además, otro grave inconveniente: es eminentemente inmoral y esta sola circunstancia bastaba para que el Sr. director se hubiese ahorrado el dárnosla. Otros buscarán bellezas abstractas, y con tal de encontrarlas darán de mano a cualquier miramiento; mas nosotros somos algo más exigentes. Toda estética que desconozca la moralidad la rechazamos, siquiera se nos califique de excesivos rigoristas. Por lo mismo, nos lisonjea la idea de que ya no volverá a repetirse esta ópera.”⁵² Sin embargo, ésta no era una opinión dominante: prueba de ello es que nunca se censuró ópera alguna por cuestiones morales o religiosas, como si ocurría, con bastante frecuencia, con los dramas no musicales, tanto serios como cómicos.

De acuerdo con el espíritu secularizador de los grupos en el poder (y, particularmente del vicepresidente Gómez Farías), el nuevo reglamento exigía respeto a la moral y al sistema político, pero no hacía mención alguna a la religión católica. Asimismo, reducía la suspensión de las actividades teatrales, de toda la cuaresma —como se venía haciendo hasta entonces— a las dos semanas “de pasión y santa”.⁵³ La justificación de dicha medida es sumamente interesante:

Los que suscriben están íntimamente convencidos de la necesidad y utilidad de los espectáculos dramáticos, bien sea que se consideren como una escuela de

⁵¹ *El Universal*, 10 de junio de 1852

⁵² *El Universal*, 30 de junio de 1852

⁵³ Art. 53.

moral y de lenguaje, bien que sólo se miren como una diversión, porque de uno y otro modo, producen el inestimable resultado de ocupar a una gran parte de la población, impidiendo que los jóvenes se distraigan en otros objetos con perjuicio positivo de la moral y de los intereses sociales.⁵⁴

Como puede observarse, las autoridades pretendían usar al teatro, de manera bastante explícita, no sólo como herramienta pedagógica, sino también como un mecanismo de control social. Según esperaban quienes redactaron el párrafo citado, la función primordial del espectáculo sería sólo divertir, ni siquiera educar, sino sencillamente mantener ocupadas, y dentro de un espacio bien vigilado, a los sectores potencialmente peligrosos para el orden social. Aquí queda de manifiesto la fobia de las autoridades ilustradas por el ocio de los ciudadanos.

El artículo 32 contenía una regla que había de repetirse, textualmente y con asombrosa persistencia, en todos los reglamentos del siglo y que encapsula de forma bastante clara la visión que las élites políticas mexicanas tenían de la relación entre el Estado y el público asistente al teatro. Se trata de un verdadero *leitmotiv* de la legislación teatral mexicana. Decía lo siguiente: “Los espectadores guardarán durante el espectáculo el silencio, el decoro y la circunspección correspondientes a un público civilizado”.

El Reglamento de 1846 era, con todo, bastante moderno y progresista. Quizá por eso mismo tuvo una existencia corta: en 1848, apenas dos años después de su proclamación fue derogado para instaurar nuevamente el reglamento de 1831. La explicación que se dio para este cambio fue que una legislación dictada por un gobierno municipal no podía sustituir, derogar ni pasar por encima de otra dictada por el gobierno nacional.

Si bien el Estado, mediante sus diversas instituciones, había logrado controlar con bastante efectividad a los artistas, el público seguía incurriendo en conductas notoriamente incivilizadas, mismas que eran denunciadas cotidianamente por la prensa capitalina. Uno de estos malos hábitos que impedía el pleno disfrute de la función era la forma para adquirir los cojines. Éstos se alquilaban, a cambio de una módica suma, por los acomodadores, los cuales circulaban por los pasillos del patio de butacas, una vez iniciada la función, ofreciendo el producto y negociando el precio con los espectadores. Un cronista explicaba así las molestias que esto originaba:

⁵⁴ Proyecto de Reglamento para los teatros de esta Capital. (1845)

Llegamos temprano y después de los trámites de costumbre para obtener un cojín, esto es, después de recorrer todo el patio en todas direcciones en pos de los acomodadores, suplicando e implorando que no se olvidaran de nosotros, henos ya en nuestra luneta. ¡Ah! Puede uno escaparse de antesalas y audiencias, puede abstenerse de hacer solicitudes, puede pasarse sin hacer súplicas amorosas, y allí en el teatro, donde cualquiera se cree más independiente, allí es donde se necesita toda la elocuencia del que pide, toda la verba del que espera, todos los tonos de la plegaria, de la exigencia, para sentarse en regla... ¡Paciencia!⁵⁵

Otros hábitos comunes en el público mexicano, pero continuamente reprobados por los quisquillosos “filarmónicos”, incluían que los caballeros conservaran el sombrero puesto durante la representación y que las damas hicieran ruido con sus abanicos, como veremos en un capítulo posterior. Sin embargo, ninguna costumbre era denunciada con tanta frecuencia y con tanta intensidad como la de fumar dentro de las salas de los teatros. Y es que, según numerosos cronistas de la época, el denso humo de los cigarros era una característica típica, y particularmente molesta, de los teatros mexicanos. Este humo era considerado como uno de los elementos que abrían la brecha que separaba a la sociedad mexicana de su propia imagen idealizada de civilización y buena educación y que debía ser eliminado a toda costa si se quería alcanzar o al menos aproximarse a ese ideal. Un articulista expresó así su queja contra ese molesto hábito:

Anoche notamos que muchos fumadores consumados se abstuvieron del tabaco en el teatro. Pero otras muchas personas siguieron fumando, llenando el salón de nubes de humo e incomodando a las señoras que se sientan en las lunetas. Observamos que muchos extranjeros son los que fuman con más pertinacia. Ya que la autoridad tolera tales abusos, de la urbanidad y de la decencia de los concurrentes, es de esperar que cese una conducta tan repugnante y tan impropia de gentes bien educadas.⁵⁶

Nótese el tono de orgullo patriótico con que el autor de estas líneas señala el hecho de que son extranjeros los fumadores más contumaces, como si los caballeros mexicanos fueran demasiado educados, demasiado civilizados, para incurrir en un hábito tan indecente. Éste es uno de los pocos ejemplos en los que el discurso civilizatorio de la opinión pública deja su carácter cosmopolita y adopta tintes de xenofobia.

⁵⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 19 de enero de 1854.

⁵⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de mayo de 1852.

La gota que derramó el vaso tuvo lugar durante una función a beneficio del tenor Francesco Tafanelli, el martes 11 de enero de 1853. Entre los cantantes que aparecieron sobre la escena aquella noche estuvo el célebre bajo italiano Inazio Marini, quien interpretó la canción andaluza *Los toros del puerto*. Al terminar su actuación, el artista fue calurosamente aplaudido por el público quien solicitó que se repitiera la canción. Esto no sucedió pues Marini, aparentemente, había dejado el teatro. Lo que ocurrió a continuación fue lo siguiente, de acuerdo con la reseña publicada al día siguiente en *El Siglo Diez y Nueve*:

El público en general desistió de su pretensión, pero algunas personas mal educadas, en el patio,⁵⁷ secundados por otros en las galerías altas, continuaron su ruido infernal, silbaron e insultaron al señor Tafanelli, que salió para hablar al público y no permitieron que continuara la *Muda de Portici* para cuya pieza ya se había levantado el telón y al señor Maretzek [el empresario de la compañía] tampoco le permitieron dirigir algunas palabras al público, como lo intentaba. En vista de todo esto, el público decente empezó a retirarse, y en pocos minutos quedóse vacío el teatro, retirándose todos a su casa.

La crónica lamentaba que la concurrencia se hubiera perdido el resto del programa y que no hubiera ni juez de teatro ni gobernador para reprimir tales excesos y hacer salir a los alborotadores. “Desaprobamos en alta voz conducta tan indecente —decía— y excitamos a la autoridad competente para cuidar en adelante que no sufra el público entero por el capricho de unos cuantos que no conocen las consideraciones debidas a la concurrencia y a los artistas que, cumpliendo una vez con su compromiso, no están obligados a repetirlo.”⁵⁸

Según este tipo de discursos, el público mexicano estaba compuesto, en su mayoría, por personas decentes, ilustradas y cultas, pero había también —en el patio y en la galería, nunca en los palcos— un puñado de individuos incivilizados cuya conducta no sólo afectaba al resto de la audiencia y a los artistas, sino que manchaba la imagen que la sociedad mexicana se había forjado de sí misma y quería ofrecer a los ojos del mundo. Para este sector del público, estas cuantas “personas mal educadas”, no había sido suficiente lo

⁵⁷ Como he señalado, “patio” se usaba como sinónimo de “platea” o “luneta” para designar a la planta baja del teatro. Sin embargo, dado el origen de la palabra “patio”, ésta tenía una connotación ligeramente más negativa.

⁵⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de mayo de 1852.

que Norbert Elias llama “la autocoacción civilizatoria”: había que aplicar la coacción externa directa.

El Estado no podía hacer oídos sordos a esta solicitud de la opinión pública. Así, en 1853, por decreto del Presidente Santa Anna, se publicó un nuevo Reglamento. En sus 61 artículos (era el ordenamiento más extenso y detallado emitido hasta la fecha) se sumaban normas y prohibiciones de varios reglamentos anteriores, dando como resultado una serie de controles muy estrictos sobre la conducta de los empresarios, los artistas y el público, mismo que estaba obligado a guardar, durante el espectáculo, “el decoro, el silencio y la circunspección correspondientes a un público civilizado”.⁵⁹ En otras partes del Reglamento se especificaba qué era exactamente lo que se esperaba de un “público civilizado”. El artículo 41, por ejemplo, prohibía “el abuso de colocar cojines en los asientos desde que comienza la obertura”. La infracción de dicho artículo sería castigada con la multa de 25 pesos al contratista de este ramo por la primera vez, 50 a la segunda, etc., y al sirviente que los llevare con ocho días de arresto. Pero la norma que, sin duda, afectó más drásticamente la práctica de asistir al teatro fue la estipulada en el artículo 35:

Art. 35.- Se prohíbe absolutamente el fumar en la sala del espectáculo, palcos y galerías, no sólo durante la representación, sino en los entreactos y aún antes de iniciarse la obertura o sinfonía.

En ninguna parte del reglamento su intención europeizante era tan explícita como en el artículo 19 que dice:

Art. 19.- El empresario no permitirá que los directores dramáticos o de música mutilen ni cercenen los dramas ni partituras de ópera, debiendo representarse unas y otras como están escritas y *como se acostumbra dar en los grandes teatros de Europa*; y sólo en las segundas se podrá admitir en casos muy señalados la sustitución de una u otra pieza a solo y jamás en las concertantes.⁶⁰

Por otro lado, el reglamento reconocía y legalizaba por primera vez un hecho que, para entonces, era una realidad irrevocable: la diversificación de la oferta teatral de la capital mexicana o, mejor dicho, su escisión en dos tipos de espacios claramente diferenciados entre sí: el teatro de la élite y el teatro del pueblo. Así, el artículo 32 decía lo siguiente: “En los teatros *principales*, que son el de Santa Anna, Iturbide y el llamado

⁵⁹ Art. 34.

⁶⁰ Énfasis mío.

Principal, no se permitirán más espectáculos que los propios de su instituto, cuales son los dramáticos, líricos y coreográficos”. De este modo, se pretendió que el drama culto, la ópera y el ballet quedaran reservados para el público que estuviera dispuesto a pagar su precio (y que supiera vestirse y comportarse con el decoro y la elegancia que tales espectáculos exigían); las exhibiciones de magia o equilibrismo, las maromas y columpios, las obras de títeres y marionetas, los bailes populares, las luchas entre personas o animales quedaban desterradas a corrales y tabladros, circos y plazas, espacios incómodos, insalubres, baratos, en una palabra “populares”. Así, el ideal de un teatro que pudiera reunir en su sala a toda la nación (como ocurría en el Coliseo, en tiempos de la Colonia) se había sacrificado en aras de la “civilización” y la “modernidad”.⁶¹

Como ha argumentado María Dolores Lorenzo, “la animación capitalina no disipó las diferencias sociales, [sino] que, más bien, en torno a las diversiones públicas se crearon argumentos que consolidaron la segregación social.”⁶² La autora destaca como “la actitud filantrópica, junto con los anhelos de orden, educación, limpieza y decoro de la ciudad, conformaron el discurso que legitimó la diferenciación social de los espacios de entretenimiento.” Yo estoy de acuerdo con esta interpretación, aunque considero que puede matizarse: si bien es cierto que, durante el periodo estudiado, se produjeron y reprodujeron discursos y representaciones que defendían la segregación social, en la práctica, como argumento en el segundo capítulo de esta tesis, el público de la ópera en México era un grupo que, si bien no abarcaba a todos los estratos de la población urbana, siempre tuvo un alto grado de heterogeneidad social.

Además de la vocación autoritaria del régimen de Santa Anna, el Reglamento de 1853 refleja la importancia que las autoridades políticas concedían al teatro como catalizador del proceso civilizatorio en el que estaba embarcada la sociedad mexicana. De ahí sus esfuerzos constantes por vigilar de cerca y elevar el nivel de este mecanismo que, parafraseando a don Anastasio Zerecero (citado al principio de este capítulo) era capaz de poner en acción “todos los resortes del corazón” y morigerar de este modo al indómito pueblo de México.

⁶¹ Un proceso similar ocurrió en varias ciudades europeas a lo largo del siglo XIX. James Johnson y Benjamin Walton han hecho excelentes descripciones de cómo el público operístico de París se vio obligado a “modernizarse” en distintos momentos del siglo XIX. (JOHNSON, *Listening in Paris...* y WALTON, *Rossini in Restoration Paris...*)

⁶² LORENZO, “Entre el vicio y el beneficio...”

La cuestión de oriente: una prueba de civilización

Al principiar el año de 1854 se respiraba un ambiente de optimismo respecto al estadio de civilización alcanzado por la población de la ciudad de México, al menos en lo relativo a una de las manifestaciones culturales más significativas del proceso civilizatorio: asistir la ópera. Aparentemente, el público capitalino sabía, por fin, comportarse debidamente durante las funciones: ya no interrumpían la función para adquirir cojines; los caballeros no fumaban y las damas no hacían demasiado ruido con sus abanicos.⁶³ En caso de que algún individuo excepcional no supiera comportarse a la altura de las circunstancias e incurriera en alguna falta contra el buen gusto, había un estricto Reglamento que lo obligaría a montarse en el tren de la civilización. Además, durante las últimas temporadas líricas, se había llenado, varias veces a la semana, la inmensa sala del Gran Teatro de Santa Anna, señal de que el público de la ciudad había aprendido a apreciar este arte en todo su valor.

Hubo otro acontecimiento que, en aquellos primeros meses de 1854, contribuyó a aumentar el optimismo de la población capitalina y su confianza respecto al grado alcanzado en su proceso civilizatorio: se anunció en los principales periódicos la formación de una compañía con el objeto de establecer, en un plazo de cuatro años, el alumbrado de gas en todas las calles y plazas de la capital y otras ciudades de la República. “No crean nuestros lectores —decía *El Siglo Diez y Nueve*— que vamos a hablar del alumbrado de gas como de uno de esos ensueños irrealizables, por grande, por inmensa que sea la distancia entre tan importante mejora y la incierta y lúgubre luz de nuestras actuales farolas.”⁶⁴ La luz de gas funcionaba como metáfora de la ilustración y la civilización. Pero, además, tendría una aplicación muy práctica, relevante para el tema de esta tesis: permitiría a los asistentes a los teatros regresar a sus hogares a altas horas de la noche sin correr los riesgos que implicaba transitar por las oscuras calles de la ciudad. Así, al igual que la ópera, el alumbrado de gas hidrógeno era visto como factor, como producto y como símbolo del proceso civilizatorio que estaba ocurriendo en la sociedad mexicana.⁶⁵

⁶³ En el capítulo relativo a la ópera como espacio de socialización femenina y escenario de conflicto de género, abordaré con más detalle el tema de los abanicos.

⁶⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 29 de marzo de 1854.

⁶⁵ Como ha señalado Carmen Vázquez Mantecón, la dictadura santanista de 1853-1855 se justificaba como el único medio posible de “racionalizar el dominio político” a través de “la reglamentación jurídica, la

En estas prometedoras circunstancias, empezaron a correr por la ciudad rumores emocionantes: por un lado, se aseguraba que el empresario Pedro Carvajal estaba reuniendo en una compañía a los cantantes que con tanto placer había escuchado el público de la capital en la temporada de 1852-1853: el tenor Lorenzo Salvi, los bajos Federico Beneventano, Ignazio Marini, Settimo Rossi y Agostino Rovere, la contralto Eufrasia Amat y, al frente de todos ellos, la célebre soprano piamontesa Balbina Steffenone.⁶⁶ La orquesta, bajo la dirección de José Nicolao, sería numerosa y de alta calidad, compuesta por verdaderos maestros (“profesores”, como se decía entonces) entre ellos Delgado, Mellet, Bustamante, Aduna, Blanchardi, Mazzolani, Belletti, Salot y Chavarría. Los coros, que ya habían trabajado con ese elenco y estaban familiarizados con su repertorio, también serían de lo mejor que la ciudad de México tenía para ofrecer.

Por otro lado, se decía que el veterano periodista francés René Masson estaba formando su propia compañía y que había logrado contratar para ella ni más ni menos que a la celeberrima diva alemana Henriette —o Enriqueta, como la llamaban los periódicos mexicanos— Sontag.⁶⁷ Además, gracias al apoyo financiero del Supremo Gobierno, había tomado en alquiler para toda la temporada, los tres principales teatros de México: el Nacional, el Principal y el Nuevo México. Este monopolio teatral permitiría a la compañía de Masson, no sólo dar sus funciones en el suntuoso coliseo de la calle de Vergara, sino también cerrar a su competencia, si la hubiere, cualquier espacio para dar las suyas.

Aunque sólo uno de estos rumores resultara ser cierto, la temporada operística que empezaría en Pascua de 1854 prometía ser una de las más brillantes y exitosas de la historia de la ciudad. Un cronista de *El Universal* lo predijo así, comparando —como se haría muchas veces a partir de entonces— los acontecimientos teatrales de la ciudad de México con la Guerra de Crimea: “He aquí lo que dentro de poco va a constituir la gran cuestión del día. ¿Qué importarán entonces los acontecimientos del Danubio y del Mar Negro? La

institucionalización del derecho burgués y la modernización administrativa” (VÁZQUEZ MANTECÓN, *Santa Anna y la encrucijada del Estado...*, p. 20-22.)

⁶⁶ En esa época apenas empezaban a escribirse papeles para las tesituras intermedias de barítono (en el caso de los hombres) y mezzo-soprano (en el de las mujeres). Los cantantes eran clasificados sólo como tenores o bajos, sopranos o contraltos.

⁶⁷ Véase nota 38.

mayor o menor afinación de la Sontag va a ocasionar más discusiones periodísticas que todos los úkasos y firmanos [sic] rusos y turcos dados y por dar.”⁶⁸

Conforme avanzaba la cuaresma, fue quedando claro que los dos rumores tenían fundamento y que ambas compañías vendrían a presentarse en la ciudad de México, aunque no se supiera en qué teatro iba a trabajar la de Carvajal ni con qué orquesta y coro lo iba a hacer la de Masson. En cualquier caso, la reunión de un grupo de artistas tan impresionante en la misma ciudad y para la misma temporada, planteaba para el público un desafío importante. *El Universal* lo expresaba en forma tan clara que merece ser citado *in extenso*:

Aunque es cierto que el Sr. Zanini⁶⁹ fue a la Habana para traer la compañía que ya conocemos, no doy por seguro que vuelva con ella, sabiendo como sabe que el Sr. Masson ha contratado la compañía Sontag. Con todo, hay alguna esperanza de que venga, considerando ciertos antecedentes conocidos de los *dilettanti*. Si, por dicha, sucediera así y se verificase la unión de ambas compañías, magnífico sería el resultado de sus trabajos: horas deliciosas pasarían por el aficionado.—Empero... (he aquí el busilis) si queremos una gran compañía de ópera, es forzoso no escatimar el precio del asiento, pues estoy seguro de que ningún empresario que no quiera arruinarse (y ninguno ha de querer) podrá pagar los cuantiosos sueldos que Mr. René Masson debería exhibir como él no percibiese por cada luneta lo menos 22 pesos [por abono mensual.] Y bien, señores: a la expresión de 22 pesos hay hombre, hay abonado, hay *dilettanti* (lo último es lo más extraño) que salta como si le hubiera picado un alacrán. —¿En qué consiste esto?—No lo sé.—En Londres pagué por cada entrada una libra esterlina; en París 10 y aun 12 francos, y en la Habana 24 pesos de abono. Es cuanto puedo contestar a mi propia pregunta y al descontento de los abonados.⁷⁰

Concluamos, pues. Si no pagamos 22 pesos por asiento, poco más o menos, será imposible la reunión de las dos compañías de ópera: si por quitar a la empresa 4 ó 6 pesos mensuales por luneta (cantidad que para nada hace falta al que puede ir al teatro) nos hemos de conformar con sola la compañía de Sontag, os aseguro, queridos compañeros de teatro, que habremos de gozar a medias. Mas no penséis por esto que yo juzgue malos los cantantes de esta

⁶⁸ *El Universal*, 25 de marzo de 1854.

⁶⁹ Giovanni Zanini era un barítono de origen italiano que había cantado en México en la temporada de 1852 con la compañía de Balbina Steffenone y, desde entonces desempeñaba algunas funciones de agente o representante de ésta y otros cantantes. Probablemente fue él quien sirvió de vínculo entre el empresario, Pedro Carvajal, y los artistas.

⁷⁰ Al menos desde 1852, el precio por un abono de doce funciones era de 16 pesos en luneta y 18 en balcón. El precio de 22 pesos por abono hubiera constituido un incremento de aproximadamente el 25%. En el capítulo relativo a la composición social del público de la ópera me referiré al precio de un boleto o abono comparado con el de otros bienes y servicios.

compañía; todo lo contrario: la Sontag y Badiali, que son los únicos que conocí hace tiempo, están reputados en Europa por el primer orden, y su reputación es bien merecida. Pero yo sé, y también conozco, que si una noche oyésemos a Pozzolini o a Bordas y a la noche siguiente oyésemos a Salvi, quedaríamos mucho más satisfechos y contentos. Y otro tanto sentiríamos con Sontag y Steffenonne, con Badiali y Beneventano. Ánimo pues, que como el Sr. Masson vea que el público apronta lo que de necesidad pida por abono, veréis cómo consigue reunir las dos famosas compañías, dar quince funciones en lugar de doce y montarlas con todo el aparato y decencia que requieran. Por mi parte, aunque no estoy rico, como estoy acostumbrado a pagar bien lo bueno, lo mismo daría 25 pesos por mi asiento que 16 ó 9. Desengañémonos finalmente: mientras no paguemos al menos 20 pesos por luneta, será imposible que tengamos los grandes espectáculos que gozan otras capitales.⁷¹

El guante estaba lanzado: los habitantes de la ciudad de México tendrían la oportunidad de disfrutar de un espectáculo equiparable, por su calidad, a los que se ofrecían en las grandes metrópolis de Europa y demostrar así el estadio que habían alcanzado en su proceso civilizatorio. Pero para ello tendrían que pagar costos altos (económicos y de otros tipos) y hacer sacrificios importantes. ¿Estaría dispuesto a ello el público mexicano? Los empresarios Carvajal y Masson apostaron a que sí.

Como señalé antes, la compañía de Masson había conseguido el monopolio de los tres principales teatros de México. El cuarto, que sería el Iturbide,⁷² se encontraba entonces en construcción y era inutilizable. Carvajal no tuvo otra opción que arrendar el humilde Teatro de Oriente, ubicado en la remota calle de Puesto Nuevo, construido tiempo atrás por un señor Revueltas en parte de un corral en que tenía establecido un establo de vacas, sin más localidades que un patio estrecho, dos órdenes de palcos y una galería o cazuela, todo ello —según Olavarría y Ferrari— “capaz para poca gente y con aspecto de palomar”.⁷³

El 11 de abril Carvajal publicó el prospecto de su compañía. En su introducción exponía los obstáculos que había encontrado, sobre todo la falta de local, que le obligaba a tomar el Teatro de Oriente, el cual había reformado lo mejor posible, pintándole de nuevo, dándole suficiente ventilación y alumbrándole con esmero. Para remediar los posibles

⁷¹ *El Universal*, 28 de marzo de 1854.

⁷² Ubicado en la calle de Donceles, el Teatro Iturbide es, actualmente, sede de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.

⁷³ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica...*, vol.1, p.560.

inconvenientes de la lejanía del teatro, anunció Carvajal que todas las noches de función “habrá cuatro *ómnibus* que saldrían del Portal de Mercaderes para llevar y traer por un precio módico a las personas concurrentes.”⁷⁴ A pesar de las desfavorables circunstancias, la mayoría de las localidades del teatro de Puesto Nuevo fueron adquiridas desde que se pusieron a la venta los abonos.⁷⁵

La compañía de Masson tenía sus propios problemas, sobre los que informó en su respectivo prospecto, publicado el 17 de abril. Como la compañía rival había contratado a prácticamente todos los instrumentistas y coristas residentes en la capital, el empresario se vio obligado a improvisar una orquesta y un coro reuniendo a músicos de distintas ciudades de la República, “la cual sin duda no había ni sospechado de su existencia”. El problema era que estos artistas nunca habían trabajado juntos y no estaban familiarizados con el repertorio operístico de moda. Sin embargo, estos inconvenientes quedaban compensados de sobra por la presencia de la Sontag, de quien un corresponsal veracruzano escribió, después de escucharla cantar durante la breve estancia de la diva en el puerto: “No haber oído a la condesa de Rossi es no tener idea de los goces que ha creado la civilización.”⁷⁶

La compañía de Carvajal inauguró la temporada el domingo 16 de abril con una función de *Don Pasquale* de Donizetti. La de Masson lo hizo el viernes 21 con *La Sonnambula* de Bellini, el mismo día en que en el Teatro de Oriente se presentaba *I Puritani*, del mismo compositor. No fue la primera vez que ambos teatros ofrecían funciones de ópera simultáneamente: de hecho, ocurrió varias veces durante las semanas siguientes. Para aumentar más la tensión entre las dos compañías, el repertorio que ofrecía una y otra era notablemente similar. *Norma*, *L’elisir d’amore*, *Maria di Rohan* e *Il Barbiere di Siviglia* fueron óperas que se montaron en ambos teatros durante el breve periodo que duró la rivalidad (véase el Anexo 1). Esto generó un serio problema para los aficionados a la ópera, mismo que fue descrito en una carta firmada por “Unos abonados a ambos teatros” y dirigida a los redactores de *El Orden*, el inicio de la cual reproduzco a continuación:

Muy señores nuestros: Aficionados a la música y delirantes por ella, en cuanto vimos anunciado que dos compañías de ópera iban a empezar sus tareas en dos

⁷⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de abril de 1854.

⁷⁵ “En cuanto a nuestro teatro de Oriente, se nos asegura que a pesar de todas las circunstancias que le son desfavorables, la mayor parte de las localidades se halla vendida, por lo que creemos que la clase alta de nuestra sociedad no hará distinción de lugar y como los árboles y las rocas que se movían al son de la lira de Orfeo, acudirá a oír en Puesto-Nuevo la magnífica voz de la Steffenone.” (*El Universal*, 4 de abril de 1854)

⁷⁶ *El Eco del Comercio* de Veracruz, reproducido en *El Universal*, 16 de abril de 1854.

de los teatros de la capital, nos apresuramos a inscribir nuestros nombres en las listas de abonados de ambos teatros, haciendo en ello un sacrificio, y sacrificio grande, inmenso, pues a nada menos equivalía que privarnos por algunas horas del placer, incomprensible para muchos pero inapreciable para nosotros, de *echar humo*, como dicen los profanos. Inscibímonos, pues, en ambas listas y al hacerlo creímos haber comprado con nuestros boletos el derecho a asistir a 12 representaciones de la compañía del Sr. Masson y a 12 de la compañía del Sr. Carvajal, total 24; pero el negocio lleva pasos de defraudar completamente nuestras esperanzas, pues de 6 van 4, o lo que es lo mismo, debiendo haber asistido a dos *Sonámbulas*, dos *Puritanos*, un *Don Pasquale* y una *Lucrezia*, que hacen 6, hemos asistido solamente a una *Sonámbula*, un *Puritano*, un *Don Pasquale* y una *Lucrezia*, total 4. Es decir, que llevamos pasos de que se haga una baja del 50% en las funciones de ópera y a fe que esto no nos hace maldita la gracia.⁷⁷

La carta continuaba, con un lenguaje que parodiaba el que se usaba en las negociaciones internacionales, pidiendo a los diarios servir de “potencias mediadoras” en la cuestión del abono y presentar a las “potencias rivales” un protocolo en el que quedaba estipulado, entre otras cosas, que dar funciones la misma noche en teatros diferentes era perjudicial tanto a los intereses de ambas compañías como a los de los abonados, por lo que los empresarios deberían abstenerse de hacerlo.

A partir de entonces, equiparar la rivalidad entre las dos compañías líricas con el conflicto internacional que, en la misma época, estaba ocurriendo entre las potencias europeas (la Guerra de Crimea) se volvió un lugar común en la prensa capitalina. Aunque esta exageración de la importancia de la ópera se hacía casi siempre con intención satírica, reflejaba una realidad muy seria: en todas las publicaciones periódicas de la ciudad se le dedicaba unas cuantas líneas a la semana a los acontecimientos relacionados con el conflicto bélico europeo, un par de párrafos a la insurrección que había estallado en la Costa Chica del departamento de Guerrero (que era el germen de la Revolución de Ayutla) y decenas de páginas a la competencia entre las dos compañías de ópera. Las actuaciones de la Steffennone y de la Sontag eran un tema que parecía despertar más interés y hacía correr más tinta que el bombardeo de Odesa por la flota franco-británica o la toma de Acapulco por las fuerzas de Juan Álvarez.

⁷⁷ Carta publicada en *El Orden* y reproducida en *El Siglo Diez y Nueve* y *El Universal* el 26 de abril de 1854.

Como señalé antes, las autoridades políticas mexicanas concedían a la cuestión de la ópera una gran importancia y la trataban como un asunto de interés nacional. Ejemplo de ello fue la decisión del gobernador del Distrito Federal, Antonio Diez de Bonilla, de hacer suspender una representación que iba a tener lugar en el teatro de Oriente, para que no coincidiera con otra que había de celebrarse en el de Santa Anna. La medida se explicó de la siguiente manera:

Antenoche se dijo en este teatro [el de Oriente], y aun creemos estaba anunciado en un cartel, que el Exmo. Sr. gobernador del Distrito había mandado suspender la representación de Lucrecia Borgia, que debió haberse hecho anoche [viernes 28 de abril]. Esto dio motivo a que algunos hicieran observaciones respecto a la medida, que no parecía justa. Deseosos de saber lo que ha habido en el particular, se nos ha informado que considerando S.E. lo perjudicial que era al público y aún a las mismas empresas el que hubiese espectáculos de una misma clase en la propia noche, había llamado a los representantes de dichas empresas, a quienes hizo el Sr. Bonilla las reflexiones que creyó convenientes. Los Sres. Masson y Carvajal, persuadidos de la exactitud de cuanto se les manifestaba, convinieron en que no sucedería ya otra vez, excepto los días de fiesta, que se diese ópera en los dos teatros la propia noche. Teniendo en cuenta este arreglo, se sorprendió en extremo el Sr. gobernador al saber que la empresa de Oriente faltaba a él, y dispuso compareciese el Sr. Carvajal. Éste, sin muchos esfuerzos, convino en suspender la función mandada anunciar, de suerte que el Sr. Bonilla no hizo otra cosa que exigir el cumplimiento de un convenio celebrado en su presencia, y el público debe estarle agradecido por el empeño que toma en sus intereses.⁷⁸

Pero no fue sólo el gobierno de la ciudad el que tomó cartas en el asunto: también lo hizo el del país, como lo indica el siguiente oficio, remitido por el Secretario de Estado y de Gobernación al gobernador del Distrito Federal, fechado el 4 de mayo de 1854:

Exmo. Sr.- Ha llegado a noticia del supremo gobierno, que tanto el público en general como los abonados en los teatros de esta capital se hallan sumamente disgustados por las frecuentes variaciones que se hacen en los anuncios de las piezas, así como en los días en que ellas deben verificarse, atribuyendo en esto alguna culpa a las autoridades que toleran semejantes abusos. En esta virtud, ha dispuesto el mismo supremo gobierno que V.E. haga entender a los empresarios de los teatros que dichas variaciones sólo podrán hacerse con conocimiento de

⁷⁸ *El Herald*, 29 de abril de 1854.

V.E. y justificadas que en su juicio sean suficientemente las causas que las originen, tomando en caso contrario las providencias necesarias para el castigo de los abusos que se cometan en este particular. Lo que digo a V.E. para su conocimiento y efectos que se expresan.⁷⁹

Las demandas de la opinión pública, la presión de las autoridades políticas, tanto locales como nacionales, y, sobre todo, sus propios intereses, convencieron a los empresarios de las dos compañías de la necesidad de llegar a un acuerdo civilizado: en el Teatro de Oriente se darían funciones los miércoles y los viernes, y en el de Santa Anna los martes y los jueves. Sólo los domingos —los días en que estos espectáculos tenían más demanda— habría funciones en ambos teatros. Zanjado este obstáculo, nada hacía falta ya para que los habitantes de la ciudad de México pudieran disfrutar de representaciones operísticas de la más alta calidad casi todos los días de la semana, como en las ciudades más civilizadas de Europa. *El Universal* expresaba así su satisfacción ante esta situación:

Casi nada falta para llenar completamente los deseos del público: la pronta conclusión del teatro de Iturbide (aunque se dice, no sabemos con qué fundamento, que se ha suspendido la obra) a fin de que se traslade a él la compañía que trabaja en Puesto Nuevo, y los concurrentes turcos no tengan que emprender una peregrinación tan larga como la que se hace al sepulcro del profeta; la colocación oportuna de los cojines mientras aquella compañía permanece en el teatro de Oriente; la afinación de la orquesta y los coros del teatro de Santa-Anna; y por último, la elección de noches diversas para las representaciones de cada una de las dos compañías, son necesidades que apenas se experimentan al lado de los placeres indecibles que nos proporcionan la Sontag, la Steffenone, Salvi, Pozzolini, Beneventano, Rocco, Marini y Badiali.⁸⁰

Mientras tanto, en el departamento de Guerrero, al sur de la República, el Plan de Ayutla iba ganando cada vez más adeptos. Para sofocar la insurrección, Santa Anna ordenó que de todos los departamentos limítrofes marcharan tropas a combatir a los pronunciados, pero pronto decidió dirigir en persona la campaña. Al frente de cinco mil hombres, partió a mediados de marzo y llegó a Acapulco el 19 de abril. Al día siguiente dispuso el asalto a la plaza pero fue rechazado por Ignacio Comonfort. El General Presidente decidió entonces

⁷⁹ *El Universal*, 6 de mayo de 1854

⁸⁰ *El Universal*, 10 de mayo de 1854

retirarse al suponer que las tropas de Juan Álvarez eran superiores a las que en realidad tenía. A su regreso a México, el ejército destruyó todas las rancherías en las inmediaciones de Acapulco y redujo a escombros todas las poblaciones y haciendas que encontró en su camino.⁸¹

Esta expedición militar de resultados, en el mejor de los casos, dudosos, fue presentada por la prensa como una gloriosa victoria, no sólo de las fuerzas del gobierno contra los sublevados del sur, sino también del orden contra la anarquía, de la civilización contra la barbarie. Y la ópera, en los discursos oficiales y periodísticos, ocupaba un lugar central en estos festejos.⁸²

No obstante, y a pesar del entusiasmo inicial, conforme avanzaba el mes de mayo más y más localidades quedaban vacías en las salas de ambos teatros. Ni los sobrehumanos trinos de la Sontag, ni los exquisitos gorjeos de la Steffenone, ni el incuestionable talento de “los turcos” (como se dio en llamar a la compañía de Carvajal) y de “los rusos” (como se llamaba a la compañía de Masson) eran atractivos suficientes para hacer que el público de la ciudad incurriera en los gastos de dinero y de tiempo que implicaba asistir a la ópera cinco noches a la semana, un mes tras otro.

Al comienzo de junio, la ausencia del público en las salas y la escasez de beneficios en las taquillas se habían vuelto problemas graves para ambas compañías, tal y como lo señalaba el siguiente artículo:

Hace algunos días se dice, no sabemos con qué fundamento, que no se pasará mucho tiempo sin que se verifique la fusión entre turcos y rusos; fusión de la cual la misma prensa se ha ocupado aprobándola; y la corta concurrencia que en uno y otro teatro notamos nos deja presumir que sólo la fusión podrá evitar un descalabro a una y otra compañía. El fervor de los primeros días ha pasado; se han hecho esfuerzos para acudir a Oriente y a Santa-Anna, para oír en el primero a unos artistas conocidos ya y apreciados, para oír en el segundo a algunos nuevos en México, la fama de algunos de los cuales bastaba para atraerse a la capital toda entera; pero se han oído a unos y otros ya; se han agotado tal vez muchos recursos, y el resultado es que desde el primer abono, raras veces se ha visto lleno alguno de los dos locales, si es que algún día se ha llenado uno de los dos. Y ¿qué nos dice esto? Que es muy escasa en México la parte de la sociedad que concurre a los teatros; que son siempre unas mismas personas las que a ellos van; y que, repartiéndose éstas en uno y otro, se notan

⁸¹ Lilia DÍAZ, “El liberalismo militante” p. 590

⁸² Para una explicación de cómo el régimen de Santa Anna utilizó al prestigio de las compañías de ópera para fortalecer la legitimidad de su régimen, véase el capítulo 4 de la presente tesis.

vacíos abundantes en las localidades que pueden terminar con la ruina de Turquía y Rusia.⁸³

El autor concluía asegurando en tono profético que, de no llevarse a cabo la fusión de las dos compañías “nos quedaremos sin teatros por haberse quedado éstos sin gente antes.” Éste es uno de los pocos casos en los que se menciona una realidad dolorosa pero innegable: “que es muy escasa en México la parte de la sociedad que concurre a los teatros”.⁸⁴ Como he argumentado en las páginas precedentes, éste era un problema particularmente sensible en la mentalidad de las élites mexicanas.

Ahora bien, para ser justos, la escasa concurrencia de la ópera no se debía únicamente al desinterés, a la pereza o a la avaricia del público mexicano. Ni siquiera a su falta de recursos económicos. Había una circunstancia que no era mencionada en los periódicos pero que, para junio de 1854, debía ser una preocupación constante para muchos mexicanos y un motivo muy poderoso para no asistir al teatro ni a ningún otro espacio donde se congregaran números grandes de personas. Se trataba de una pavorosa epidemia de cólera que cobraba cada vez más víctimas entre la población de la ciudad y sus alrededores.⁸⁵

Según Olavarría y Ferrari, los periódicos recibieron orden expresa de no estampar siquiera el nombre de la enfermedad en sus columnas, y las autoridades se esforzaron en ocultar el número de casos que ocurrían y en suponer sin importancia los fatales. “La ciudad toda quiso a su vez mirar con desdén el peligro” dice.⁸⁶ El hecho es que, si se consultan las publicaciones periódicas de la época, apenas se halla mención alguna al cólera, casi siempre para difundir los resultados de las investigaciones que sobre este mal se llevaban a cabo en la Academia de Ciencias de París y otras instituciones médicas europeas.

Una de las poquísimas referencias a casos de cólera detectados en México fue la publicada el 11 de marzo en *El Universal*:

⁸³ *El Universal*, 3 de junio de 1854.

⁸⁴ A la cantidad y a la composición social del público que asistía a los teatros de la ciudad de México me referiré en el siguiente capítulo.

⁸⁵ Un año más tarde, *El Universal* recordaba así aquellos días: “La muerte había plantado sus tiendas entre nosotros, y sus golpes nos arrebatában instantáneamente al hermano, a la esposa, al amigo. Una sequía prolongada aumentaba los estragos de la epidemia. Las familias que no habían sido heridas por el ángel exterminador procuraban distraer su espíritu en las gratas veladas de la ópera.” (28 de junio de 1855)

⁸⁶ OLAVARRÍA Y FERRARI, p. 563.

Fueron atacados de cólera en Temoaya, de la municipalidad de Ixtlahuaca, unos catorce indígenas de los cuales murieron seis. Fue un médico a visitar dicho pueblo por orden de la autoridad respectiva y declaró que no hay cólera *morbus*, sino esporádico o *miserere*. Parece que dicha enfermedad atacó a los indígenas con motivo de la mala calidad de los alimentos.⁸⁷

Ésta y otras notas similares sugerían que el cólera era un mal asociado a la pobreza, a la ignorancia, a la raza indígena y a la vida rural, en una palabra, a la *barbarie*.⁸⁸ Por tanto, el tema no debía preocupar al “civilizado” público de la ciudad de México.

La compañía de René Masson tuvo que cancelar una función de *Lucrezia Borgia* programada para el domingo 11 de junio debido a que la Sontag, de regreso de un paseo a Tlalpan, se sintió enferma y tuvo que meterse en cama. Se quiso creer que la indisposición sería pasajera y, para la noche del 12 se anunció una función en obsequio del presidente Santa Anna, con motivo de su cumpleaños. Sin embargo, tampoco este espectáculo pudo darse, pues la diva seguía enferma. El aniversario del nacimiento de Su Alteza Serenísima transcurrió en un ambiente de miedo y suspicacia, cargado de malos presagios, que contrastaba con la alegría que había reinado durante los festejos que tuvieron lugar en la ciudad apenas un mes antes, cuando el General-Presidente hizo su entrada triunfal en la capital después de su expedición para sofocar el levantamiento del sur.

Los rumores empezaron a correr cada vez con más intensidad y con más certeza: Henriette Sontag había contraído el temible cólera *morbus*. Por orden del gobierno se quiso hacer creer que la artista no lo padecía y ni siquiera era realmente grave su condición.⁸⁹ Tristemente, ambas cosas eran falsas y, por más que hicieron los médicos nacionales y extranjeros llamados cerca del lecho de la enferma, ésta falleció la tarde del sábado 17 de junio de 1854.⁹⁰

Las manifestaciones de duelo de los habitantes de la ciudad de México fueron realmente impresionantes. Desde las primeras horas de la tarde del domingo, la multitud, imponente por su recogimiento, empezó a invadir las calles adyacentes a la casa donde

⁸⁷ *El Universal*, 11 de marzo de 1854.

⁸⁸ Ello a pesar de que las epidemias de cólera eran comunes en ciudades europeas, como repetía la prensa de la época.

⁸⁹ Esto fue posible gracias al férreo control que el gobierno de Santa Anna ejercía sobre la prensa en este periodo, gracias a la Ley Lares.

⁹⁰ Una versión novelada de estos acontecimientos puede encontrarse en VILLALPANDO, *Una furtiva lágrima*.

había vivido la artista, la número 13 de la 1ª calle de San Francisco, para presenciar la salida del cortejo fúnebre. Y éste fue un espectáculo digno de verse. A las cinco y media el ataúd fue sacado de la casa en hombros de los miembros de la Sociedad Filarmónica Alemana para ser conducido al cementerio de San Fernando. Detrás de ellos seguía una comitiva formada por ministros extranjeros, funcionarios públicos, comerciantes, las redacciones de los periódicos, literatos, músicos, artistas, hombres y mujeres de todos los estratos de la sociedad. Tras ellos venía una fila de carruajes de duelo tan larga que llegaba a ocupar sin interrupción todas las calles que mediaban entre la casa mortuoria y el cementerio.

En los días que siguieron se dijeron misas y más misas por el eterno descanso de la artista, se cantaron himnos y réquiems, se erigieron catafalcos, se pintaron retratos, se esculpieron bustos, se escribieron decenas de sonetos, cada uno más lacrimógeno que el anterior, para honrar la memoria de la soprano.⁹¹ Incluso se suspendieron las funciones dramáticas y operísticas de todos los teatros de la ciudad por varias semanas, lo que resultó en una tregua forzada en la confrontación entre las dos compañías. Aquéllas fueron, probablemente, las ceremonias fúnebres más fastuosas y más públicas que tuvieron lugar en la ciudad de México en todo el siglo XIX (con la excepción de las que siguieron a la muerte de Benito Juárez, en 1872).

La exuberancia con que la sociedad mexicana expresó su dolor por el deceso de Henriette Sontag sugiere algo más que el duelo por la muerte de una artista, aunque fuera una artista realmente genial. Puede detectarse en dichas expresiones cierto sentimiento de fracaso colectivo, incluso de culpabilidad nacional. A fin de cuentas, una parte del público de la ciudad, por ahorrarse unos cuantos pesos de su bolsillo o unas cuantas horas de su tiempo, había dejado de asistir a las últimas actuaciones de la gran soprano alemana. Por ignorancia o por desidia, se habían perdido las últimas notas emitidas por esa garganta privilegiada. Más aún: habían permitido que contrajera, en suelo mexicano, una enfermedad

⁹¹ Uno de estos poemas, que fue estampado en el catafalco que se irguió dentro del templo de la Profesa, para las exequias celebradas el trece de julio, fue escrito por Casimiro del Collado y decía así: “Entusiasmo y asombro al orbe inspira / de su garganta en mágico tesoro, / y en la celeste cumbre el alma coro / de su genio el prodigio absorto admira. / Mas ¡ay! sus glorias con airada vira / corta la parca, indiferente al lloro / y al materno afanar; el lauro de oro / cae de su sien y, resignada, expira. / Del arte la magnífica figura, / bañada en llanto y desceñido el velo, / ampara su extranjera sepultura. / Mientras a la patria universal, al cielo, / virtud y religión, de su alma pura / plácidas guían el triunfante vuelo” (Citado en OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña Histórica...* p.543)

repulsiva, símbolo de la pobreza y la barbarie. Por último, no habían podido hacer nada para salvarla de la muerte, con lo cual, el mundo había quedado privado de una de sus mayores glorias.

La muerte de la Sontag puso en evidencia un hecho vergonzoso para las élites políticas y sociales mexicanas: que la nación no era tan “avanzada”, tan “cultura” ni tan “ilustrada” como ellos mismos habían querido creer (y como la prensa, estrictamente controlada por el régimen de Santa Anna, se había encargado de repetir). La temporada de ópera de 1854 puede considerarse, en mi opinión, como una prueba de civilización, una prueba en la que la sociedad mexicana había fallado miserablemente.

Un resultado directo de esta debacle fue la aparición en la ciudad de México de otros espectáculos menos costosos, más accesibles y que demandaban de parte del público menos esfuerzos económicos e intelectuales, pero que, por lo mismo, eran considerablemente menos valiosos en términos de “civilización”. Me refiero al *vaudeville* francés⁹² y a la zarzuela española.⁹³

Al tremendo fracaso simbólico de la ópera se sumaron otros más tangibles: resultó imposible de llevar a cabo el proyecto de alumbrado público de la ciudad, que tantas ilusiones había forjado entre sus habitantes; según las noticias que llegaban del sur, la rebelión de Ayutla seguía propagándose, a pesar de las medidas, cada vez más brutales (menos civilizadas, si se quiere), adoptadas por el gobierno para contenerla. Todo ello apuntaba en la misma dirección: el régimen de Santa Anna no era capaz de hacer avanzar a México en su proceso civilizatorio. Por el contrario: lo estaba haciendo retroceder. Y esto era una falta que las élites urbanas, sin importar el lugar que ocuparan en el espectro ideológico, simplemente no podían perdonarle.⁹⁴

⁹² La primera compañía de *vaudeville* que se presentó en la ciudad lo hizo en el Teatro Principal en septiembre de 1854. Estaba formada por aficionados franceses residentes en México. Los precios de las entradas individuales variaban entre 1 peso y tres reales (considerablemente más económicos que los de la ópera). Las obras eran cortas y los libretos ligeros y cómicos. Originalmente se representaban en francés (incluso los anuncios se publicaban en ese idioma) pero más adelante se hicieron traducciones al castellano.

⁹³ La primera zarzuela que se representó en México fue *El Duende*, de Luis Olona y Rafael Hernando. La función tuvo lugar en el Teatro de Oriente el 15 de diciembre de 1854. El género gozó de un enorme éxito entre el público mexicano durante todo el resto del siglo XIX. Los precios, originalmente, iban de 1 peso a 4 reales por asiento (más tarde se rebajaron aún más).

⁹⁴ Como señala Lilia DÍAZ: “Para 1854 la dictadura santannista había logrado provocar el disgusto y la animadversión de todas las clases de la república. Los conservadores, que lo habían llevado al poder, lo repudiaban porque la efervescencia popular, que no tardaría en estallar, ponía en peligro sus intereses; los moderados, porque consideraban absolutamente ilegal su régimen y porque habían sido heridos sus intereses

Conclusiones

Como he argumentado en las páginas precedentes, las élites políticas y económicas de México y otros países de América Latina a mediados del siglo XIX sentían una verdadera obsesión por avanzar en la ruta que va de la *barbarie* (representada por el pasado indígena y colonial) a la *civilización* (identificada con los países más desarrollados de Occidente, específicamente con Europa). Y es que el estadio alcanzado en el proceso civilizatorio era, en el discurso producido y reproducido por la prensa de la época, la principal fuente de orgullo, de identidad y de conciencia nacional. Una nación que no fuera civilizada era, por decirlo llanamente, una nación fracasada.

Por varias razones expuestas a lo largo de este capítulo, la ópera ocupaba, para los miembros de dichas élites, una posición central en esta obsesión. Para ellos, las acciones de producir, escuchar y apreciar debidamente la ópera (y, sobre todo, pagar los altos costos que ello todo implicaba) eran al mismo tiempo factor y producto, causa y consecuencia, catalizador y síntoma del proceso civilizatorio en el que estaba embarcada la sociedad. Por emplear las palabras de la Real Academia Española: la ópera era “acción y efecto de civilizar” y, por lo tanto, nada menos que sinónimo de “civilización”.

Ahora bien, las élites abrigaban serias dudas respecto al grado de civilización alcanzado por la sociedad. Por lo anterior, presionaban al Estado para que vigilara, controlara y mejorara las costumbres de los empresarios, de los artistas y, muy especialmente, de los espectadores. El objetivo era obligarlos a guardar durante el espectáculo “el silencio, el decoro y la circunspección correspondientes a un público civilizado”, como decían los Reglamentos teatrales de la época. Quienes no quisieran o no pudieran seguir sus normas quedarían excluidos del proceso. Y es que, en el imaginario de los grupos de élite, para pertenecer plenamente a la nueva nación —si se quería que ésta tuviera éxito— sus miembros debían ser “civilizados”, y el teatro era la escuela de civilización por antonomasia. Así, ser miembro de la “República de la Música” vino a equipararse, casi, a ser ciudadano de la República Mexicana.

de propietarios y de industriales; los radicales, por todo, pero principalmente por sus ataques a las libertades civiles y políticas, por sus medidas persecutorias y por sus proyectos monárquicos.” (“El liberalismo militante” p. 589)

Para los voceros de la opinión pública mexicana, la temporada operística de 1854 ofreció a los habitantes de la ciudad de México la oportunidad de disfrutar de un espectáculo equiparable, por su calidad, a los que se ofrecían en las grandes metrópolis de Europa y demostrar así el estadio que habían alcanzado en su proceso civilizatorio. Pero para ello tendría que pagar costos altos (de dinero y de tiempo) y hacer sacrificios importantes. Más que una competencia entre dos compañías, dos divas, o dos teatros, la llamada “cuestión de Oriente” representó para el público mexicano un dilema entre dos cursos posibles de acción, tanto individual como colectiva. Las dramáticas circunstancias de ese año no dejaron abierta la posibilidad de caminos intermedios: se trataba de asistir o no asistir a la ópera, comprar o no comprar un abono, avanzar en el camino de la civilización (simbolizada por la cristalina voz de Henriette Sontag) o retroceder hacia la barbarie (representada por el terrible cólera).

El trágico *finale* del drama de 1854 fue percibido por las clases medias y altas de la ciudad de México como un símbolo de su propio fracaso o, más bien, como un fracaso del Estado para hacer avanzar a la sociedad en su proceso civilizatorio. No me parece imposible que el sentimiento de culpabilidad, vergüenza y desencanto colectivo contribuyera de forma trascendental —junto con otras dolorosas desilusiones sufridas en esos años— al desprestigio que sufrió la dictadura de Santa Anna, ante los ojos de las élites urbanas. Esta desaprobación por parte de un sector de la población numéricamente reducido, pero de gran visibilidad e influencia, a su vez, fue un factor crucial en el cambio de régimen político y en el relevo generacional en los ámbitos de poder que tuvieron lugar en México a partir de 1855.

CAPÍTULO 2

LA COMPOSICIÓN SOCIAL DEL PÚBLICO DE LA ÓPERA EN LA CIUDAD DE MÉXICO

En julio de 1849, un cronista del periódico *El Siglo Diez y Nueve* decía lo siguiente de un aria de la ópera *Tancredi*, de Rossini: “Más de diez años hace que se conoce en México, y hoy es tan común, tan trivial, que las nodrizas la cantan a los niños para hacerlos dormir; en los bailecitos de medio carácter se repite, acompañada por la vihuela, en una palabra, no hay muchacha ni viejo que no la sepa de memoria.”¹ Esta visión de la ópera como contrasta con el panorama que nos pinta Daniel Cosío Villegas en su *Historia Moderna de México*, según el cual, “a los toros acudieron pobres y ricos; la clase media fue el primer sostén del teatro, y la aristocracia y la nueva burguesía consideraron indispensable mantener su prestigio social asistiendo a la ópera”.² Cabe preguntarse pues, cuál de las dos representaciones describe mejor el público de la ópera en la ciudad de México en el siglo XIX: ¿era la ópera una forma de diversión accesible a todos los estratos de la sociedad, o bien una fuente de prestigio social reservada a una élite reducida? En otras palabras, ¿cuál era la composición socio-económica de ese grupo al que llamo la República de la Música?

Ésta es una cuestión que interesa no solamente a los que hacen historia social: era una preocupación constante en la mente de artistas y empresarios, quienes necesitaban de esta información para poder fijar los precios de las funciones y calcular sus ganancias y pérdidas potenciales. Así lo demuestra Carlotta Sorba, quien emplea las cartas escritas por Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi en las que dichos artistas hablaban de sus percepciones del público (o, mejor dicho, de los públicos) de las distintas urbes italianas. Según el análisis de esta autora, cada ciudad tenía un tipo de público específico, distinto al de otras, pero aparentemente homogéneo en términos sociales. Desde esta perspectiva, pareciera que cada metrópolis europea tenía su propia “República de la Música”, con códigos de comportamiento y valores comunes. Sin duda, la ciudad de México no era excepcional en ese sentido y también contaba con la suya.

¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de julio de 1849

² COSÍO VILLEGAS, *Historia Moderna de México...*, p.749.

Antes de abordar el tema de la composición socioeconómica del público de la ópera en la ciudad de México, me parece pertinente decir algunas palabras sobre lo que se ha escrito al respecto para el caso de Europa.

El público europeo

Hasta la década de 1960, la explicación que ofrecían los estudiosos sobre la composición social del público de los espectáculos tratados era bastante sencilla y aceptada casi unánimemente. Según esta narrativa, la ópera y la “música culta” eran, hasta fines del siglo XVIII, un privilegio exclusivo de la aristocracia. La composición y la producción de estas formas artísticas eran consumidas y sufragadas por mecenas de la nobleza y, por lo tanto, respondían, directa y exclusivamente, a los intereses y valores estéticos de esta clase. Pero —continúa la explicación—, a partir de la Revolución Francesa, la “clase media” cobró relevancia económica, política y social. Poco a poco, los honrados burgueses fueron obteniendo los recursos que les permitieron entrar, a ellos y a sus familias, a los teatros de ópera y salas de concierto. Pronto, la lógica del capitalismo y del libre mercado se impuso sobre la de los honores y los privilegios. El aristócrata fue desplazado de su palco por el empresario, el duque por el *négociant*. La burguesía devino la principal consumidora de música, teatro y otras formas artísticas. Lenta pero inexorablemente, la dinámica clase media fue imponiendo en el espectáculo sus propios valores estéticos y morales, esencialmente distintos a los de la aristocracia. Esta interpretación ha permitido a los musicólogos llegar a conclusiones como: “las obras de tal compositor son más burguesas y las de tal otro más aristocráticas”.³

Este tipo de narrativa tiene la ventaja de ser muy sucinta, sencilla y clara. Sin embargo, desde la década de 1970 varios historiadores percibieron la necesidad, si no de refutar, al menos de problematizar la explicación y de definir mejor categorías como “aristocracia” y “clases medias”.⁴ Para el caso específico del público de la ópera y la

³ La descripción de obras artísticas y musicales con categorías sociales como “aristocrático”, “burgués” o “de clase media” era común en la obra de historiadores del arte y musicólogos hasta mediados del siglo XX (por ejemplo en el libro clásico de Alfred EINSTEIN, *Music in the Romantic Era*, publicado en 1947.)

⁴ Este cambio de dirección fue motivado por el surgimiento de un nuevo paradigma historiográfico que, en algunos contextos, fue llamado “Nueva Historia Social”, que apareció en la década de 1960 y que se volvió dominante para 1980. Entre sus objetivos estaba analizar a la gente “común y corriente” y sus estrategias para enfrentar al mundo, usando nuevas técnicas y materiales o aplicando al análisis histórico ideas y procedimientos desarrollados por otras ciencias sociales, como la sociología, la antropología y la demografía.

música de concierto en el siglo XIX, el primero en señalar las complejidades que la narrativa tradicional pasaba por alto fue el historiador estadounidense William Weber. En un artículo de 1975, titulado acertadamente “*The Muddle of Middle Classes*”, este autor señaló que la historia no era tan simple como hasta entonces se pensaba: “los burgueses parecen actuar como aristócratas y los nobles como burgueses; la Revolución de 1789 ya no aparece como el gran enfrentamiento entre unos y otros”.⁵ En efecto, para Weber, el crecimiento de las clases medias (y su consecuente “invasión” del terreno de la música culta) tuvo lugar más lentamente y con menos unidad y consistencia de lo que la historiografía sugería.

Efectivamente, según argumenta Weber, en las sociedades de antiguo régimen, la burguesía participaba en el patrocinio de la música tanto (y en algunos casos, incluso más) que la aristocracia. Del mismo modo, en el siglo XIX, los dueños de títulos nobiliarios no dejaron en modo alguno de asistir a los teatros de ópera y fomentar la música de concierto. Así, no se trató tanto del desplazamiento de una clase por otra sino, más bien, de la alianza o fusión de ambas para integrar un solo grupo, que compartía una misma cultura musical.⁶ De esta forma, durante la mayor parte del siglo XIX, nobles y plebeyos asistían a los mismos espectáculos, patrocinaban a los mismos compositores y aplaudían o abucheaban las mismas obras. Las únicas condiciones para pertenecer a esta “República de la Música”⁷ eran contar con el dinero suficiente para pagar un boleto para una función de ópera o un abono para una temporada de conciertos y disponer del tiempo libre para poder dedicar cuatro o cinco horas al espectáculo.⁸

Para una explicación y crítica de la Nueva Historia Social, véase TILLY, “The Old New Social History and the New Old Social History”

⁵ WEBER, “The Muddle of the Middle Classes”, p. 176.

⁶ WEBER, “Redefining the Status of Opera...”

⁷ La expresión fue muy usada en Inglaterra durante las primeras décadas del siglo XIX. Así, por ejemplo un periódico londinense de 1820 afirmaba que, si cierta diva no llegaba a tiempo para cantar en la función que estaba programada, ello “desconcertaría gravemente a la *Music Republik!*” Citado en WEBER, “Redefining the Status of Opera...” p.509.

⁸ Durante el reinado de Luis Felipe de Orleans, una entrada a la *Opéra* o al *Théâtre-Italien* no costaba menos de dos francos, aún en la galería o paraíso (la sección más económica de los teatros) lo cual representaba una suma exorbitante para el trabajador parisino promedio. Además, para adquirir boletos el mismo día de la función (cuando no se cobraba un cargo por reservación) había que hacer fila por horas frente a la taquilla, lo cual implicaba –para la gente que no disponía de sirvientes que se formaran en su lugar-- invertir desde las primeras horas de la tarde, hasta la una o dos de la madrugada, cuando terminaba el espectáculo, un lujo que muy pocos trabajadores podían permitirse (HUEBNER, “Opera Audiences in Paris ...”).

Se trataba de un grupo heterogéneo y diverso, pero, según sostiene Weber, sus diferencias no derivaban de la clase o estamento a la que cada uno de sus miembros pertenecía, ni de la fuente de su riqueza (ya fuera la posesión de tierras heredadas, de acciones de una empresa o de una fábrica o taller) sino más bien del gusto y la sensibilidad individual. Diversos documentos citados por Weber sugieren que, en distintas ciudades europeas de la primera mitad del siglo XIX, hablando de arte, el término “aristocrático” no implicaba, ni mucho menos, sofisticación o buen gusto, del mismo modo que “burgués” tampoco era sinónimo de prosaico, vulgar o cursi, como los musicólogos del siglo XX creían (en buena medida, reproduciendo los estereotipos creados por literatos, cronistas e historiadores).⁹ Considero que esta línea de investigación puede resultar muy fructífera al aplicarse al caso mexicano.

Investigaciones detalladas que emplean herramientas diversas de las ciencias sociales y que se sustentan en voluminosas fuentes de archivo, han venido a corroborar la hipótesis de Weber.¹⁰ Así, por ejemplo, tras revisar las listas de suscriptores de varias casas de ópera de París, Steven Huebner observó que la composición social de los abonados al supuestamente aristocrático *Théâtre-Italien* (el que cobraba los más altos precios,¹¹ ofrecía un repertorio más refinado y daba menos funciones al año) era prácticamente la misma que la de la *Opéra-Comique*, que siempre había sido considerada más democrática, dedicada a un público de clase media.¹² De hecho, un número importante de nombres aparecen en las listas de ambos coliseos, lo que quiere decir que varios aficionados —ya nobles, ya burgueses— estaban abonados a los dos y que, probablemente, asistían al primero ciertos días de la semana y al segundo en otros.¹³

Ahora bien, el carácter heterogéneo y diverso de este grupo no implica que estuviera abierto a todos los sectores sociales. Hubo, sin duda, esfuerzos constantes por

⁹ De hecho, en Londres, durante los años de la Regencia (1811-1820) un sector importante de la opinión pública —encabezado por Leigh Hunt— consideraba estéticamente inferiores los gustos musicales de la aristocracia (que profesaba una devoción casi religiosa a la ópera italiana) y más elevada la sensibilidad de grupos socialmente inferiores (que preferían la música instrumental y a los compositores alemanes). (Véase WEBER, “Redefining the Status of Opera...” y D'ARCY WOOD, “Cockney Mozart...”)

¹⁰ Ejemplos de artículos que exponen los resultados de este tipo de investigaciones son HUEBNER, “Opera Audiences in Paris...” y GRAS y VAN VLIET, “Paradise Lost nor Regained...” Este último fue publicado en la revista *Journal of Social History*, el foro más importante de la llamada “Nueva Historia Social”.

¹¹ En vísperas de la Revolución de 1848, el *Théâtre-Italien* era el teatro más caro de París: cobraba entre 4 y 10 francos por boleto individual.

¹² La *Opéra-Comique*, en la misma época, ofrecía boletos cuyo precio oscilaba entre 1 y 6 francos.

¹³ HUEBNER, “Opera Audiences in Paris ...”

parte de distintos actores encaminados a “democratizar” la música culta, a lo largo del siglo.¹⁴ Sin embargo, esto no se logró plenamente, pues dado el elevado precio de las entradas y la necesidad del público disponer de suficiente tiempo libre, resultaba claro que las élites económicas serían las que predominaran. Según sugiere la literatura de la época, la pertenencia a este grupo tenía un altísimo valor simbólico. No en vano la ópera ha sido considerada nada menos que “el medio de expresión central de la época”.¹⁵ Quien no tuviera acceso a ella, sencillamente, no era considerado como miembro de la sociedad. De ahí la ansiedad extrema que generaba entre los miembros de este selecto club el deseo de conservar simbólicamente esta posición privilegiada (tan vívidamente descrita, por ejemplo, en la obra galdosiana). Se trata de una angustiosa sensación de incertidumbre común a amplios sectores sociales en esa época de inestabilidad y cambio constante, como lo ha descrito Peter Gay para la burguesía de la era victoriana,¹⁶ y Crossick y Haupt para la pequeña burguesía.¹⁷

Como ha demostrado Carlotta Sorba, los empresarios, compositores y cantantes hacían grandes esfuerzos por desentrañar la composición del público, pues necesitaban esta información para poder fijar los precios y calcular sus pérdidas o ganancias potenciales. Usando como fuente las cartas escritas por Rossini, Donizetti, Bellini y Verdi en las que dichos compositores hablaban de sus percepciones sobre el público (o, mejor dicho, los públicos) de las distintas urbes italianas, la autora argumenta que cada ciudad tenía un tipo de público específico, distinto al de otras ciudades, pero aparentemente homogéneo en términos sociales.¹⁸ Así, los compositores parecen haber sido muy conscientes de hechos

¹⁴ Un importante esfuerzo en esta dirección fue la creación, en 1847, de la *Opéra-National* por parte del compositor Adolphe Adam. Además de ofrecer entradas a precios más accesibles que las otras casas de ópera de París (los más económicos costaban 75 céntimos), estaba ubicado en un barrio que se podría caracterizar como “obrero”, entre la Porte Saint-Martin y la Bastilla. El proyecto no sobrevivió a la inestabilidad provocada por la revolución de 1848. Sin embargo, la idea de la *Opéra-National* fue retomada en 1851, esta vez con el nombre de *Théâtre-Lyrique*. Mientras conservó su vocación “popular”, el nuevo teatro fue un fracaso desde el punto de vista artístico y comercial (el compositor Hector Berlioz decía de él que era “el estercolero donde los burros de París iban a defecar”). Sin embargo, en 1856, una nueva administración se encargó de mejorar la calidad de las producciones y de elevar los precios de las entradas. Óperas tan importantes como *Les pêcheurs de perles*, de Bizet, y *Les Troyens*, de Berlioz, fueron estrenadas ahí. El público, por su parte, no era muy distinto al que acudía a la *Opéra* o al *Théâtre-Italien*. El *Théâtre-Lyrique* fue, sin duda, un triunfo artístico, pero fracasó en su misión de llevar la ópera a las clases trabajadoras parisinas. (HUEBNER, “Opera Audiences in Paris ...” p.222-223)

¹⁵ RABB, “Opera, Musicology and History”, p.321.

¹⁶ GAY, *Pleasure Wars...*

¹⁷ CROSSICK y HAUPT, *The Petite Bourgeoisie...*

¹⁸ SORBA, “To Please the Public...”

como que a los venecianos les impresionaba un vestuario suntuoso, que los florentinos preferían óperas breves, pues les gustaba irse a la cama temprano, y que los napolitanos eran más bien conservadores y no aceptaban fácilmente las novedades. Este tipo de juicios eran frecuentes para otras regiones del continente. Así, si se pensaba estrenar una ópera en París, era importante saber que los parisinos consideraban de buen tono llegar al teatro al menos media hora después de iniciada la función (por lo que no había que poner números importantes en el primer acto). Los londinenses, por su parte, apreciaban mucho la brevedad de las piezas, pues acostumbraban ir a jugar al casino después de la ópera. En Madrid, era bien sabido que los jueves era el “día elegante” y que los estrenos en el Teatro Real debían tener lugar ese día si se quería captar la atención de la “buena sociedad” madrileña. Desde esta perspectiva, pareciera que cada metrópolis europea tenía su propia República de la Música, con códigos de comportamiento y valores comunes.

En ese sentido, la ciudad de México no era excepcional. Como argumentaré más adelante, ahí también había un grupo de personas, con ciertas características económicas, sociales y culturales específicas que constituía el público de la ópera. En las siguientes páginas señalaré algunas de estas características.

Los precios y quienes los pagaban

La primera y más valiosa información de la que disponemos para desentrañar la composición social del público de la ópera es la estructura de los precios que se pagaban para acceder a dicho espectáculo. Éstos son datos relativamente fáciles de obtener gracias a que, normalmente, al inicio de cada temporada, cuando una compañía nueva llegaba a la ciudad, o cuando se ofrecían funciones extraordinarias, varios periódicos de la capital publicaban la lista de “pagas”, ya fuera por abono o por entrada eventual, para cada sección del teatro.

Antes de la construcción del Gran Teatro de la calle de Vergara (que se llamó sucesivamente Gran Teatro de Santa Anna, Gran Teatro Nacional, Gran Teatro Imperial y –de nuevo—Gran Teatro Nacional), las funciones de ópera tenían lugar en diversos teatros de la capital, como el de los Gallos (también llamado Teatro de la Ópera), el Principal y el Nuevo México. Las compañías que arrendaban dichos espacios ofrecían al público abonos para la temporada completa, que se extendía por buena parte del año. Así, por ejemplo, en

1841, la Compañía de Ópera Italiana de Anaide Castellan-Gianpietro puso a la venta abonos para nada menos que noventa funciones, dos o tres por semana (es decir que la temporada duraría nueve meses).¹⁹ Los precios anunciados eran los siguientes: palcos con seis asientos: 540 pesos; balcón: 96 pesos; luneta: 86 pesos; galería en primeras filas: 30 pesos; segunda y siguientes: 22 pesos.²⁰ Para tener una idea del valor de estas cifras, cabe señalar que el ingreso anual per cápita en esa época se calcula en aproximadamente 56 pesos.²¹ Esto significaría, de ser correcta esta cifra, que un mexicano promedio debería gastar casi la mitad de su ingreso anual para poder asistir a toda la temporada de ópera, en la sección más económica del teatro.

Este sistema presentaba un serio inconveniente: era frecuente que, por razones diversas (la más frecuente era la bancarrota de la empresa), las compañías no pudieran cumplir con las representaciones ofrecidas al principio de la temporada, lo que suscitaba innumerables conflictos entre los dueños de los teatros, los empresarios y los abonados. Por ello, a partir de 1844, con la inauguración del Gran Teatro de la calle de Vergara, las compañías optaron por vender abonos más cortos: para seis, nueve o doce funciones. Éstos últimos eran los más frecuentes. Normalmente, se ofrecían tres funciones a la semana (dos entre semana y una los domingos) de manera que los abonos de doce funciones duraban, casi siempre, un mes. Además, después de cada abono, las compañías solían ofrecer funciones extraordinarias, muchas de las cuales eran “de beneficio” (es decir, cuyas ganancias estaban destinadas, por entero o por partes, a algún miembro de la compañía o a una institución de beneficencia). El sistema de abonos mensuales resultó ser muy funcional, ya que daba a los suscriptores cierto grado de seguridad que, de otro modo, hubiera sido imposible, dado el alto grado de inestabilidad política y social que aquejó al país por buena parte del siglo XIX.

Desde su inauguración en 1844 y hasta su demolición en 1900, el Gran Teatro de la calle de Vergara fue el espacio privilegiado para la ópera (lo cual no quiere decir que no

¹⁹ Pese a la cantidad aparentemente poco realista de funciones prometidas para la temporada, tengo noticia de que esta compañía montó, en distintos escenarios de la ciudad, al menos ochenta de estas funciones. Eso sí, durante un periodo más largo del anunciado: de julio de 1841 a enero de 1843. (SOSA, *La ópera en México...*, p.42-47)

²⁰ SOSA, *La ópera en México...*, p. 42. Durante casi todo el siglo XIX funcionó el antiguo sistema monetario español, en el cual cada peso (o “real de a ocho”) valía 8 reales. El sistema monetario decimal empezó a introducirse gradualmente en la década de 1860 y no se impuso de manera definitiva hasta la reforma monetaria de 1905.

²¹ COATSWORTH, "Obstacles to economic growth...", p. 82 y s.

ofreciera también, como los demás teatros de la ciudad, obras en prosa y en verso, zarzuelas, números coreográficos e incluso demostraciones de magia y otros espectáculos circenses). Su sala, en forma de herradura, tenía un patio o luneta con 700 butacas. Alrededor del patio, unos palcos más elevado que éste, se extendía un balcón con capacidad para 120 asientos.²² Considerados en forma individual, los boletos de luneta y balcón eran los más caros del lugar: para una sola función, costaban entre 1 y 2 pesos; para un abono de doce funciones, costaban entre 16 y 18 pesos (ver Anexo 2).

Por encima del balcón se alzaban tres filas de palcos, de veinticinco palcos cada una. Además, a la altura del patio de lunetas, había tres palcos a cada lado del proscenio, llamados palcos de platea. Así, el teatro contaba con un total de 81 palcos. Cada palco, a su vez, tenía una capacidad para ocho espectadores (aunque en algunas ocasiones se permitía introducir una o dos sillas adicionales). A pesar de que, individualmente, las localidades de los palcos eran menos costosas que las de la luneta y el balcón, eran éstos los lugares más prestigiosos del recinto, no sólo porque el alquiler de un palco completo implicaba un gasto que pocas familias podían permitirse, sino también por la visibilidad que ofrecían a sus ocupantes (que, como los artistas sobre el escenario, podían ser vistos prácticamente desde todos los puntos de la sala). Ocupar un palco de platea, de la primera fila o la segunda fila tenía un costo de entre 8 y 16 pesos por función y entre 100 y 120 pesos por abono de doce funciones (ver Anexo 2). Según relata Olavarría y Ferrari, para la temporada de 1854 se cobraba nada menos que 150 pesos por abono de 12 funciones.²³

Para ilustrar la gran visibilidad que tenían los ocupantes de estos palcos y su importancia simbólica, cabe citar el “Programa de las solemnidades que deben tener lugar en la entrada del Emperador D. Fernando Maximiliano I a esta corte de México y disposiciones que deben tomarse con anterioridad” publicado por el Ayuntamiento de la capital el 13 de abril de 1864, cuyo artículo 17 decía estipulaba que se llevaría a cabo una gran función de ópera para dar la bienvenida al flamante emperador, en la cual “la

²² A lo largo del tiempo, el número de asientos que se colocaba en estas secciones del teatro era variable (dependiendo del tamaño de las butacas y de la distancia que se dejara entre una y otra). En 1865, el empresario Annibal Biacchi calculó que se podían vender 640 entradas de luneta y balcón (548 para el patio, 22 asientos “de letras” y 70 asientos extraordinarios) (AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045)

²³ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica...* p.561

conurrencia del teatro será escogida, señalándose por la prefectura política las familias que deben ocupar los palcos y las personas que han de asistir a las lunetas y balcones.”²⁴

Los palcos de la tercera fila eran algo más económicos: costaban entre 6 y 10 pesos por función y entre 60 y 85 pesos por abono de doce funciones. (Ver Anexo 2). Además, para los palcos de tercera fila, en algunas ocasiones, era posible comprar asientos individuales (cosa que no sucedía en los de primera y segunda fila, que siempre debían adquirirse completos) mismos que costaban entre 6 reales y 1 peso, es decir, aproximadamente, el salario diario de un carroceros, zapatero, sastre u hojalatero.²⁵ Sobre los palcos terceros, un cronista que se identificó con el pseudónimo “Don Benedetto”, escribió lo siguiente:

Instaléme al fin con mil sudores en la región suprema de los [palcos] terceros...A mil pies sobre el nivel del foro... Región etérea, cercana al sol artificial del mundo cómico, expuesta como ninguna a los gases terracucos y a las tempestades y truenos de la galería. Región predilecta del transeúnte con familia, limbo de los payos, sitio de solaz para el viajero en coche con varios tiros, crédito flotante, marea humana, punto visible de flujo y reflujos teatrales, palco de transición, que por lo cuspio y difícil comprensión podía haberse recomendado en este último periodo de sesiones al ministerio, para completo de su curiosa colección de abortos desdichados.²⁶

Como lo sugiere esta descripción, los palcos terceros eran considerados una región liminal, una especie de tierra de nadie, sin un estatus claramente definido, situada entre los palcos que ocupaba la gente “decente” y la oscura galería.

Por último, por encima de la tercera fila de palcos, estaba la galería. Compuesta por 761 asientos, era la sección más incómoda del teatro, la más lejana al escenario y la de precios más accesibles (y menos fluctuantes). Adquirir un asiento en la galería por un abono de doce funciones costaba, casi invariablemente, 6 pesos. Por una sola función se cobraba entre 3 y 5 reales, aunque en casi todas las temporadas el precio era de 4 reales. (Ver Anexo 2). Para tener una idea del valor de esta suma, podemos decir que con ella se podía comprar un kilo de tabaco o una botella de vino de Burdeos, una corbata de seda o un par de guantes de castor; se podía comer un almuerzo de cuatro tiempos en el *Café*

²⁴ *La Sociedad*, 13 de abril de 1864

²⁵ COSÍO VILLEGAS, *Historia Moderna de México. La República Restaurada. Vida Económica*, p.98.

²⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de agosto de 1852

Parisien; se podía hacer un daguerrotipo o mandar planchar y desmanchar un pantalón. También era el salario diario de un capataz en la construcción de caminos o de un obrero en una fábrica textil.²⁷

Llama la atención la ausencia casi absoluta de referencias en la prensa periódica de la época a la galería del teatro y sus ocupantes. Era como si los ciudadanos de la República de la Música no pudieran o no quisieran ver nada ni a nadie por encima de los palcos terceros. Hay apenas algunas menciones aisladas de esta sección del teatro, a la que representan como un lugar sórdido y vagamente peligroso, de donde salían “gases terracucos”, “truenos y tempestades”. “Hasta la galería se veía atestada de gente decente” decía *El Universal* para reseñar una función especialmente brillante.²⁸

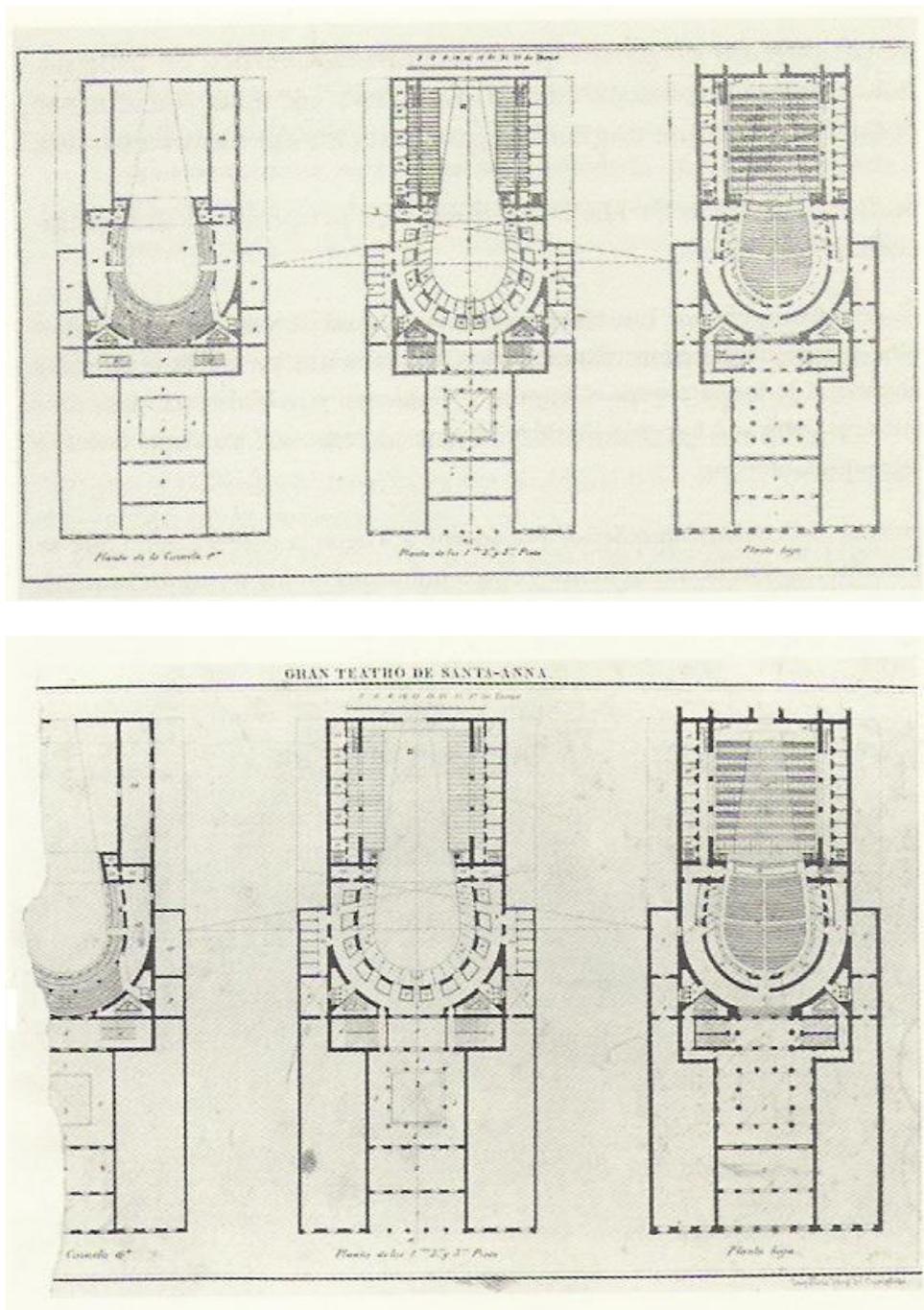
La característica más importante de cada sección del teatro, la que determinaba el precio de sus localidades, no era la comodidad ni la facilidad para ver y escuchar desde ahí lo que ocurría en el escenario, sino, más bien, la posibilidad de *ser visto* desde los demás puntos de la sala del teatro. Así, por ejemplo, un palco lateral desde el cual sólo podía verse la mitad de la escena, era valioso porque sus ocupantes podían captar las miradas del resto del público, tanto como los actores y cantantes que actuaban sobre las tablas. De este modo, el silencio que la prensa de la época guardaba sobre la galería contribuía a invisibilizarla y, por lo tanto, a disminuir su valor.

²⁷ COSÍO VILLEGAS, *Historia Moderna de México. La República Restaurada. Vida Económica*, p.98.

²⁸ *El Universal*, 18 de mayo de 1852

Figura 2.1

Planos arquitectónicos del Teatro Santa Anna, 1843



Cabe señalar que los precios eran fijados con cierta libertad por cada compañía. Cuando el espectáculo era exitoso y la demanda de boletos era alta, los precios llegaban a

ser muy elevados. Tal fue el caso del concierto ofrecido por el famoso pianista Henri Herz en el salón de la Lonja de comercio, el 18 de agosto de 1849, cuyas entradas costaban la exorbitante suma de 4 pesos.²⁹ Por si el elevado precio de las entradas no fuera suficiente para garantizar un elevado nivel social del público de estos conciertos, se nombró un comité encargado, entre otras cosas de “invitar a las primeras autoridades y familias respetables de la ciudad, [...] para que [la función] sea la más brillante que se haya dado en México”.³⁰ Del mismo modo, cuando los artistas no gozaban de popularidad entre el público de la ciudad, o cuando la “buena sociedad” capitalina no se sentía inclinada a asistir a diversiones públicas debido a los frecuentes disturbios o a las temibles epidemias, los empresarios solían ofrecer funciones con precios rebajados. Por ejemplo, para un concierto vocal e instrumental dado por María de Jesús Cepeda y Cosío y Sebastián Ibáñez en el Teatro de Santa-Anna, en agosto de 1848, se cobró sólo 6 pesos por palco (de cualquier nivel), 1 peso por entrada a luneta, balcón y palcos y 2 reales por entrada a la galería.³¹

Del mismo modo, los domingos solían ofrecerse funciones vespertinas extraordinarias (esto es, que no formaban parte del abono) que empezaban a las 4 de la tarde y que eran considerablemente más económicas que las ordinarias, que empezaban a las 8 de la noche. Así, por ejemplo, el domingo 29 de diciembre de 1867, la compañía de Luis Donizetti ofreció una función de la ópera *Marta* de Flotlow cuyos precios eran de la mitad que los de la función que se daba por la noche de esa misma fecha.³²

En algunas ocasiones, las compañías ofrecían precios especiales para quienes adquirieran más de un abono. Así, en la temporada de 1872, el precio para un abono en palcos primeros y segundos fue de 120 pesos y de 85 para los palcos terceros; pero para quienes compraron abonos para tres meses (36 funciones) el precio por cada abono fue de 100 pesos para palcos primeros y segundos y 75 pesos para palcos terceros.³³

²⁹ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica...* p.486. Para más información sobre la estancia de Henri Herz en México véase el artículo de Yael BITRÁN GOREN, “Henri, Henrich, Enrique Herz...”

³⁰ *El Monitor Republicano*, 3 de agosto de 1849. Guillermo Prieto acusaría a los organizadores de estos conciertos de exigir “limpieza de sangre” a los asistentes. (*El Siglo Diez y Nueve*, 12 de agosto de 1849).

³¹ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de agosto, 1848

³² Cabe señalar que, en general, estos descuentos sólo eran válidos para los palcos, el balcón y las lunetas: los precios de los asientos en la galería se mantenían iguales.

³³ *El Siglo Diez y Nueve*, 17 de julio de 1872.

Según los cálculos hechos por un empresario en 1865, una función, si se llenaba el teatro, podía recaudar 2,890.25 pesos (880 por los palcos primeros y segundos, 1,372.75 por la luneta y el balcón, 200 por los palcos terceros y 437.50 por la galería).³⁴

Es importante señalar que la ópera era un espectáculo bastante más costoso que los demás. En 1855, por ejemplo, para una función de zarzuela se cobraba sólo 3 pesos por palco (de cualquier nivel), 5 reales por asiento en luneta o balcón y 2 reales por asiento en galería, mientras que, en el mismo año y en el mismo teatro, para una función de ópera se cobraba hasta cinco veces más (16 pesos los palcos primeros, 12 los segundos, 8 los terceros, 2 los asientos en luneta y balcón y 5 reales los de galería). Ahora bien, esto no significa que cada espectáculo tuviera un público diferenciado. Es más probable que las mismas personas destinaran distintas partes de su presupuesto para asistir a diferentes espectáculos. Por esa razón no se programaban funciones de teatro hablado ni de zarzuela el mismo día que las de ópera: las compañías de distintos géneros procuraban alternar las funciones para que no se dividiera el público (ni las ganancias).

Así se explicaban en *El Siglo Diez y Nueve* las razones por las que cierta compañía de ópera, formada en Estados Unidos, no encontró conveniente presentarse en México en la temporada de 1849:

Mr. Ullman, representante de la compañía de ópera de Nueva York, ha tenido la bondad de acercarse a nosotros para imponernos de lo que ha ocurrido con la empresa del Teatro Nacional. Ésta desde luego manifestó la mejor disposición para entrar en un arreglo, que no ha podido efectuarse por motivos muy graves. Los gastos de la empresa son tan crecidos que pasan de 14,000 pesos al mes: la venida de una compañía de ópera disminuiría las entradas, porque *es bien sabido que el público que asiste al teatro es siempre el mismo*, que no pudiendo muchos pagar dos abonos, se borrarían del de verso para tomar el de ópera, y que la utilidad que se sacase de ésta, como que se tenía que dividir, sería indudablemente menor que la de las comedias, que es toda para la empresa.³⁵

Ésta no era, en modo alguno, la única voz que expresaba la idea de que, en la ciudad de México, “el público que asiste al teatro es siempre el mismo” sin importar el género del

³⁴ AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045

³⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1849. (Énfasis mío)

espectáculo que se ofreciera. Como explicaré en las siguientes páginas, fue una opinión que mantuvo su validez a lo largo del siglo XIX.

La composición socioeconómica del público teatral

Los más interesados en detectar la composición social del público eran, probablemente, los empresarios teatrales, pues esta información les permitía calcular por adelantado las potenciales pérdidas y ganancias de sus compañías.³⁶ Así, según relata en sus memorias el empresario moravo Max Maretzek, quien trajo a la ciudad de México una compañía de ópera italiana durante la temporada de 1852, su primera preocupación al llegar a la capital fue sondear el “gusto” del público mexicano. Con ese fin, acudió a una corrida de toros, justamente el día anterior a la fecha en que se abriría la venta de boletos y abonos para la temporada de ópera. Sus impresiones del espectáculo y, sobre todo, de los espectadores que asistían a él —y ante los cuales, según sus palabras, habría de desempeñar el papel de “*matador* musical”— fueron bastante descorazonadoras:

El que hubiera tanta gente reunida en un lugar de entretenimiento [entre 10,000 y 12,000 personas] despertó en mi pecho cierto grado de esperanza. Pero cuando volví la cara, asqueado por el repugnante y bárbaro espectáculo exhibido en la arena, hacia los espectadores y noté el interés mostrado por las clases superiores de la sociedad —tanto hombres como mujeres— en el drama sangriento y brutal que se presentaba para su diversión; cuando vi que el toro enfurecido recibía mucho más apoyo que los *toreadores* y *matadores* que ponían en peligro su vida para entretener a ese público; cuando escuché los clamores de entusiasmo y vi el ondear de pañuelos ofrecidos a una bestia enloquecida cuando mataba a un caballo o hería a un hombre; y cuando oí los quejidos y silbidos de esa enorme multitud cuando un *toreador* o *banderillero* fallaba su estocada contra el toro arriesgando así su propia vida, debo confesar que hui del anfiteatro, asqueado y desesperanzado. Nunca hubiera creído que en una ciudad donde semejante exhibición era aprobada y sostenida, pudiera existir suficiente gusto para apoyar la ópera italiana.³⁷

Completamente pesimista respecto de la suerte que la compañía de ópera correría en la ciudad de México, el empresario ni siquiera quiso estar presente en la taquilla el día en que los boletos y abonos salieron a la venta. Cuál no sería su sorpresa cuando, al final de la

³⁶ SORBA, “To Please the Public...”

³⁷ MARETZEK, p.243. Traducción mía. Las palabras en cursivas están en castellano en el original.

jornada, recibió la noticia de que, entre las 9 de la mañana y las 5 de la tarde, los habitantes de la ciudad (los mismos que el día anterior gritaban y silbaban con el “repugnante y salvaje espectáculo” de los toros) habían pagado nada menos que 18,000 pesos en la compra de abonos.³⁸ Esto quiere decir que la gran mayoría de las localidades del enorme Teatro de Santa Anna habían quedado reservadas, en el curso de ocho horas, para doce funciones de ópera. El asombro y la alegría de Marezek fueron enormes. “Déjeme decirle, mi querido amigo —le escribió a un empresario londinense— que respeto, honro y venero el gusto del público mexicano por la música operística”.³⁹

Otra muestra del carácter ecléctico, heterogéneo y multclasista del público de la ópera de la ciudad de México, ocurrió en febrero de 1863 (en plena guerra de intervención francesa) durante una función de *Romeo y Julieta*, del compositor mexicano Melesio Morales. Para completar el programa, y hacerlo más atractivo al público, se anunció que se tocarían, al concluir la ópera, “una pieza de saxofón, tocada por Ortiz, otra de guitarra ejecutada por López el queretano, un himno compuesto por don José María Loreto [...] y una marcha nacional compuesta por el propio Morales”. Sin embargo, el hecho de que, en ese momento, el compositor fuera prácticamente desconocido en la ciudad, sumado al mal tiempo (climatológico y político) hicieron que la función fuera un verdadero fracaso de taquilla. “A las ocho no había en el patio más que diez personas, en los palcos terceros tres ocupados y alguna gente en la galería. Todo lo demás se hallaba desierto de una manera lamentable” dice la crónica de aquella noche.⁴⁰

Además de escaso, el público presente esa noche en el Teatro Nacional se mostraba muy poco entusiasmado por la ópera. Dándose cuenta de que la gente se aburría, el guitarrista pidió permiso para tocar su pieza *–El carnaval de Venecia*, de Pagannini– en el tercer entreacto. Acabada la pieza, algunas voces pidieron *El ave* (probablemente *El ave en el árbol* de Frans Coenen). El resto del público, que no escuchó bien, secundó los primeros gritos pidiendo el *Jarabe* a voz en cuello. “¡El *Jarabe*! ¡el *Jarabe*! no se oía otra cosa en el

³⁸ Según la narración del Marezek, su hermano Albert, que había quedado a cargo de la taquilla, hizo entrar al apartamento donde se alojaba el empresario, uno a uno, a diecisiete “gigantescos indios”, cada uno cargado con una bolsa llena de monedas de plata. De ese modo tan teatral recibió las ganancias de aquella fantástica jornada. (MAREZKEK, pp. 245-247).

³⁹ MAREZKEK, p.247. Traducción mía.

⁴⁰ Ignacio Manuel Altamirano, “Melesio Morales. Esbozo biográfico”. Publicado en *El Renacimiento*, 1869, t.1, p.305.

salón, y el público apoyaba sus gritos, dando enormes patadas en el pavimento y palmoteando con frenesí”.⁴¹

Se alzó el telón para que continuara la ópera, pero los gritos no cesaban. Morales, desesperado, arrojó la batuta, cerró la partitura y se dirigió al escenario para pedirle a López que repitiera su pieza. Así lo hizo, y el público se tranquilizó, pero, según relataría más tarde Ignacio Manuel Altamirano, no quedó muy contento, “porque lo que deseaba era oír los sonecitos de la Retama y de la Pradera.”⁴²

No estaba esa noche de humor aristocrático como otras veces –continúa la crónica de Altamirano–, sino que parecía excitado por el blanco licor inventado por la reina Xóchitl. ¡Dios libre al arte musical de estos antojos del público mexicano! Sería capaz en tales momentos de interrumpir el *Stabat Mater* de Pergolesi o de Rossini, para que le cantasen las *Habas verdes* o la *Guacamaya*.⁴³

De entre los observadores contemporáneos, fue precisamente Altamirano el que abordó con mayor atención el tema de la composición social del público mexicano. En una crónica publicada en el periódico *El Renacimiento*, en julio de 1869, justo al final de una temporada de zarzuela, Ignacio Manuel Altamirano hace aparecer, en medio de una tertulia, a un hombre serio y juicioso, “ni preocupado ni cínico, ni devoto ni materialista, ni enemigo de la moda ni idolatra de las locuras; sino prudente, reflexivo y conocedor exacto de nuestro carácter y nuestros gustos”.⁴⁴ No sé si este caballero anónimo era un personaje real o ficticio, creado por Altamirano como pretexto para dar voz a sus propias opiniones. El objetivo de su participación era justificar, ante los demás asistentes a la reunión, la falta de gusto artístico del público de México y explicar el gran éxito del que gozó en la ciudad un espectáculo que muchos consideraban inferior, incluso perverso e inmoral, como la zarzuela. Su análisis del público teatral mexicano (que es, probablemente, el análisis del

⁴¹ Ignacio Manuel Altamirano, “Melesio Morales. Esbozo biográfico”. Publicado en *El Renacimiento*, 1869, t.1, p.305.

⁴² Estas piezas, de carácter eminentemente popular, pertenecen al género de “soncitos de la tierra” que a su vez es derivación de las cancioncillas españolas salpicadas de sabor local mexicano, que llegaron desde fines del siglo XVII a la Nueva España con las caravanas de artistas que se generalizó a finales del siglo XVIII. Para mediados del siglo XIX era considerado, por los defensores de la “alta cultura” como un género musical inferior tanto estético como socialmente.

⁴³ Ignacio Manuel Altamirano, “Melesio Morales. Esbozo biográfico”. Publicado en *El Renacimiento*, 1869, t.1, p.305.

⁴⁴ *El Renacimiento*, 17 de julio de 1869.

propio Altamirano) resulta de gran interés para el asunto de esta tesis y merece ser abordado con detalle. “El público mexicano es simplemente un público bueno, y cuyo gusto no está formado todavía” dijo. Y luego explicó:

La circunstancia de ser México una ciudad, aunque populosa relativamente, incapaz de poseer una cantidad de concurrentes a los espectáculos, que pudiera dividirse en fracciones a cada una de las cuales debiera atribuirse una inclinación dominante, hace que no pueda considerarse a su público sino como muy pequeño y siempre el mismo.⁴⁵

A continuación, el caballero, que además de prudente y reflexivo, parece ser culto y cosmopolita, pasa a referirse a las “grandes capitales” del orbe. Según su argumento, en París, Londres o Viena había teatros dedicados exclusivamente a un género específico de espectáculos que ofrecían funciones diarias, lo que permitía que los aficionados al arte dramático, a la ópera, al cancan o a los ejercicios gimnásticos o ecuestres, pudieran acudir sólo al lugar especializado en su género favorito (salvo cuando la curiosidad o una moda pasajera los llevara a querer probar uno diferente). Así, los espectadores europeos tenían la posibilidad de disfrutar en forma frecuente y regular de su espectáculo predilecto e ir mejorando su apreciación del mismo, especializándose ellos también.

Pero en México, —dice nuestro caballero— aunque la población cuente con más doscientos cincuenta mil habitantes, y aunque los que tienen la posibilidad de concurrir sean muchos, el hecho es que no gustan de proteger el teatro, ni de gastar en él, y por eso el número de concurrentes es pequeñísimo, increíble, atendido el censo de la población.⁴⁶

El caballero asegura que “no pasan de dos mil los que componen la concurrencia constante de los teatros”, pero aclara que se refiere únicamente a los de “primer orden” como el Nacional, el Iturbide y el Principal.⁴⁷ Éste debe ser un cálculo bastante conservador, tomando en cuenta que solamente el Teatro Nacional tenía una capacidad para 2,400 espectadores y que con bastante frecuencia tenía llenos totales, especialmente cuando se presentaba una ópera nueva o un actor o cantante célebre.

⁴⁵ *El Renacimiento*, 17 de julio de 1869.

⁴⁶ *El Renacimiento*, 17 de julio de 1869.

⁴⁷ “Ciertamente —reconocía el caballero— hay otros mil que van a los de tercer orden en los barrios, y puede asegurarse, sin temor a exagerar, que son tan constantes como los primeros”. (*El Renacimiento*, 17 de julio de 1869)

Opiniones como la de este señor sobre el reducido tamaño del público teatral mexicano eran, como ya dije, bastante frecuentes en el siglo XIX. Más interesante me parece su apreciación sobre la heterogeneidad social del mismo “porque se compone de algunos propietarios, de muchos empleados, de pocos comerciantes, de más pocos artistas, de uno que otro escritor y de ningún artesano; a no ser los domingos, en que acuden muchos aficionados de esta clase interesante y buena”.⁴⁸

Cabe señalar que los domingos por la tarde, los precios de las localidades eran, en efecto, más bajos. Sin embargo, en el caso de las funciones de ópera, el descuento ocurría sólo para los asientos en los palcos, el balcón y la luneta, pero no para los de la galería, que eran los más económicos. De modo que, si los artesanos asistían más a las funciones dominicales que a las del resto de la semana, es probable que esto se debiera más a consideraciones de tiempo que a las estrictamente monetarias.

En cualquier caso, la cita anterior es interesante en tanto que constituye una de las pocas descripciones formuladas en la época de la composición del público de la ópera en términos de clase. Como el mismo caballero insiste en recordarnos, las personas que acudían a la ópera eran prácticamente las mismas que las que asistían a otros espectáculos teatrales:

Como tampoco tenemos teatro lírico permanente, ni dramático, ni bufo, sino que de Europa nos vienen de cuando en cuando, ya una compañía de ópera, ya una dramática, ya, por último, una de zarzuela, las admitimos alternativamente sobre el mismo tablado, y las aplaudimos una tras otra con el mismo fervor, sin desdeñarnos de tributar nuestros homenajes, hoy a un gran trágico y mañana a un bufón; hoy a la Sontag y a la Peralta y mañana a la que nos cante unos boleros y nos baile un zapateado.⁴⁹

No sé hasta qué punto las descripciones de Altamirano y otros intelectuales de su clase reflejen la realidad de la composición social del público mexicano o sólo la imagen, necesariamente parcial y sesgada, de sus autores. De cualquier modo, la estructura de los precios descrita en las líneas anteriores parece confirmar la idea de que el público de la ópera en la ciudad de México a mediados del siglo XIX tenía un alto grado de heterogeneidad socioeconómica. Si bien no dispongo de pruebas contundentes para

⁴⁸ *El Renacimiento*, 17 de julio de 1869.

⁴⁹ *El Renacimiento*, 17 de julio de 1869.

afirmarlo categóricamente, sí hay varios indicios que me hacen suponer que se trataba de un grupo bastante amplio de hombres y mujeres pertenecientes a distintos gremios y estratos sociales, que acudían con cierta regularidad al gran Teatro de la calle de Vergara y a los otros teatros “de primer orden”, y que, como señala el caballero citado por Altamirano, eran capaces de convertirse “sin cambiarse de traje [...] unas veces en idólatras de la música alemana o italiana; otras de las bellezas dramáticas; otras, de los gorgoritos de la zarzuela, y otras del *cuando* de un payaso o de las contorsiones de un acróbata”.⁵⁰

Ahora bien, ¿cómo se explica la atracción que la ópera ejercía sobre personas de orígenes sociales tan diversos? Quizá, parte de la respuesta radique en el carácter ecléctico de esta forma artística que, de hecho, era un intento de combinar todas las artes, de la misma manera que, según se creía, lo habían hecho los antiguos: nada menos que una *Gesamtkuntwerk*, una “obra de arte total”, por emplear un término asociado a Wagner.⁵¹ Así, no es difícil imaginar a un banquero que se sintiera atraído por la música de la orquesta y los coros, a una señorita que se conmoviera con los románticos libretos, a un joven empleado de oficina que se dejara enamorar por la voz de una *prima donna*, a una costurera que se impresionara por el lujo de los vestuarios o a un maestro ebanista que se maravillara ante la extravagancia de la escenografía. La ópera, pues, tenía algo para atraer y seducir a todo aquél que, sin importar su origen o condición social, tuviera un mínimo de sensibilidad estética.

La “sociedad visible”

Como en otras metrópolis del mundo, la ciudad de México tenía, al parecer, su propia República de la Música, un grupo cuyos integrantes, pese a su aparente heterogeneidad económica, social y cultural, compartían varios valores y códigos de comportamiento, que los identificaba entre sí y los separaba del resto de la población. En 1869, Ignacio Manuel Altamirano describía así a ese curioso grupo:

Ese círculo perdurable, inmutable, estereotipado, que se ve en el paseo, en el Teatro Nacional, en la Lonja, en el Casino, en las calles de Plateros por la

⁵⁰ *El Renacimiento*, 17 de julio de 1869.

⁵¹ Como lo explica Daniel Snowman: “Desde sus principios, la ambición más acendrada de la ópera ha sido la de integrar numerosas formas artísticas en un trascendental abanico de logros artísticos que hiciera atractivas las óperas para todos aquellos que las apoyaban, las encargaban, las componían, las interpretaban y las patrocinaban.” (SNOWMAN, *La ópera...*, p.11.)

mañana, en catedral en misa de doce los domingos, en el jardín de la plaza, en todas partes; ese círculo que parece condenado al estancamiento y a la inmortalidad, y que se traslada con sus *liones*⁵² y sus *lionas* íntegros, sin faltar uno, sin tener una sola alta y como si fuera una tribu nómada, a todas partes de la ciudad donde se canta, donde se baila, donde se reza, donde se critica y donde se pesca un constipado.⁵³

El autor de *Clemencia* reconocía que esta “familia trashumante” no formaba sino una pequeñísima proporción del pueblo de México. “El inmenso resto de la población – asegura– no *se exhibe* sino de cuando en cuando en las grandes fiestas religiosas o civiles, o en una que otra ocasión extraordinaria”. Como puede observarse en esta y otras representaciones similares, este círculo “perdurable, inmutable y estereotipado”, compuesto por individuos de ambos sexos y de todas las edades, de distintas clases sociales y de los más variados gustos artísticos, tenía sin embargo una característica común: el afán (y la posibilidad) de exhibirse ante los ojos de los demás. No en vano Carlos Monsiváis se refiere a este grupo como “la Sociedad Visible”.⁵⁴

Como señalé antes, la literatura de ficción europea de la época sugiere que la pertenencia al grupo de personas que acudían a la ópera tenía un altísimo valor como fuente de distinción social. Y dicho valor dependía directamente de la posibilidad de ser vistos por los otros miembros de la sociedad. Pues bien, las novelas costumbristas mexicanas indican que, de este lado del Atlántico, ocurría algo parecido. El mejor ejemplo de esto es quizá la novela *Ensalada de Pollos*, de José Tomás de Cuéllar, publicada en 1869 (el mismo año de la citada crónica de Altamirano). Concha, la protagonista de la historia, es una joven hija de una familia de escasos recursos económicos y culturales que seduce a (o se deja seducir por) Arturo, un “pollo fino, de buena familia” con la esperanza de ascender socialmente. Lo que Cuéllar llama “la entrada de Concha en el gran mundo” ocurre cuando su amante la lleva al Teatro Nacional. Su aparición en el palco, elegantemente vestida y peinada, es la demostración visible, y por lo tanto definitiva, de su ascenso social. “Hubiera sido imposible a Casimira la bizca [una antigua vecina de Concha] convencerse de que aquella

⁵² Se llamaba *lions* a los jóvenes elegantes en el París de la Monarquía de Julio (y, por extensión, en todo el “mundo civilizado” de mediados del Siglo XIX)

⁵³ *El Renacimiento*, 12 de junio de 1869

⁵⁴ MONSIVÁIS, “Ignacio Manuel Altamirano, cronista” en ALTAMIRANO, *Obras completas*, vol. VII, p. 20.

dama tan blanca, tan sonrosada y tan elegante era la hija de doña Lola”.⁵⁵ No era importante si en el escenario se representaba una comedia o una tragedia, una ópera o una zarzuela, incluso podría tratarse de un espectáculo de magia o de equilibrismo; lo importante, para los personajes de la novela (y también para su autor), era *ser vistos*, dentro del teatro.

Pero el triunfo de Concha no fue completo (no podía serlo, siendo una novela de Cuéllar). El “pollo fino” no eligió cualquier día para exhibir a su nueva amante en el teatro: fue un domingo, cuando las entradas eran más baratas y la concurrencia menos selecta, el único día en que, según Altamirano podían asistir los artesanos. “Domingo en la tarde, por supuesto —confió Arturo a un amigo, mientras planeaba la velada— Todavía no me atrevo a llevarla de noche, sabes que van mis primas y todos los de mi familia, mientras que por la tarde todas las cocineras son unas.”⁵⁶

Como sugiere este pasaje, el interior del teatro era un mundo heterogéneo, complejo y abigarrado, donde la posición social no sólo se mostraba por el lugar que se ocupara dentro del recinto, ni por el atuendo que se llevara, sino incluso por el día de la semana y la hora del día en la que se asistiera. El público regular de los teatros, la “sociedad visible”, podía constituir una república, pero no era ni democrático ni igualitario.

Quienes no entraban al teatro

Un par de días después de publicada la crónica de Altamirano en la que el “hombre serio” daba su opinión sobre el público de la ciudad, su autor se topó —justamente en los pasillos del Teatro Nacional, durante el intermedio de una función teatral— con un amigo suyo cuyo nombre, como en el caso del caballero mencionado antes, permanece anónimo. El caso es que, según relata el propio Altamirano, su amigo criticó severamente las opiniones expresadas en dicha crónica respecto del público mexicano. En particular, se oponía a la justificación de su gusto “subdesarrollado” y su tolerancia a géneros inferiores, como la zarzuela, los títeres o el *cancán*.

Seguramente —le dijo al novelista— que tu “hombre serio” no quiso hablar del pueblo pobre, porque yo le concedería razón [...] Este pueblo no concurre al Teatro Nacional, porque lo subido de los precios de la entrada le cierra las

⁵⁵ CUÉLLAR, *Obras*, Tomo II, p. 109.

⁵⁶ CUÉLLAR, *Obras*, Tomo II, p.105.

puertas. El pobrecito se contenta con su Teatro de Hidalgo, con su jacalón de Recabado, con sus circos y con la Alameda.⁵⁷

Para este personaje, el público que “posee bienes de fortuna [y que] teniendo una educación regular y medios de divertirse, concurre a los teatros principales de la capital”, no tenía excusa ni justificación para su mal gusto artístico. Altamirano no se pronuncia en favor de una postura ni de la otra, y yo no lo haré tampoco. Sin embargo, la opinión de este personaje, aunque clasista y condescendiente, encierra una verdad incuestionable: que el público de los teatros, por heterogéneo que fuera, excluía a buena parte de la población de la capital, lo que él llamaba el “pueblo pobre”: trabajadores agrícolas, aprendices de artesanos, empleados domésticos, léperos, vagos, prostitutas, mendigos y un largo etcétera.

Es importante aclarar, no obstante, que no sólo la gente que entraba al teatro tenía acceso a la música de la ópera. Las partituras de las piezas más célebres se vendían a precios moderados y podían ser interpretadas por todo aquel que tuviera acceso a un piano (un mueble muy común en las casas del siglo XIX). Además, la música de las óperas de moda podía escucharse en una gran variedad de espacios públicos, muchos de los cuales eran gratuitos y accesibles para todos los estratos sociales. Había orquestas que tocaban fragmentos de óperas en fiestas, bailes y cafés, como obertura de las comedias y sainetes, o como música de fondo para los “panoramas” (un entretenimiento al que era aficionado un amplio sector de la población de la ciudad de México). Además, era frecuente que, los domingos, las bandas militares tocaran marchas inspiradas en piezas de Rossini, Bellini, Donizetti, Meyerbeer o Verdi en la Alameda Central y otros parques públicos.⁵⁸ Por ello, no sería imposible que, como afirma la crónica citada al inicio de este capítulo, las nodrizas arrullaran a los niños cantando un aria de *Tancredi*, no sólo porque abundaban las oportunidades de escuchar a las señoritas de las casas en las que trabajaban tocar y cantar piezas como ésa en tertulias y veladas musicales, sino también porque se interpretaban, en

⁵⁷ *El Renacimiento*, 24 de julio de 1869.

⁵⁸ Hay que señalar que aún en los espacios abiertos y gratuitos de la ciudad imperaba la distinción de clase: mientras la Alameda es mencionada con frecuencia como lugar de esparcimiento de las clases populares, el Paseo de Bucareli, las calles de Plateros y San Francisco y el tívoli de San Cosme eran los lugares de moda para la gente elegante.

versiones más o menos simplificadas y abreviadas, en una gran cantidad de espacios de socialización.⁵⁹

Un ejemplo de cómo la música de la ópera desbordó el espacio del teatro para conquistar ámbitos más populares fue la polka o contradanza “La Camelina”, de Eduardo Gavira y Domingo Ibarra, basado en temas de *La Traviata*, de Verdi. En la *Colección de bailes de sala y métodos para aprenderlos sin auxilio de maestro*, publicada en 1860, el propio Ibarra explicaba así el origen de este baile:

Los Sres. D. Eduardo Gavira y D. Domingo Ibarra son los autores del baile de la Camelina, la cual es hija de la Dama de las Camelias porque su música tiene parte de la ópera de *La Traviata*, y no obstante que la Camelina es nacida en México, no se parece al *Jarabe* ni al *Palomo*, ni menos a un *padedú* [sic] teatral de carácter mímico o grotesco, sino que es por el estilo los bailes que actualmente están en uso, conforme al sistema de Mr. Labordé para las tertulias del gran tono.⁶⁰

Lo interesante del párrafo radica en la insistencia del autor por señalar la distancia que separa a la “Camelina” de los bailes folclóricos y populares. Esto indica, en mi opinión, que la pieza en cuestión había sido compuesta para ser bailada por sectores sociales intermedios, que no requerían ni una educación privilegiada, ni un apellido ilustre ni una gran fortuna. Si se tratara de música para los bailes “de gran tono” organizados por las élites, no sería necesaria esta aclaración, ni aparecería en una publicación de amplia difusión como esa. Probablemente el anuncio iba dirigido, más bien, a los jóvenes de la pequeña burguesía, una clase social que, como han demostrado varios autores, siempre se caracterizó por la ansiedad de distinguirse de los sectores populares, de los cuales no estaban muy alejados en términos de ingreso.⁶¹ El énfasis puesto el carácter moderno, elegante y cosmopolita de la “Camelina” —reforzado por el vestuario de los personajes de la ilustración correspondiente (figura 2.3)— resulta muy elocuente sobre la función que la

⁵⁹ La enorme importancia que tuvo la “música de salón” para la sociedad mexicana del siglo XIX ha quedado demostrada por Yael BISTRÁN (“La buena educación...”) y Ricardo MIRANDA (“Señoritas a tocar...”)

⁶⁰ Citado en DÍAZ Y DE OVANDO, t. I, p.90.

⁶¹ CROSSICK y HAUPT, *The Petite Bourgeoisie...* El tema también ha sido tratado de forma más literaria en ENRIGUE, *Valiente clase media...*

sociedad mexicana asignaba a la ópera y sus derivados como agentes de distinción social y símbolos de civilización.

Figura 2.3. Polka “La Camelina”
en *Colección de bailes de sala*



Según lo sugieren las fuentes, el entusiasmo que generaba la ópera se iba transmitiendo de las élites a la pequeña burguesía y de ahí al artesanado y otros grupos populares, sufriendo a cada paso las adecuaciones necesarias.⁶² Una muestra de la popularidad de que gozaba la ópera en amplios sectores de la población urbana fue la participación de verdaderas masas en los funerales de Henriette Sontag en 1854, a los que me referí en el capítulo anterior. Al parecer, el hechizo de las *divas* se extendía a grupos mucho más amplios que aquellos que podían verlas cantar en un teatro. Como señala Yael Bitrán, después de la representación de una ópera, las mujeres de distintas clases sociales trataban de imitar (por sí solas o con la ayuda de peluqueros y modistas) los peinados y vestidos que portaban las protagonistas.⁶³ Refiriéndose a un periodo algo posterior al abordado en esta tesis, Fausta Gantús sostiene que es probable que las caricaturas publicadas en la prensa en las que aparecían toreros célebres y cantantes de ópera como Ángela Peralta y Adelina Patti (a diferencia de lo que ocurría cuando los personajes retratados eran políticos o periodistas) fueran muy celebradas

⁶² Procesos similares de popularización de la ópera han sido estudiados para otros contextos, por ejemplo en MONTEMORRA MARVIN, “Verdian Opera Burlesqued...” para el caso de Inglaterra y Pablo BELTRÁN NÚÑEZ, “Las parodias del género chico...” para el de España.

⁶³ BITRÁN, “Musical Women...” p.22.

y se pasaran de mano en mano, o se las usara para decorar ciertos talleres o lugares de trabajo “porque eran figuras cercanas a los sectores populares.”⁶⁴

Otra muestra del fervor, casi religioso, que producían en las clases populares las estrellas del mundo de la ópera tuvo lugar con motivo del regreso a México del compositor Melesio Morales, después de una exitosa estancia en Europa, el 13 de mayo de 1869. Una verdadera multitud se había congregado en el paradero de Buenavista, en las afueras de la capital, para dar la bienvenida al compositor a su ciudad natal. “El gentío era inmenso, y sólo se veían oleadas de cabezas humanas invadiendo la plataforma toda donde se hallan las casas de la estación y los lugares adyacentes” dice la crónica.⁶⁵ Cuando el autor de *Ildegonda* bajó del vagón en que viajaba y subió al carruaje, la muchedumbre quitó las mulas y arrastró ella misma la carretela hasta el centro de la ciudad. Este gesto de servilismo hirió la sensibilidad republicana de Morales y de los amigos que lo acompañaban. Altamirano, que se encontraba entre ellos, lo explicó así:

Nuestra gente no comprende todavía, como debiera, la dignidad de un pueblo republicano. Todavía, después de tantos años de lucha para hacerle comprender lo que vale, se acuerda de las maneras degradantes que le enseñaron en tiempos de Santa Anna, como fórmulas de entusiasmo y de afecto. No tienen en verdad la culpa estos infelices hombres de la clase pobre, de su abyección, sino los infames que les hicieron creer que para manifestar adoración había que convertirse en mulas.⁶⁶

Seguramente la mayoría de los “infelices hombres de la clase pobre” que tiraban del carruaje de Melesio Morales nunca tendrían la oportunidad de presenciar, sentados en la butaca de un teatro, *Ildegonda* ni cualquier otra de sus óperas (o las de ningún otro compositor, dado el caso). Ello no impidió que mostraran por él un afecto cercano a la

⁶⁴ GANTÚS, *Caricatura y poder político*, p.40.

⁶⁵ *El Renacimiento*, 22 de mayo de 1869.

⁶⁶ *El Renacimiento*, 22 de mayo de 1869. No puedo afirmar con certeza que el episodio haya ocurrido realmente como lo narra Altamirano y que no se tratara de una exageración dictada por su imaginación de novelista y por sus ideales republicanos y liberales. Por lo tanto, esta crónica por sí sola no constituye una prueba contundente de que la afición a la ópera y sus estrellas fuera en efecto accesible a las clases populares. Sin embargo, hasta el momento, tampoco he encontrado evidencia de lo contrario.

idolatría y un entusiasmo ilimitado por el hecho de que, siendo mexicano, su música hubiera triunfado en el extranjero.⁶⁷

Sin importar el desprecio que pudo haber producido en Altamirano u otros observadores de su clase, esta manifestación popular –y otras similares ocurridas a lo largo del siglo XIX– debió confirmar un hecho central en el imaginario de la época: aunque la ópera como tal no fuera accesible para toda la población, sus noticias eran comentadas, sus héroes admirados y sus participantes observados (con interés, envidia o desprecio) por amplios sectores sociales, mucho más allá de los estrechos límites de la sala del teatro. El público de la ópera podía contar, pues, con aquello que constituía el centro de su identidad colectiva, su característica esencial, y su máspreciado objetivo: la visibilidad.

Conclusiones

Como he argumentado en las páginas precedentes, para varios cronistas de la época, el público que asistía regularmente a la ópera en la ciudad de México del siglo XIX era un grupo social y económicamente heterogéneo que incluía a hombres y mujeres de distintas edades y clases sociales. Esta idea se ve confirmada por la estructura de los precios que se pagaban para acceder a los distintos tipos de localidades en el gran Teatro de la calle de Vergara. Ésta indica que había en este grupo desde personas acaudaladas que estaban dispuestas a pagar 100 pesos para alquilar un palco por un mes, hasta aquellos que sólo podían pagar 4 reales y ocupar un asiento en la galería, pasando por una amplia zona intermedia que abarcaba todo tipo de presupuestos. Puede decirse que la inmensa sala del Teatro, con sus lunetas, palcos y galerías, reflejaba la compleja estructura de la sociedad mexicana. Si bien este grupo no abarcaba a la totalidad de la población urbana, como lo sugieren algunas representaciones de la época, tampoco se reducía a una pequeña élite de aristócratas y burgueses, como indica la afirmación de Cosío Villegas citada al principio de este capítulo.

⁶⁷ Para Monsiváis, ésta fue una muestra del “proceso de secularización de las clases pobres, donde el impulso religioso antes restringido alcanza progresivamente a los caudillos y a los dioses del espectáculo”. (MONSIVÁIS, “Ignacio Manuel Altamirano, cronista” en ALTAMIRANO, *Obras completas*, vol. VII, p. 20.)

Asimismo, las fuentes consultadas indican que el público que asistía los teatros principales de la ciudad era, en términos generales, el mismo, sin importar la clase de espectáculo que se ofreciera: podía tratarse de teatro en prosa o en verso, de ópera, zarzuela o *vaudeville*, incluso de exhibiciones de magia, acrobacia y otras artes circenses. Como lo observaron varios cronistas de la época, el público de la ciudad de México sencillamente no era lo suficientemente numeroso para dividirse en grupos específicos para cada género teatral o musical.

Ahora bien, con toda su aparente heterogeneidad social, económica y cultural, los hombres y mujeres que asistían regularmente a estos espectáculos compartían una serie de valores y códigos de comportamiento que los identificaba entre sí y los diferenciaba del resto de la población. Quizá la más importante de las características que los unía como grupo era la *visibilidad*, es decir, la posibilidad de exhibirse constantemente ante la mirada pública. En esto se fincaba, en buena medida, el gran valor simbólico que tenía pertenecer a esta República de la Música.

La evidencia indica que, si bien había un amplio sector de la población que, por falta de dinero o de tiempo, no podía ingresar a las funciones de ópera, la información relacionada con esta forma artística –incluyendo las noticias, las modas y la música misma– sí se divulgaba ampliamente entre las clases populares de la población urbana. Así lo sugiere el hecho de que se congregaran verdaderas multitudes, compuestas principalmente por “las clase pobre” para asistir a los funerales de Henriette Sontag, en 1854, o para dar la bienvenida a la ciudad a Melesio Morales, en 1869. En momentos como ése, los integrantes de la República de la Música podían sentirse satisfechos: eran, efectivamente, el objeto de todas las miradas.

CAPÍTULO 3

DAMAS Y CABALLEROS:

LAS RELACIONES, DISCURSOS Y NORMAS DE GÉNERO EN LA SALA DEL TEATRO

“¿En qué ocupan su tiempo las mujeres mexicanas? No leen; no escriben; no hacen vida social. En su mayoría no juegan; no dibujan; no van al teatro; no celebran bailes, ni fiestas ni conciertos; no se pasan la mañana en las tiendas ni se pasean por las calles, y tampoco andan a caballo. Lo que no hacen está muy claro, pero, ¿qué es lo que hacen?” Eso se preguntaba en su diario Frances Inglis Calderón de la Barca poco después de su llegada a la ciudad de México, el 28 de febrero de 1840. Dos años más tarde, ella misma respondió a sus anteriores preguntas: “Si tomamos en cuenta el tiempo que dedican a estas tareas caritativas, junto con sus numerosas prácticas devotas, y el cuidado que requieren sus casas y familias, no puede decirse que la vida de una señora mexicana sea ociosa, ni en estos casos puede considerarse como inútil.” Tan completo había sido el cambio de opinión de Fanny después de ser aceptada en la sociedad mexicana y conocer las actividades de sus amigas (que incluían casi todas las cosas que al principio había pensado que no hacían) que eliminó la anotación original en la versión publicada de su diario.¹

Buena parte de la literatura histórica parece respaldar la impresión inicial de Madame Calderón de la Barca. En los raros casos en que se menciona siquiera a las mujeres, éstas aparecen como sometidas a los deberes familiares, confinadas en el hogar y totalmente subordinadas a los hombres. Fuera de unas pocas voces disidentes, los escritores mexicanos de la época concuerdan en que el matrimonio y la maternidad eran las tareas “a cuya conservación la naturaleza privativamente [...] destina” a las mujeres.² La división de papeles y de esferas debería ser completa, tocando a los hombres “que gobiernan los estados, que cultivan las ciencias, que dan esplendor a las naciones” y a las mujeres “limitarse al interior de la familia”.³

Generaciones subsiguientes aceptaron esa literatura prescriptiva o las impresiones superficiales de los viajeros como descripciones exactas de la vida de las mujeres en el

¹ CALDERÓN DE LA BARCA, *Life in Mexico*, cartas del 28 de febrero de 1840 y el 10 de noviembre de 1841, pp.156 y 533. Véase también la advertencia acerca de sus primeras impresiones, p.614.

² FERNÁNDEZ DE LIZARDI, p.37.

³ *Cartas sobre la educación del bello sexo...* p.8; *Nuevo Febrero mexicano...*, 1, p.63. Citadas en ARROM, p.14.

siglo XIX. Según su propia perspectiva sobre el papel adecuado para las mujeres, esos autores alababan a los “ángeles domésticos” del pasado y lamentaban su degeneración, o bien denunciaban la opresión de la que habían sido víctimas, pero todos coincidían en señalar su encierro casi absoluto en la esfera doméstica.⁴ Esta imagen, convertida en estereotipo, conserva una gran fuerza hasta nuestros días. En 2009, Carlos Monsiváis afirmaba que, en el México del siglo XIX, era inadmisibile la participación femenina fuera de la “zona sagrada”, es decir, “la recámara, la cocina, las labores domésticas, la misa, el confesionario.”⁵

Ahora bien, que un estereotipo sea exitoso y convincente no significa que no pueda ser cuestionado. En su célebre *Historia de las mujeres en occidente*, George Duby y Michelle Perrot señalaron lo vano que resulta intentar trazar una línea divisoria infranqueable entre “lo público” y “lo privado” así como establecer una equivalencia entre esas dos esferas, por un lado, y el sexo masculino y el femenino, por el otro. Y es que, a pesar de los esfuerzos simplificadores que se han hecho en ese sentido, unos y otros no simplemente encajan entre sí. Por el contrario, se superponen en torno a fronteras indecisas y fluctuantes. No todo lo público era masculino ni todo lo privado era femenino. A lo largo del siglo XIX, las mujeres circulaban por el espacio público y por el salón, su casa permanecía abierta al exterior. Los hombres estaban también presentes en lo privado y los poderes del padre pesaban sobre la familia. “A este respecto —exhortan los autores— es importante desbaratar las trampas del discurso y descomponer los estereotipos tradicionales”.⁶

Como he señalado anteriormente, pocos espacios ocupaban un lugar tan central en la idea que los sectores medios y altos de la ciudad de México de mediados del siglo XIX tenían de sí mismos como los teatros de ópera. El abono para la temporada de ópera vino a constituir, casi, una carta de ciudadanía. Llama la atención que, en una época en que las mujeres estaban supuestamente confinadas al ámbito de lo privado, éstas ocuparan un lugar tan visible y tan importante en este espacio, público por antonomasia.

Como indica la evidencia que presento en este capítulo, las mujeres (las mujeres de una clase social específica, claro) usaban este espacio —a la vez central y excepcional en el

⁴ Véase ARROM, *La mujeres...*

⁵ MONSIVÁIS, “Prólogo...” p. 11.

⁶ DUBY y PERROT, “Introducción” en *Historia de las mujeres en occidente*, tomo 8, p.11.

imaginario de la época— para ver y dejarse ver, para escuchar música y hacer escuchar sus voces, para seducir y dejarse seducir, para “hacer vida social” como diría la marquesa Calderón de la Barca; actividades que, en otros ámbitos, les estaban prácticamente vedadas. Las libertades excepcionales que ofrecía este espectáculo al “bello sexo” suscitaban calurosas alabanzas, pero también acerbas críticas y enconados debates entre las distintas voces que conformaban la opinión pública de la época sobre lo que significaba, en el contexto de la ciudad de México de mediados del siglo XIX, ser mujer (y, por lo tanto, también ser hombre).⁷

Yo no pretendo cuestionar la posición de subordinación que ocupaban las mujeres frente a los varones en el México del siglo XIX. Lo que me propongo hacer aquí es, simplemente, señalar los matices y las ambigüedades, los conflictos y las transformaciones, las transgresiones al modelo y las excepciones a la norma que tenían lugar en torno a una práctica específica: asistir a la ópera. También espero descubrir los límites a dichas transgresiones y excepciones.

Por lo dicho en los párrafos anteriores, las salas de ópera del México decimonónico resultan un espacio privilegiado para observar las representaciones, los símbolos, los mitos, los conceptos normativos, las instituciones, las prácticas, los rituales y las identidades subjetivas que constituyen el *género*, es decir, el conocimiento aceptado (pero inestable) sobre la diferencia entre los sexos que norma las relaciones sociales entre hombres y mujeres.⁸

Las mujeres como agentes del proceso civilizatorio

Cuando, en el verano de 1841, el empresario teatral Joaquín Roca publicó el prospecto de la nueva temporada de ópera, informó a los lectores que el Teatro de la Ópera —hasta

⁷ Numerosos historiadores y musicólogos del mundo anglosajón han utilizado el enfoque de género para estudiar diversos aspectos de la música del siglo XIX, entre ellos Richard LEPPERT (*The Sight of Sound...*), Paula GILLET (*Ambivalent Friendships...*), Ruth SOLIE, (*Music in other Words...*) Phyllis WELIVER (*Women Musicians.....*), Katharine ELLIS (“Female pianists...”) y Mathew HEAD (“If the Pretty Little Hand won’t stretch...”) y Susan MCCLARY, (*Feminine Endings...*). Para el caso mexicano, el tema ha sido menos trabajado. Sin embargo, vale la pena mencionar los trabajos de Montserrat GALÍ BOADELLA, (*Historias del bello sexo...*) Yael BITRÁN (“Musical Women...” y “La buena educación...”) y Ricardo MIRANDA (“Señoritas a tocar...”).

⁸ Vid. SCOTT, pp. 48-74. La autora emplea el término “conocimiento”, como Michel Foucault, en el sentido de la comprensión que producen las culturas y las sociedades sobre las relaciones humanas, en este caso sobre aquellas entre hombres y mujeres. Véase FOUCAULT, *Las palabras y las cosas*.

entonces llamado Teatro de los Gallos— había sido completamente renovado con el objeto de dar al espectáculo “aquel tono de elegancia que en todas partes lo distingue” y de hacerlo “digno de atraer al *bello sexo*, siempre inspirador del buen gusto y promotor decidido de la *filarmónica*.”⁹

Durante los años siguientes, el discurso de los representantes de las compañías de ópera no varió mucho. Al anunciar el inicio de la temporada de ópera de 1856, la cantante y empresaria italiana Felicità Vestvali remitió un comunicado a los periódicos que decía: “Agradecida profundamente a la benévola acogida que en la temporada pasada recibí del público, y *muy especialmente de las bellas señoras mexicanas*, todo mi anhelo ha sido presentarles un espectáculo digno del gusto delicado que existe en este país por la música”.¹⁰

Como indican los anuncios citados, la idea de que, por su naturaleza sensible, delicada e impresionable, eran las damas quienes mejor podían apreciar la belleza del teatro y, en particular, del teatro musical (hasta el punto de ser consideradas las promotoras de “la filarmónica”) no era, en modo alguno, inusual en el imaginario de la época. Como lo ha demostrado Yael Bitrán en su tesis doctoral, la importancia de las mujeres de clase alta en el desarrollo de la música secular de la ciudad de México después de la independencia fue mucho mayor de lo que hasta hace poco se había reconocido.¹¹

Las publicaciones dirigidas al público femenino de las décadas de 1840 y 1850, como *La Camelia*, el *Panorama de las Señoritas* o el *Semanario de las Señoritas*, incluían casi invariablemente una sección dedicada a la música. Por otro lado, el dominio de algún instrumento y, sobre todo, la apreciación musical, era considerado un elemento indispensable en la formación de toda joven de cierta clase social. Así lo expresaba el José María Luis Mora en su obra monumental *México y sus Revoluciones*:

⁹ *El Cosmopolita*, 26 de junio de 1841

¹⁰ *El Ómnibus*, 13 de octubre de 1856 (énfasis mío)

¹¹ “El hogar era el espacio donde las mujeres desarrollaban sus habilidades musicales y en donde se les permitía participar activamente en la música. La participación de las mujeres como músicos semi-profesionales y amateurs era la fuerza que impulsaba la interpretación doméstica de música y las actividades profesionales y económicas relacionadas con ello. Se imprimían y vendían partituras, literatura sobre el tema y manuales de música para sus necesidades. Músicos profesionales, mexicanos y extranjeros, trabajaban como maestros particulares y algunos de ellos abrieron escuelas para atender sus necesidades musicales. Los compositores escribían piezas dirigidas a ellas y las hacían publicar y distribuir en un mercado emergente que giraba en torno a ellas. Las mujeres hacían a sus padres, esposos y parientes invertir en el campo de la música, un campo que, mientras estuviera debidamente acotado, era visto por los varones como un elemento positivo de la educación de las mujeres.” (BITRÁN, “Musical Women...”, p.22)

El gusto por la música instrumental y vocal es una de las cosas más generalmente difundidas entre nuestras damas; son en el día no sólo conocidas, sino ejecutadas con maestría y perfección la piezas más hermosas de Rossini, Mozart, Bellini, y otros célebres compositores.¹²

Por su parte, la *Revista Científica y Literaria de México* en un artículo dirigido a “las señoritas suscriptoras de la revista”, después de hacer un recuento de los grandes músicos y cantantes que se habían presentado en los escenarios de la ciudad:

Todos estos elementos felices han germinado bastante bien en México, y hoy es casi indispensable que una niña, regularmente educada, sepa tocar el piano y cantar. Puede asegurarse además que casi no hay una mujer que no sepa cantar. En Jalapa es casi común que todas las señoritas toquen el arpa. En México y Guadalajara es muy general entre las clases pobres la guitarra y la jaranita. La ópera desapareció en México. Todos los buenos artistas se fueron retirando poco a poco, mas el gusto quedó ya cimentado, y el cultivo de este arte divino no ha sido abandonado por nuestras hermosas jóvenes.¹³

El artículo concluía exhortando a nuestras bellas paisanas “a que no descuiden el cultivo de este arte encantador, que tanto dulcifica las costumbres, que tan bien sabe responder a los dolores o a los placeres de nuestra alma, y que en fin, es un bellísimo ramo de la educación de una señorita.”

Se consideraba perfectamente natural el que una señorita “de buen tono” asistiera con regularidad a conciertos filarmónicos y a funciones de ópera, o que aprendiera a cantar, a tocar el piano o el arpa para el disfrute de su familia y amigos; en cambio, parecía más difícil de asimilar el que las damas incursionaran en el campo de la composición. No se consideraba que las mujeres fueran menos talentosas que los hombres para componer música. (De hecho, con frecuencia se publicaban partituras de valsos, polkas y otras piezas “de salón” en cuyas portadas se anunciaba con orgullo que la autora era “una señorita mexicana”.) Más bien, se temía que dedicarse a esta actividad creativa las hiciera menos deseables o convenientes como esposas y madres potenciales. Por ello era frecuente que la “señorita mexicana” en cuestión permaneciera anónima, para así proteger su reputación.¹⁴ Lo anterior puede explicarse, acaso, porque la composición musical no es una labor

¹² MORA, tomo 1, p. 139.

¹³ E.E., *Revista Científica y Literaria de México*, 1845

¹⁴ Véase BITRÁN, “Musical Women”... p.68.

“reproductiva” y, como tal, asociada en la mentalidad burguesa decimonónica al género femenino (como sí lo son el cuidado y la educación de los hijos, la transmisión de valores culturales a otros miembros de la familia e, incluso, la ejecución de música compuesta por otras personas), sino “productiva” y, por lo tanto, aceptable sólo para los varones.

De cualquier modo, pueden encontrarse excepciones a esta regla. En 1842 el *Panorama de las Señoritas* publicó las partituras de dos valeses compuestos por la señorita María de Jesús Zepeda y Cosío.¹⁵ Vale la pena decir unas palabras sobre este personaje, cuya biografía ilustra la posición de la burguesía mexicana hacia una mujer de su propia clase que, tras el fallecimiento del padre y la ruina de la familia, eligió dedicarse profesionalmente al arte lírico. Como otras señoritas de su clase, María de Jesús estudió desde niña canto, piano, armonía y contrapunto. Sus excepcionales habilidades vocales le permitieron incorporarse a la compañía de ópera encabezada por la *diva* Eufrasia Borghese¹⁶ que en la temporada de 1845 daba funciones de ópera en el Teatro Nacional. Una semblanza publicada en *El Museo Mexicano* explicaba así la decisión de la joven de dedicarse profesionalmente a la música:

¿Qué restaba entonces a estas dos mujeres [María de Jesús y su madre] sin apoyo en el mundo? La joven vio en esos días de infortunio que el saber y las artes eran un recurso y un consuelo. Pudo recordar que algún cantor, apoyado en su lira, contenía su desgraciada existencia, cubría de gloria a su patria y legaba su nombre a la posteridad; y ella también pudo pensar entonces en su lauro de artista y en el aplauso de sus conciudadanos.¹⁷

Pronto, llegó a ocupar la posición de *prima donna* de la compañía y como tal debutó, el 9 de diciembre de 1845, en el papel de “Amina” en la ópera *La Sonnambula* de Bellini. La crónica que de dicha función hizo la *Revista Científica y Literaria de Méjico* no podía ser más favorable. Terminaba con las siguientes palabras:

He aquí, ¡oh padres de familia!, las ventajas de la buena educación. Los bienes no escasos de la señorita Zepeda fueron perdidos para ella, sin que tuviera la

¹⁵ *Panorama de las Señoritas*, 1 de enero de 1842

¹⁶ Soprano francesa (París, 1813-Milán, ?) cuyo verdadero nombre era Euphrasie Bourgeois y que, como muchos cantantes líricos de la época, adoptó un pseudónimo italiano.

¹⁷ *El Museo Mexicano*, segunda época, 1845, p.256. Monsterrat Galí ha señalado acertadamente la simulación contenida en este texto: “en lugar de lo que ocurrió realmente, que María de Jesús se ganaba la vida cantando, hay una elipsis interesante en la narración, se calla este aspecto práctico y se cierra la romántica historia de la niña desgraciada exaltando la ‘gloria a su patria’ y el ‘lauro de artista.’” (GALÍ, *Historias del Bello Sexo...*p.256.)

menor parte en tal desgracia. Hallándose sola, desvalida y pobre, con una madre enferma, cedió a los ruegos de sus amigos, a las instancias de los empresarios de la ópera, y se hizo *prima donna*. Miles de señoritas envidian hoy a nuestra interesante artista, no porque brilla por su nacimiento y su finura entre la mejor sociedad, ni porque como aficionada al canto jamás ha tenido rivales, ni porque habrá de llenar hondos cofres con el oro mejor adquirido, cual es el que produce el talento, ni porque es el imán de las simpatías, ni porque vive en una atmósfera perfumada por el agradable aroma que esparcen los justos elogios, sino porque esta posición se la debe a sí misma, a su dedicación al estudio, a su mérito propio y a sus brillantes disposiciones para el arte divino de la música.¹⁸

Esta reseña indica que, para algunos voceros de la opinión pública decimonónica, el que una hija de la burguesía mexicana exhibiera cotidianamente sus dotes sobre las tablas de un escenario e incluso se ganara el sustento de esta manera no afectaba su respetabilidad, ni su buen nombre, sino que era motivo de aplauso y aún de envidia de otras jóvenes de su clase. Sólo circunstancias tan excepcionales como las de “la Zepeda” podían permitirle a una mujer abandonar el ámbito doméstico que por naturaleza le correspondía para entrar, en una forma literalmente *espectacular*, a la vida pública, sin que esto supusiera necesariamente un daño a su reputación.

Aunque no se incorporó en forma permanente a la compañía de la Borghese, ni abandonó su ciudad natal, Zepeda y Cosío siguió dedicada al canto. Cuatro años después de su debut participó en un concierto ofrecido por el pianista vienés Henri Herz en el que cantó algunas arias de ópera. Sin embargo, al final de una difícil cavatina de la ópera *I Puritani* tuvo un serio contratiempo. *El Siglo Diez y Nueve* lo relató así:

Al terminar el aria de *Los Puritanos* faltó la voz a la señorita Cosío. Alentada por el público, repitió el trozo sin mejor éxito. Y entonces se echó a llorar y, sostenida por el señor Zanini, se retiró del foro. El público de México, al que no en vano se le repite todos los días que es ilustrado, dio una prueba de caballerosidad muy digna de mencionarse con elogio: aplaudió extraordinariamente a la señorita Cosío y la hizo salir a escena.¹⁹

Esta crónica indica que el “ilustrado” público mexicano perdonó el fallo de la cantante por *caballerosidad*; es decir, se mostró indulgente con la mujer, no con la artista.

¹⁸ *Revista Científica y Literaria de Méjico*, Tomo I, pp. 90-91

¹⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de agosto de 1849.

De hecho, la reseña hace suponer que sus defectos como profesional la volvieron más entrañable, más desamparada, más necesitada de protección y, por lo tanto, más *femenina* a los ojos del público del Teatro de Santa Anna.²⁰

Ahora bien, la opinión pública, tal como se expresa en los periódicos y revistas consultados, no siempre veía con buenos ojos el gusto de las mujeres por la música. Varios observadores consideraban que la afición de “las filarmónicas” por este arte no era resultado de una auténtica sensibilidad estética, sino que se trataba de una moda cuyo único objeto era atraer la atención de los varones. Así lo expresaba *La Ilustración Mexicana* en un artículo titulado, precisamente “Modas”:

El gusto por la música está a la orden del día, y esta moda tiene probabilidades de durar. Al ver a una filarmónica rodeada de admiradores, al ver su piano circundado de regalos, al observar el entusiasmo que producen sus trémolos y sus cromáticos, cree uno en Orfeo enterneciendo a los brutos y a las fieras, porque alrededor de una filarmónica se encuentran asnos, leones y toda clase de animales, desde el viejo estúpido que se enamora de un *si* sobreagudo, hasta el elegante que se finge inteligente, y el amigo, que sin saber cómo se convierte en amante.²¹

En el mismo sentido, el doctor Mora afirmaba que en las ciudades grandes de la República, como en todas las del mundo, “hay ciertas damas de primera distinción que no pueden vivir sino de las adoraciones de que reciben y de los perfumes que se queman en sus altares”.²² Sin embargo, para este autor, siempre optimista en lo tocante a los avances de la civilización en México, la vanidad femenina tenía un efecto claramente positivo. “No hay casa de una esfera mediana —sostenía— que no posea un piano en el que son ejecutadas todas las piezas [de Rossini, Mozart, Bellini y otros compositores de moda] por las niñas de la familia; y no hay concurrencia en que la emulación y el deseo de los aplausos deje de dar un poderoso impulso a los adelantos en este ramo”.²³ Otro ejemplo en el que la música se presenta como un vehículo empleado por las mujeres para atraer la atención de los varones aparece en la novela *Clemencia* de Ignacio Manuel Altamirano, en la que los dos

²⁰ Para más información sobre la vida y obra María de Jesús Zepeda y Cosío, ver GALÍ BOADELLA, *Historias del bello sexo...* pp.

²¹ *La Ilustración Mexicana*, Tomo III, no. IV, pp. 88.

²² MORA, tomo 1, p.135.

²³ MORA, tomo 1, p. 139.

personajes femeninos, Isabel y Clemencia, consiguen —de forma más o menos deliberada— cautivar a los protagonistas masculinos sentadas ante el teclado de un piano.²⁴

Por otro lado, en distintos tipos de representaciones, la afición de las damas por asistir a la ópera aparece como un motivo de expendio, preocupación y molestia para sus padres y maridos. Así lo expresa el poema humorístico “La Virilidad” en el que el español Manuel Bretón de los Herreros describe las tribulaciones de un típico padre de familia:

[...] ¡Y gracias si tu mujer
En vez de ser dulce, amable
Y ayudarte a conllevar
Flaquezas y adversidades
No es díscola, o jugadora,
O amiga de coche y baile
Y sortijas y aderezos
Y ópera y máscaras! ¡Oh!
¡Las máscaras son fatales” [...] ²⁵

Estos versos, escritos para el público madrileño, eran aplicables también para el mexicano. Y es que, en el imaginario colectivo, además del precio del abono (que, como señalaré en otra parte, no era nada despreciable), asistir a una función de ópera requería la compra de un atuendo honorable (es decir, nuevo y lujoso) el alquiler de un vehículo apropiado (si no se poseía uno) y un sinnúmero de gastos sumamente onerosos aún para las familias más acomodadas. De hecho, puede argumentarse que la ostentación pública de la posición económico-social era una de las razones principales para asistir a ese tipo de espectáculos. Además, permanecer en la capital durante toda la temporada de ópera cerraba la posibilidad de un retiro agradable —y económico— a alguna de las poblaciones campestres de moda en esa época, como lo sugiere el artículo ya citado de *La Ilustración Mexicana*:

Estamos en la época de la *temporada* en San Ángel, en Mixcoac, en Tacubaya, en Coyoacán. Es el tiempo de gozar del campo, de andar en burro, de bailar al aire libre, de cortar rosas, de madrugar para beber leche al pie de la vaca, de improvisar meriendas y de tener amoríos pastoriles... pero ¡ay! las mexicanas

²⁴ ALTAMIRANO, *Obras completas*, vol. III, p. 220.

²⁵ Manuel Bretón de los Herreros, *El Siglo Diez y Nueve*, 24 de abril de 1844.

no han querido ir al campo por ir a la ópera, y emigrar de la ciudad pasa por *economía*, que es la peor nota que puede herir a las gentes de buen tono.²⁶

Como indica el párrafo citado, en el imaginario colectivo eran las mujeres de la familia las defensoras de la ópera, del gasto innecesario y del buen tono —tres cosas íntimamente relacionadas entre sí—, a menudo para disgusto de los sensatos y ahorrativos varones. Y es que, como lo ha sugerido, entre otros autores, George L. Mosse, uno de los elementos centrales del ideal de masculinidad moderna (léase burguesa) es la racionalidad económica y el rechazo al dispendio superfluo, asociado a un modelo de masculinidad aristocrático y pre-moderno.²⁷ En el mismo tenor, Guillermo Prieto, escribiendo bajo el pseudónimo de “Fidel”, empezaba así un artículo sobre la rica oferta teatral y musical de la ciudad de México en el verano de 1849:

Hemos logrado percibir, así como por un resquicio algo de las novedades teatrales y que en efecto son para tener como en ascuas a los maridos y papás reacios, a la vez que estarán como pez en el agua los jóvenes y las jóvenes de buen tono.²⁸

La queja era bastante común en las representaciones periodísticas y literarias de la época: las mujeres de la familia presionaban en forma constante a los varones para que las llevaran a la ópera y, más aún, para que sufragaran los onerosos gastos que esta actividad implicaba. Si no era la esposa o la hija quien se encargaba de ejercer esta presión sobre el paterfamilias, era la suegra, como lo señalaba Erasmo Luján en su famosa columna *El Gallo Pitagórico*:

Si un hombre es pobre, honrado y trabajador, pero de poca suerte, se casa con una damita con suegra, ¡pobre de él! Porque empieza la suegra a exclamar: ¿qué dicen vdes.? Cuán desgraciada ha sido la pobre de mi hija; después que despreció al señor Don Fulano y al comerciante Don Citano, fue a dar con el pobre de mi yerno, que aunque es un hombre honrado y la trata bien, es tan *maníaco*, tan *indolente*, tan *bueno para nada*, que la infeliz no sabe lo que es un túnico de gros, ni ha ido a la ópera ni a los toros, ni a ninguna parte, porque no tiene vestidos decentes para presentarse en público.²⁹

²⁶ *La Ilustración Mexicana*, Tomo III, no. IV, pp. 88.

²⁷ MOSSE, *The image of man...*

²⁸ Fidel, *El Siglo Diez y Nueve*, 12 de agosto de 1849

²⁹ Diálogo entre el Gallo Pitagórico y Erasmo Luján, *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de septiembre de 1855.

Como puede verse, la incapacidad del marido para proveer a la mujer de “vestidos decentes” para asistir a la ópera y otros espectáculos era considerada por la buena sociedad (representada en este caso por la figura de la suegra) como una falta imperdonable. Ahora bien, si la fortuna del yerno era mayor, también lo era la presión ejercida sobre él por los miembros femeninos de su familia. Si el yerno es rico, la odiosa suegra referida por el Gallo Pitagórico aparece diciendo: “Hija, ¿no sabes que viene la compañía de la Albini? ¡Qué famosa va a estar la ópera! ¿No has tomado placo? Si quieren cien pesos mensuales por cada uno. ¡Bah! ¿Y qué son cien pesos para lo que tu marido tiene? Como quien quita un pelo a un buey.”³⁰

Este tipo de representaciones, abundantes en la prensa de la época, tienen una fuerte carga de misoginia. Sin embargo, les reconocen a las mujeres una función importante: velar por el *status* social de la familia o, al menos, por las manifestaciones externas de éste y sus implicaciones de bienestar económico.³¹ Y es que, según el discurso dominante, el sexo femenino tenía una sensibilidad particularmente fina, no sólo para cuestiones artísticas y estéticas, sino también para cuestiones de distinción o posición social.

Muchos editores de periódicos y revistas de la capital mexicana compartían la creencia, por demás generalizada, de que el público femenino sentía especial interés por el tema de la ópera, y no sólo como manifestación artística, sino también como espacio de socialización de las clases altas, como escuela de costumbres de la sociedad y como escenario para exhibir la cultura, a elegancia y el refinamiento del público asistente; en resumen, como símbolo de la civilización.³² Al menos éste era el caso de los editores de *La Camelia*, una revista aparecida en 1853 que, según rezaba su subtítulo era un “semanario de literatura, variedades, teatros, modas, etc. dedicado a las señoritas mejicanas”.³³

Entre otras piezas de los temas más diversos, el semanario publicó la novela por entregas *Judit o el palco de la ópera*, una traducción castellana (hecha especialmente para *La Camelia*) de la obra del popular novelista y dramaturgo francés Eugene Scribe. Al principio de la novela, el autor nos sitúa en la sala de la Ópera de París a la que se refiere

³⁰ Diálogo entre el Gallo Pitagórico y Erasmo Luján, *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de septiembre de 1855.

³¹ Este tipo de discursos sobre las mujeres, durante el imperio de Maximiliano, puede apreciarse claramente en PANI, “Diez pesos al zapatero le doy...”

³² Véase el capítulo 1 de la presente tesis.

³³ El nombre de la revista, según Clementina Díaz y de Ovando, se debió a la popularidad de la novela *La Dama de las Camelias*, de Alejandro Dumas hijo y a la versión operística de la misma, *La Traviata*, de Verdi, cuyo estreno tuvo lugar el mismo año en que apareció esta publicación. (DÍAZ Y DE OVANDO, t. I, p.90)

como “un espectáculo, aunque por distinto estilo [al que tiene lugar sobre el escenario] curioso, gracioso, coqueto y brillante.” Más adelante continúa: “Colocaos en la orquesta de la Opera; dirigid vuestro anteojo no hacia los bastidores, sino hacia los balcones, hacia el anfiteatro y, sobre todo, hacia los palcos primeros... ¡Qué diversidad de cuadros veréis! ¡Cuántas escenas cómicas o aún dramáticas!”³⁴

Como señalé en el primer capítulo de esta tesis, la ciudad de París era considerada, más que cualquier otro punto del orbe, un modelo de civilización. Esto no resulta sorprendente si se considera la enorme cantidad de referentes a la Ciudad Luz que aparecían cotidianamente en los medios de comunicación accesibles al público mexicano, particularmente la prensa. *Judit* es un ejemplo típico de ello. No es raro que el lugar donde ocurre la mayor parte de la acción sea un teatro de ópera. La conducta de sus personajes, la mayoría pertenecientes a la nobleza y a la alta burguesía parisina, era para los lectores mexicanos un modelo ético y estético, un punto de referencia obligado para avanzar en el proceso civilizatorio.

Es muy revelador que ésta y otras novelas similares aparecieran en publicaciones dedicadas al público femenino. Y es que, según indican las fuentes consultadas, el refinamiento de las costumbres, la adquisición y el mantenimiento del “buen tono” de las familias mexicanas, que es el aspecto más visible de la civilización, eran considerados como responsabilidades casi exclusivas de las mujeres. La importancia central que los hombres de la primera mitad del siglo XIX atribuían a estas actividades —que podrían considerarse frívolas o superficiales— queda de manifiesto en las siguientes palabras escritas por el doctor Mora:

Pero en lo que son más notables los progresos de la *civilización* mexicana es en la sociabilidad o en aquello que hace y constituye los atractivos del trato social: el bello sexo, los trajes, las concurrencias, los paseos, las diversiones y los

³⁴ *La Camelia*, No. 28, pp.217-218. La trama de la novela es bastante simple: es la historia de una bella pero humilde bailarina de la Opera de París que se enamora de su “protector”, un joven y apuesto conde. La diferencia social y económica entre uno y otro hace imposible su unión. Sin embargo, después de un sinnúmero de malentendidos y desencuentros, de un intento de suicidio por parte de la muchacha y de un matrimonio morganático con un viejo duque inglés, la antigua bailarina, convertida en la rica viuda lady Inggerton, logra casarse con su amado conde. En la última escena, la feliz pareja hace su entrada triunfal al palco de la ópera donde tiene lugar gran parte de la acción, despertando la admiración y la envidia de toda la concurrencia.

placeres de la mesa mexicana han sufrido cambios totales o hecho considerables progresos.³⁵

El palco como escaparate

Pero volvamos la vista al público de la ópera, que es el objeto central de la tesis. Como ya señalé, el “bello sexo” ocupaba un lugar privilegiado entre los asistentes a los conciertos y funciones de ópera. Apenas si se publicaba una crítica, reseña o crónica de una función que no mencionara la belleza y la elegancia de las señoritas mexicanas que engalanaban la sala con su presencia. Por ejemplo, la crítica que hacía la *Revista Científica y Literaria de Méjico* a una representación de *La Sonnambula* en 1845 decía lo siguiente:

A las siete de la noche, una inmensa concurrencia había inundado ya desde la calle hasta la galería alta. En los palcos, plateas y balcones se ostentaba la lujosa sencillez, al par que la hermosura de las señoritas mexicanas: del patio hay poco que decir, porque lo ocupaba el sexo feo; sin embargo, es innegable que agrada la vista de setecientas personas elegantes, aunque sean hombres.³⁶

Como lo indica el párrafo citado, el lugar de las mujeres dentro de los teatros estaba bien definido y delimitado: no ocupaban las butacas, la luneta o patio, que se vendían individualmente y que estaban reservadas al “sexo feo”. Cabe señalar que, a diferencia de otros teatros similares (como el Solís de Montevideo, de 1856, o el Colón de Buenos Aires, de 1857) el Teatro Nacional no tenía una sección reservada para el público femenino (ubicada normalmente entre la última fila de palcos y la galería alta o “paraíso”, con entrada propia desde la calle y poco visible desde el resto de la sala) donde las damas podían asistir solas sin que por ello se viera afectada su reputación.³⁷ En éste, como en la mayoría de los teatros de México, el lugar de las mujeres era, pues, el palco. Adquiridos por familias, los palcos funcionaban, de hecho, como extensiones de los hogares. Así, al entrar en un palco, una dama no abandonaba del todo el espacio doméstico. Sólo que, a diferencia de lo que ocurría con las casas, el interior de los palcos era perfectamente visible desde el exterior, especialmente las primeras filas, que eran las que, de acuerdo con la

³⁵ MORA, tomo 1, p.135.

³⁶ *Revista Científica y Literaria de Méjico*, Tomo I, pp. 90-91

³⁷ En el Teatro Tacón de la Habana (inaugurado en 1838) había una sección de la platea destinada a las mujeres solas, disposición que quedó abolida en 1849, a partir de entonces, en dicho teatro, las personas de uno y otro sexo podían ocupar sus lunetas sin restricciones. En el Teatro Solís de Montevideo, de 1856, esta sección se llamaba “cazuela” y en el Colón de Buenos Aires, de 1857, “tertulia”.

etiqueta, ocupaban las mujeres. “Casi todos los palcos tenían en su línea delantera señoras vestidas de blanco, lo cual producía un bellissimo efecto” decía la crónica de una función de ópera con la que la ciudad de México dio la bienvenida a los emperadores Maximiliano y Carlota.³⁸

En 1849, una reseña del primer concierto ofrecido por el violinista Franz Coenen y el pianista Ernst Lubeck en Puebla decía lo siguiente: “En un momento se llenó el teatro: no había un solo asiento vacío y todos los palcos fueron ocupados por mil bellas que, deseosas también de conocer y oír a los artistas, iban a aumentar el encanto de aquellas horas y a impresionar mil corazones.”³⁹

Ésta y otras muchas descripciones similares indican que, desde la seguridad de su palco, las damas mexicanas podían ver y ser vistas, seducir y dejarse seducir, enterarse de las novedades, dar a conocer sus opiniones, interactuar con desconocidos, comunicarse mediante palabras, miradas, gestos o movimientos del abanico. Este artículo en particular tenía un gran peso simbólico en el imaginario colectivo. Así lo demuestra la polémica sobre el uso del abanico en los teatros, de la que hablaré más adelante.

Como si los palcos no resultaran espacios suficientemente visibles para exhibir ante los ojos del mundo a las bellezas de la sociedad mexicana, el Teatro Iturbide, diseñado por el arquitecto Santiago Méndez e inaugurado el 3 de febrero de 1856,⁴⁰ introdujo una galería antepuesta a los palcos primeros (ver figura 3.1), innovación muy usada —dice Olavarría y Ferrari— en los Estados Unidos antes que en los teatros de ciertos países europeos. “En ellos era localidad muy frecuentada por las señoras, especialmente por las que, ufanas de su intachable hermosura, se complacían en hacer de ella pública ostentación.”⁴¹

³⁸ *La Sociedad*, 15 de junio, 1864.

³⁹ *El Universal*, 12 de marzo de 1854

⁴⁰ Actualmente es la sede de la Asamblea Legislativa del Distrito Federal.

⁴¹ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña Histórica...*, p. 640.



Figura 3.1 Interior del Teatro Iturbide.

Nótese la galería antepuesta a los palcos primeros y el hecho de que ésta está ocupada exclusivamente por mujeres, como la que aparece en primer plano.

Pero no sólo era su “intachable hermosura” lo que las damas ostentaban desde los palcos, sino también la riqueza de sus padres y maridos, visible en los vestidos y joyas que las engalanaban, características muy apreciadas en el mercado matrimonial. Las palabras de Frances Calderón de la Barca, al referirse a una función de gala ofrecida en honor a Santa-Anna en 1841, son particularmente elocuentes en ese sentido: “Los palcos eran ascuas por los diamantes, que aprovecharon la ocasión para salir todos de sus estuches”.⁴²

⁴² CALDERÓN DE LA BARCA, *Life in Mexico*, p. 444.

El encanto como arma del “sexo débil”

Como ha señalado acertadamente Yvonne Knibiehler, las mujeres del siglo XIX, en su mayor parte creyentes, cuando no piadosas, habían aprendido que el cuerpo era el enemigo del alma, el mayor obstáculo en el camino de la salvación.⁴³ Por otra parte, a menudo invalidado por los embarazos, el parto, el amamantamiento, el cuerpo encarnaba la alienación de las mujeres al servicio de la especie. Por el contrario, el corazón ocupaba el centro de la identidad femenina. Sobre este punto, la sociedad profana y la religión estaban de acuerdo.⁴⁴ El discurso dominante en la era del Romanticismo insistía en que la sensibilidad, las emociones, los impulsos, tan ricos entre las mujeres, eran la fuente de cualidades indispensables para el buen funcionamiento de la sociedad. De ahí la importancia que se le asignaba al público femenino como receptor principal de una forma artística que apelaba directamente a los sentimientos, como era la ópera.

Si bien el cuerpo femenino es fuente casi nula de inspiración del discurso, argumenta Knibiehler, “la belleza física, por su parte, recupera su prestigio apenas terminada la crisis revolucionaria en Francia y en todo el mundo occidental.”⁴⁵ Para esta autora, la belleza de la mujer no es sólo útil para incitar al hombre al acto generador; también es el arma específica —y legítima— del sexo débil, que gracias a ella puede compensar su debilidad y domesticar al fuerte. Como intento argumentar, en el discurso de la época, la mujer no sólo usaba las armas propias de su sexo para *domesticar* al hombre, sino también para *civilizarlo*.⁴⁶

Dicho de otro modo, las mujeres podían emplear la belleza de sus cuerpos como incentivo para atraer a los varones al ámbito de la moda francesa y de la ópera italiana, en otras palabras, para empujarlos por la senda de la civilización. Así, en julio de 1849, un

⁴³ “Cuerpos y Corazones” en DUBY y PERROT, Tomo 8, pp. 14-61.

⁴⁴ En los países católicos se produce un auge espectacular de la devoción al Sagrado Corazón de Jesús. La iconografía que dicha devoción inspira muestra un pecho abierto, en cuyo interior el corazón también está abierto por una herida profunda: signos simbólicos de una comunicación, de una comunicación directa que no pasa ni por la razón ni por la ciencia, sino por el milagro del amor. (Véase KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones” p.16.)

⁴⁵ KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones” p.16.

⁴⁶ En el mismo sentido, Richard Leppert, examina los significados sociales de la música, tal y cómo éstos se han ido formando, no sólo mediante la audición sino también mediante la visión de los espectáculos musicales. Tomando como objeto de estudio a la burguesía del norte de Europa (particularmente de Inglaterra y los Países Bajos, entre los siglos XVII y XIX), el autor pone particular interés en la relación entre la música y el cuerpo humano. Argumenta, de forma muy convincente, que las prácticas musicales, inevitablemente vinculadas al cuerpo, son inseparables de los discursos dominantes sobre el poder, el conocimiento, la identidad, el deseo y la sexualidad. (LEPPERT, *The sight of sound...*)

comentarista de *El Siglo Diez y Nueve* comenzaba así su crónica de un concierto ofrecido por la soprano inglesa Anna Bishop y el arpista checo Carlo Bochsa:

A las ocho y media, el salón estaba muy concurrido. El patio lleno de caballeros vestidos con elegancia, guardando la más decente compostura, y los palcos coronados por señoritas vestidas con elegancia y sencillez. Traje blanco, un ramo de flores en el pecho, un peinado sencillo y gracioso, adornado con una coquetería inocente y seductora con una flor o con una corona de florecillas blancas o nácares, era el más general entre las señoritas, y muchas de ellas, demasiado engalanadas con sólo su hermosura, no necesitaban más que mover sus ojos, sonreír e inclinar lánguidamente sus torneados cuellos, para llenar de entusiasmo al espectador más frío.⁴⁷

Ahora bien, como indica la descripción citada y otras muchas por el estilo, la hermosura se consideraba un arma legítima del “bello sexo”. El romanticismo soñaba con una mujer inmaterial, incorpórea, que las bailarinas (elemento cada vez más central en las óperas) representaban con talento.⁴⁸ La invención de una nueva técnica de ballet, las “puntillas”, les estiraba la silueta y les permitía movimientos de una ligereza aérea, sustrayendo a la mujer, por un momento, de su gravedad carnal.⁴⁹ Las heroínas de los libretos eran gráciles, delicadas, frágiles tanto física como mentalmente. Su voz, espejo del alma, expresaban tormentas interiores. Los sufrimientos del yo romántico se traducían en el rostro de las mujeres —tanto sobre el escenario como frente a él— en una lánguida palidez que, si era posible, se llevaba con el pelo negro, ojeras y una nube de polvos de arroz. Un cronista humorístico, identificado con el pseudónimo Don Benedito, escribió lo siguiente sobre una función de ópera en agosto de 1852: “Las gordas, según me pareció, están declaradas inconducentes, y las trigueñas incompatibles con la buena armonía, ¡fuera de compás absolutamente!”⁵⁰

Yvonne Knibiehler afirma que la belleza era un arma legítima de las mujeres siempre y cuando sirviera para afirmar la diferencia con el sexo opuesto. “Toda semejanza con el hombre se convierte en inquietante anomalía”.⁵¹ Según esta autora, a mediados del siglo XIX, el dimorfismo sexual se impuso como un dogma, con desprecio de las morfologías

⁴⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 16 de julio de 1849

⁴⁸ KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones” p.16.

⁴⁹ Para una interesante discusión sobre la identidad de género en el terreno de la danza, véase TORTAJADA, *Danza y género*.

⁵⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de agosto de 1852

⁵¹ KNIBIEHLER, “Cuerpos y corazones” p.16.

individuales. Se valora todo lo que traduce la sensibilidad y la delicadeza: una piel fina en la que aforan las ramificaciones nerviosas, carnes mullidas para acunar al niño o al enfermo, un esqueleto menudo, manos pequeñas, pies pequeños. Pero también lo que traduce las funciones propias de su naturaleza reproductora: caderas redondas, senos abundantes, tejidos bien alimentados.

Una notable excepción a esta regla es el caso de Felicitas Vestvali una talentosa contralto y empresaria teatral de origen polaco que cantó en México durante las temporadas de 1855 y 1856.⁵² Su especialidad eran los papeles masculinos, como “Arsace” (en *Semiramide* de Rossini), “Romeo” (en *I Cappuletti ed i Montecchi* de Bellini) y “Orsini” (en *Lucrezia Borgia* de Donizetti). Pero no sólo usaba ropa de hombre en el escenario: llevaba el pelo corto y a menudo era vista en la calle con levita, corbata, pantalones (véase imagen).⁵³ Curiosamente, el carácter marcadamente andrógino de la Vestvali no fue motivo de escándalo o disgusto en la conservadora sociedad mexicana. Al parecer, ni siquiera menguó su popularidad, como indica el alud de crónicas positivas que suscitaban sus actuaciones, una de las cuales, referida a un concierto celebrado en celebración de la toma de Sebastopol, cito a continuación:

¡La Vestvali! Ese nombre nos dispensa de todo elogio. En efecto, decir que esta artista inimitable ha ejecutado una pieza es decir que ha sido ejecutada de una manera maestra, que ha electrizado al público, que ha arrancado frenéticos aplausos y que ha merecido los honores de la repetición. Todo esto hubo y con justicia. Desde el momento en que la artista, transformada en un *hermosísimo mancebo* se presentó ante el público estalló la tempestad de aplausos y no cesó ni aun cuando había caído el telón.⁵⁴

⁵² Anna Maria Staegman (tal era su verdadero nombre) nació en Stettin, Polonia, en 1824. Su padre, un alto oficial del ejército, se opuso a sus aspiraciones artísticas, por lo que ella dejó la casa paterna disfrazada de muchacho. Estudió canto en Nápoles con el célebre compositor Saverio Mercadante. Pronto se hizo famosa en toda Europa por su inusual voz de contralto, notablemente sólida en el registro grave, misma que le permitió abordar con gran éxito roles masculinos. Napoleón III la condecoró con la armadura de plata. En 1855 viajó a América, donde cantó con gran éxito en los principales teatros la Habana, México, Nueva York, Boston, Filadelfia y San Francisco. En 1867 regresó a Europa y abandonó la ópera para dedicarse al teatro no musical. Siguió interpretando papeles masculinos, de los cuales Hamlet fue el más popular. Falleció en 1880. Aparentemente, su lesbianismo era conocido aunque no se hizo público sino hasta después de su muerte. (Vid. SENELICK, *The Changing Room...*, pp. 274-275)

⁵³ El tema de la inversión de los roles de género en la ópera ha sido tratado ampliamente por autores del mundo anglosajón, como SENELICK, *The Changing Room...* y ROBINSON, *Opera, sex and other vital matters...*

⁵⁴ *El Monitor Republicano*, 19 de noviembre de 1855

Fig. 3.2 La contralto polaca Felicita Vestvali hacia 1860.



Transgresiones como la que representaba la apariencia de Felicita Vestvali estaban lejos de ser frecuentes, pero eran posibles en el ambiente de la ópera de la ciudad de México.

Ahora bien, la concepción de la mujer como agente catalizador del proceso civilizatorio pone en entredicho una idea sostenida por diversos autores en distintas épocas, desde Michelet hasta Bourdieu, según la cual, a lo largo de la historia moderna de Occidente, lo femenino se ha asociado siempre con la naturaleza, con lo instintivo, con lo mágico, con lo primitivo, con lo emocional; en contraposición a lo masculino, que se asocia con la ciencia, con lo cerebral, con lo religioso, con lo intelectual.⁵⁵

Pero la belleza femenina no sólo era usada como instrumento de domesticación (o de civilización) individual de los varones: era también una fuente de legitimidad política.⁵⁶ Edmund Burke, hablando del encanto y la gracia femenina de María Antonieta en contraposición con las terribles mujeres *sans-coulottes*, resumió en una frase el papel que

⁵⁵ Pilar GONZALBO lo ha resumido así: “Más de un siglo antes de la publicación de la obra de Duby y Perrot, otro historiador francés, Jules Michelet había advertido que la relación entre los sexos es un motor en la historia; pero en esa relación se interpretaba que lo femenino se identificaba con la Naturaleza y lo masculino con la Cultura. Antropólogos y sociólogos coincidieron en esta apreciación, cercana a la interpretación del sexo basada en la biología, lo que hoy en día ya nadie podría sostener.” (p. 160) Véase también el esquema presentado por BOURDIEU en *La dominación masculina* (p.38)

⁵⁶ Joan W. Scott argumenta convincentemente que “el género ha sido literal y analógicamente utilizado en la teoría política para justificar o criticar el reinado de los monarcas y para expresar la relación entre el gobernante y los gobernados” (SCOTT, “El Género...” p. 70)

entonces, y durante todo el siglo XIX, se le asignaría a lo femenino en el orden político: “Para que nos hagan amar a nuestro país, nuestro país debe ser encantador”.⁵⁷

Siguiendo al autor irlandés, las élites políticas del México decimonónico estaban convencidas de la importancia del “encanto” como elemento de amor a la patria (y de obediencia al Estado). Cada nuevo régimen —de los muchos que se sucedieron en el atribulado siglo XIX— hizo grandes esfuerzos por garantizar a los ciudadanos la oferta de formas de entretenimiento elegantes, hermosas, sofisticadas, en una palabra, *encantadoras* como prueba de su capacidad para proveer estabilidad política y bienestar económico para la población. Así, por ejemplo, *La Sociedad*, el órgano informativo de la Regencia y el Imperio de Maximiliano dijo en 1864 sobre la ópera: “Después de tantos disgustos como nos ha originado la política, vemos con placer que nuestros paisanos no desmayan y que esta clase de espectáculos son la prueba inequívoca de que empieza para México una era de paz y de progreso.”⁵⁸

La polémica del abanico

Poco antes de comenzar la temporada de ópera de 1852, *El Siglo Diez y Nueve* lanzó una campaña en contra de la costumbre de varios caballeros de fumar dentro de las salas de los teatros. La mayoría de los diarios de la capital hicieron eco a esta propuesta, que, por lo demás, llevaba varios años siendo considerada por diversos voceros de la opinión pública como una condición para que el público mexicano alcanzara finalmente el estándar de civilización de las grandes ciudades europeas y norteamericanas.⁵⁹ Pero además, *El Siglo* complementó su campaña para mejorar las condiciones de las salas suplicando a las damas que procuraran hacer menos ruido con sus abanicos.⁶⁰

⁵⁷ E. BURKE, *Reflections on the French Revolution*, citado en SCOTT, p.70. Una vez más, Felicita Vestvali aporta una excepción a la norma: en un concierto ofrecido por la compañía de ópera para celebrar la toma de Sebastopol apareció en el escenario vestida con gorro frigio, túnica blanca y manto rojo, encarnando a “la Patria” y cantó *La Marsellesa*. En este caso, la libertad y la justicia, el patriotismo e incluso la revolución y la violencia, aparecen encarnados en una figura femenina, “encantadora” en un sentido muy distinto al ideal descrito por Knibiehler. (*El Monitor Republicano*, 19 de noviembre de 1855).

⁵⁸ *La Sociedad*, 15 de junio, 1864

⁵⁹ Así, por ejemplo, el *Reglamento que debe observarse cuando concurra a los teatros el Presidente de la República*, promulgado en 1843 establecía en su artículo tercero que “Durante las representaciones teatrales cuando asista el Primer Magistrado de la República, los concurrentes no se pondrán el sombrero ni fumarán”. Sin embargo, la prohibición de fumar, en cualquier momento, dentro de las salas de los teatros no se impuso sino hasta la publicación del *Reglamento de Teatros* de 1853.

⁶⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 19 y 28 de mayo de 1852.

Esta segunda petición no fue tan bien recibida por el resto de las publicaciones periódicas de la capital, algunas de las cuales respondieron con verdadera indignación. Tal fue el caso de *El Universal*, que defendía airadamente el derecho de las mujeres a usar a placer el abanico, “uno de sus más bellos y graciosos adornos”, e incluso afirmaba:

preferiríamos mil veces privarnos de alguna de las cadencias imperceptibles de Salvi,⁶¹ cuyo mérito consiste a veces en un verdadero defecto, mejor que ver a nuestras bellas paisanas *estatuizadas* en sus asientos, como sucede en ciertos países, donde las señoras tienen en el teatro un empeño particular en semejarse lo más posible a las momias. Esperamos que el *Siglo* sea más indulgente con los abanicos.⁶²

Como puede verse, el autor del artículo no sólo no juzgaba el uso de los abanicos durante las funciones de ópera como una molestia, sino que lo consideraba un motivo de orgullo nacional. Si las mujeres eran el más bello ornamento de los teatros de México, el abanico era, a su vez, una de sus principales fuentes de encanto y seducción.

En un tono similar al del *Universal*, el *Monitor Republicano*, en un artículo titulado “Galantería”, protestaba enérgicamente contra lo que consideraba “la guerra que el *Siglo* ha dirigido contra el bello sexo”. Los autores de esa nota consideraban que exigir a las señoras que no hicieran uso del abanico no sólo estaba “muy fuera de razón”, sino que era además “muy poco galante”:

Nosotros gustamos como los que más de la música, odiamos todo lo que nos distrae, pero amigos de la justicia, tomaremos la defensa de nuestras bellas e interesantes paisanas. El abanico es uno de los más bellos adornos de una señora, es un mueble sumamente útil. ¿Por qué, pues, querer privarlas de su uso? ¿Por qué condenarlas a un calor excesivo sin tener con qué refrescarse? ¿Por qué querer, en fin, privarlas de ese abanico que oculta tantas dulces sonrisas, tantas miradas celestiales...? ¡No, mil veces no! Que subsista el abanico, que permanezcan ilesas las prerrogativas de las señoras. Nosotros nos constituimos en sus defensores.⁶³

⁶¹ Lorenzo Salvi (1810-1879) fue un exitoso tenor italiano que cantó en la ciudad de México en la temporada de ópera 1852-1853. El empresario Max Maretzek dijo de él que “aunque inferior en voz a Mario, lo igualaba en estilo y método, mientras que como actor, indudablemente lo superaba”. (MARETZEK, p.243. Traducción mía.)

⁶² *El Universal*, 27 de mayo de 1852

⁶³ *El Monitor Republicano*, 30 de mayo de 1852

Finalmente, la batalla sobre el abanico se resolvió pacíficamente: fueron las propias señoritas quienes, por voluntad propia y por acuerdo tácito, accedieron a usar el abanico con mayor discreción. Al menos así lo expresaron ciertos representantes de la opinión pública. Esta concesión no se hizo, empero, por respeto a la música o a sus ejecutantes, sino como ofrenda al Buen Tono, esa divinidad secular a la que se le rendía culto en los teatros y de la que las mujeres, en el imaginario colectivo, oficiaban como sacerdotisas supremas. Así lo expresaba un artículo de *La Ilustración Mexicana*:

El gusto por la música ha introducido la moda de ir temprano al teatro y la de no hacer estrépito con el abanico. Cuando comenzó la discusión de este gravísimo asunto, un médico extranjero me decía: “no hay que esperar reformas; el más curioso de los descubrimientos fisiológicos es que el abanico se vuelve miembro de las mujeres de raza española y así es imposible que pierda su movilidad.” A pesar de eso, ya en el teatro forma excepción el abanico que hace mucho ruido y ese modo de llamar la atención está reprobado por el buen tono.⁶⁴

Pero la estricta puntualidad no siempre era considerada lo más “de moda” y, por lo tanto, tampoco lo más femenino. Así, una reseña de *L’elisir d’amore* publicada en mayo de 1854 decía lo siguiente: “Es digna de deplorarse la costumbre que se va estableciendo, no sólo entre las bellas que concurren al teatro, sino también entre la parte masculina, y que consiste en ir llegando mucho después de que ha tenido principio la representación.”⁶⁵ Esta queja sugiere un hecho interesante: el que las mujeres tuvieran la posibilidad de llegar al teatro en el momento que lo desearan, con independencia de la voluntad de sus acompañantes varones, ya fuera porque asistían solas a la ópera o porque les correspondía a ellas —y no a los caballeros de la familia—decidir la hora de salir rumbo al teatro. Por supuesto, podría referirse simplemente a la idea de que las damas solían dedicar más tiempo a su arreglo personal y, por ello, hacían que toda la comitiva se retrasara. En cualquier caso, creo yo, estas líneas revelan un privilegio bastante excepcional para las mujeres considerando la dominación masculina imperante en casi todos los órdenes de la vida cotidiana.

⁶⁴ *La Ilustración Mexicana*, Tomo III, no. IV, pp. 88

⁶⁵ *El Universal*, 22 de mayo de 1854.

Ahora bien, después de la *debacle* de 1854 (a la cual me referí en el primer capítulo) el público de la ciudad de México pareció perder el interés en observar conductas civilizadas y recayó en sus malos hábitos: los caballeros volvieron a fumar y las damas a hacer uso de sus abanicos. En la prensa, la polémica volvió a encenderse. Al comienzo de la temporada de 1855, un articulista de *El Siglo Diez y Nueve* manifestaba la esperanza de que se prohibiera “como antes lo estaba, fumar en el salón del teatro, y que los fumadores sufran esta privación en cambio de la comodidad, del buen gusto y de la galantería que se debe a las señoras.” Después continuaba:

Ahora hablemos de otro asunto. Otra de las cosas que molesta mucho a la concurrencia, sobre todo cuando asiste a una función de ópera, es el ruido de los abanicos. ¿Nos permitirá el bello sexo suplicarle que no los use de concha ni de marfil, ni de papel, sino de pluma, para que de este modo pueda hacerse aire y no incomode a la concurrencia, la que en una función de ópera, se desespera cuando el ruido de un abanico le impide oír una cadencia, un trino o un la de pecho como sucedía en tiempos de la Sontag?⁶⁶

Como puede verse, la polémica sobre el uso del abanico no se trataba únicamente del derecho de las damas a agitar el aire para refrescar su rostro durante las funciones teatrales y operísticas ni del ruido que esta acción pudiera o no generar, sino que ponía a debate lo que significaba para la opinión pública mexicana ser un “caballero” o una “dama”. Además, pone en evidencia lo que los editorialistas del *Monitor* llamaban “las prerrogativas de las señoras”. Esto es, la facultad de éstas de usar el abanico y cualquier otro medio que tuvieran a su alcance, para hacerse ver, para hacer gestos y transmitir mensajes, para ocultar ciertas sonrisas y ciertas miradas (o para llamar la atención sobre ellas), para comunicarse, en fin, con otros miembros del público. En una palabra, para socializar.

Coquetería o socialización femenina

La importancia del teatro como espacio de socialización para las mujeres era tan visible que varios observadores sospecharon de las verdaderas razones que motivaban al bello sexo para asistir con tanta asiduidad a dichos espectáculos. ¿Era realmente su naturaleza sensible y el refinamiento de su gusto lo que las hacía acudir en cada oportunidad a los

⁶⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 1 de noviembre de 1855.

templos de la música y la poesía, o más bien era su necesidad exhibir sus encantos ante un público amplio lo que las impulsaba al teatro? ¿Iban a ver o a ser vistas? Dicha duda se expresaba en un artículo publicado en 1850 en el periódico *El Daguerrotipo*:

Esta noche tampoco tendremos función lírica y muchas bellas lectoras suspirarán... no porque se vean privadas de ir a tributar sus palmadas a la modesta y amable señorita Barilli-Thorn, al simpático tenor Arnoldi y al excelente barítono Taffanelli, sino porque hoy es el primer sábado del mes, y como se ha concluido la temporada hiemal,⁶⁷ no tendrá lugar el baile que por estos días solía dar el señor ministro de Francia.⁶⁸

Para el autor de este artículo, una función de ópera no tenía para el público femenino más atractivo que un baile o cualquier otra reunión social. En el mismo sentido iba la siguiente anécdota, narrada en un artículo cómico titulado *Filarmonía*, publicado en 1851. La escena tiene lugar en la sala del Teatro Nacional durante la representación de una ópera de Donizetti, específicamente, durante el aria del tenor:

Entonces llegó a mis oídos un suspiro profundo hacia mi derecha. Volví la cabeza y en la butaca inmediata a la mía vi a una señora de algo madura edad que con el pañuelo aplicado a los ojos daba a entender que lloraba. ¿Qué desgracia le habrá sucedido? pensaba yo... Acaso alguna noticia infausta.
—Mamá,—articulaba una joven que ocupaba el otro sillón—todavía no...
—¿Qué dices, hija mía?—exclamó la anciana con voz débil, todavía entrecortada por los sollozos.
—Que todavía no se llora...—repuso la niña.—Eso es al acabarse... cuando *él* se mata.
—¡Ah!... Yo creí que era ahora... Como es tan patético eso que cantan... Y luego, como una no entiende de música.⁶⁹

El autor de esta crónica humorística no sólo acusaba a sus personajes de “no entender de música” sino, lo que era mucho más grave, de fingir suspiros y sollozos, de mostrar emociones que no sentían realmente y de representar —como si la escena tuviera lugar sobre las tablas del escenario y no en un palco o platea—una sensibilidad de la que en realidad carecían. Esta crítica contra los artilugios empleados por las mujeres para atraer la atención de los hombres es particularmente dura en el artículo titulado “La coqueta”, escrito por

⁶⁷ Hiemal: invernal.

⁶⁸ *El Daguerrotipo*, 1 de junio de 1850

⁶⁹ F.M.R. *El Daguerrotipo*, 22 de febrero de 1851

Ramón Navarrete para el diario madrileño *La Prensa* y reproducido en *El Siglo Diez y Nueve* en 1843:

El teatro (junto con el baile y el carnaval) es otro de los sitios donde [la coqueta] tiene erigido su trono: situada en un palco bajo, echa los anteojos al *lion* de la décima fila de lunetas, dirige la vista al que ocupa la galería de enfrente, y de vez en cuando levanta los ojos hacia el infeliz a quien relega a la tertulia con cualquier engañoso pretexto. Entonces es de verla orgullosa, de tener en todas partes obedientes siervos: entonces es de verla gozarse con el imperio que ejerce; entonces, por último, es de verla repartir miradas y sonrisas a diestro y siniestro [sic], hacer imperceptibles señas con la cabeza o moviendo ligeramente los dedos. Nada más frecuente que escenas semejantes en los teatros: yo trocaría el nombre de estos por el de *oficinas telegráficas de coqueteos*.⁷⁰ Y forzoso es convenir que las empresas de espectáculos públicos tienen que agradecer mucho a las coquetas y que deberían erigirles estatuas y aun altares, en muestra de justa gratitud.⁷¹

El artículo de Navarrete continúa haciendo eco de las representaciones que ponen en duda la sensibilidad del bello sexo como verdadera motivación para asistir al teatro y burlándose de los ingenuos y cursis que se dejan seducir por las artimañas femeninas. Pero, sobre todo, el artículo resalta la importancia del teatro (en particular durante las funciones de ópera) como espacio privilegiado para la coquetería —léase socialización— de las mujeres:

Ofrece además el coliseo una porción de ocasiones para que la coqueta afiance y consolide su dominio: si el drama es triste, la coqueta halla coyuntura para demostrar su sensibilidad, y luego ¡son tan hechiceros unos ojos empeñados por las lágrimas! Si es alegre la pieza, al reírse descubre dos filas seductoras de preciosos dientes; si un chiste grosero o impudente [ilegible] carcajadas en el patio, se enciende ruboroso su semblante, revelando así su pureza; si hay una catástrofe horrible, se cubre la cara con el abanico... para coquetear por entre las varillas con algún neófito o inocente. Por último, si es ópera, se agita, se conmueve y tiene que aspirar varias veces su frasquito de sales para no desmayarse con la emoción que siente. Luego a la salida hay mil ocasiones favorables para trocar algunas palabras, para deslizar alguna cartita, para

⁷⁰ La comparación entre las salas de los teatros y las oficinas de telégrafos (por el intenso intercambio de mensajes que en ellas tenían lugar) no era rara en las representaciones del siglo XIX. Así, en la novela *Miau*, Benito PÉREZ GALDÓS describía así la cazuela del Teatro Real de Madrid: “Hay allí círculos, grupos, peñas, tertulias más o menos íntimas; allí se traban y conciertan relaciones; de allí han salido infinitas bodas y los tortoleos y los telégrafos tienen, entre romanza y dúo, atmósfera y ocasión propicia.”

⁷¹ Ramón de Navarrete, *La Prensa*, reproducido en *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de noviembre de 1843

dejarse estrechar la mano, para regalar el ramillete que aspiraba, *reseco con su hálito y humedecido con sus lágrimas*.

Si “la coqueta” se hizo acreedora de la burla de la opinión pública, había otro *tipo* de mujer que resultaba aún más ridícula y antipática: “la literata”. Este personaje, heredero de *Las mujeres sabias* de Molière, se interesa por la política, la filosofía y la alta literatura; gusta de leer, escribir y pensar; desdeña el sentimentalismo y valora la razón. En resumen, es un ser andrógino que descuida los deberes propios de las mujeres para cultivar actividades reservadas a los hombres. Si la coqueta es criticada por ser excesivamente femenina, la literata es despreciada por no serlo lo suficiente. Sin embargo, una y otra tienen en común el espacio donde despliegan y exhiben sus caracteres: la ópera. Un artículo de Antonio Neira de Mosquera, publicado en 1851, dice lo siguiente de este tipo de mujer:

La literata joven observa con más indiferencia, calcula con más sagacidad y seduce con más talento. En el teatro se aburre con las tumultuosas demostraciones de entusiasmo y en la ópera usa de los gemelos para observar... la *tersitura* de los cantantes: entonces recuerda a *Rubini, Listz, Artot, Moriani y Tamberlik*;⁷² a las notabilidades cuyos retratos guarda entre los borradores de la letra inglesa. “Cantaban admirablemente” dice la literata con voz intensa: algún *lyon*⁷³ que se encuentra a su lado, debutando una pasión volcánica, no acierta a contestar pero da a sus párpados la mayor extensión, suspira, se compone las puntas de su camisola y repite inspirado, sí, verdaderamente inspirado: “¡Oh, cantaba admirablemente!”⁷⁴

Como indica este pasaje, la literata sustituye el coqueto abanico y el encantador *bouquet* por los antipáticos gemelos (no en vano llamados “impertinentes”). En otras palabras, le interesa más *ver* que *ser vista*, lo cual resultaba apropiado en los hombres, pero totalmente inaceptable en las señoritas. El lánguido joven que la escucha hablar, por su parte, se nos presenta suspirando y batiendo las pestañas, actitudes típicamente femeninas. Esta inversión de los papeles es vista con franco desagrado por el autor del artículo. Para

⁷² Se refiere al tenor italiano Giovanni Battista Rubini (1794-1854), al pianista y compositor húngaro Franz Liszt (1811-1886), al violinista belga Joseph Artot (1815-1845), al tenor florentino Napoleone Moriani (1808-1878) y al tenor romano Enrico Tamberlick (1820-1889).

⁷³ Se llamaba *lions* a los jóvenes elegantes en el París de la Monarquía de Julio (y, por extensión, en todo el “mundo civilizado” de mediados del Siglo XIX)

⁷⁴ Antonio Neira de Mosquera, reproducido en *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1851

colmo, a la literata no le avergüenza mostrar abiertamente su inteligencia y sus conocimientos, sino que se enorgullece de ellos. Incluso los usa para impresionar y seducir a los varones, con lo cual trastoca por completo los roles de género.

Detrás de estas descripciones burlonas y caricaturescas de las costumbres de las mujeres que asisten al teatro con la intención de seducir al sector masculino del público se esconde, apenas velado, lo que Peter Gay llama “el miedo del hombre a la mujer” o, más precisamente, el miedo a que la mujer abandone la esfera doméstica, que por naturaleza le correspondería, e invada el espacio público, llegando incluso a dominarlo. Según Gay, este miedo es tan antiguo como el tiempo mismo, pero en el “siglo burgués” (es decir, el siglo XIX) se convirtió en una verdadera obsesión.⁷⁵ En el imaginario colectivo de la burguesía mexicana decimonónica, el mundo de la ópera era el escenario donde la pesadilla de la inversión de los roles de género podía volverse realidad. Así lo sugiere una estrofa de la letrilla jocosa escrita por Guillermo Prieto, bajo el pseudónimo de “Fidel”, publicada el 2 de junio de 1852:

Señora doña Ruperta:
¿En la ópera? ¿Y el marido?
--“Quedó para abrir la puerta.
¡Es tan bueno! ¡Es tan sufrido!”
Y viene y le arma reyerta
Porque lo encontró dormido.
En tal caso, señor Vargas
*No van iguales las cargas.*⁷⁶

En este poema, la ópera se nos presenta, una vez más, como una diversión eminentemente femenina (las mujeres asisten sin la compañía de sus padres o esposos), un tanto ridícula y cursi, pero también como una actividad nociva, en tanto que divide a las familias y crea, en la mente de las señoras, la necesidad de pertenecer a una clase social superior a la que corresponde a la realidad.

Llama la atención la recurrencia de este tema, que se convierte casi en un lugar común, en la gran literatura de diversos países de Europa. Así, tanto en *Madame Bovary* de Flaubert (1857), como en *Anna Karenina* de Tolstoi (1877) o en *La regenta* de Leopoldo

⁷⁵ Peter GAY, *Education of the Senses*, p.169.

⁷⁶ Fidel, *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de junio de 1852

Alas “Clarín” (1885), la ópera desempeña un papel central.⁷⁷ En las tres novelas mencionadas, el espectáculo contribuye en forma crucial al desequilibrio emocional y mental de las protagonistas y acelera su trágico final. Aunque cada uno en forma particular, los tres personajes femeninos se sienten profundamente afectados por lo que ocurre en el teatro, tanto sobre el escenario como fuera de él: su fantasía se ve acicateada por el romanticismo desbocado de los libretos, por el poder de la música y, también, por la atmósfera de lujo y refinamiento de la sala, todo lo cual sirve para alejarlos de su propia realidad. Los tres casos mencionados sugieren que —al menos para un ciertos intelectuales de la época— la ópera no era solamente un pasatiempo frívolo, sino un verdadero peligro psicológico y social, especialmente si se ofrecía a los ojos demasiado sensibles del público femenino.

En la literatura mexicana, el teatro también aparece como un vehículo de perdición para las mujeres. Un ejemplo de lo anterior se encuentra en la novela *Ensalada de Pollos* de José Tomás de Cuéllar, a la que me referí en el capítulo anterior. Su protagonista, Concha, es una joven de familia pobre pero honrada, que no duda en entablar una relación ilegítima con Arturo, un “pollo” de clase alta. “Concha, aspirando al lujo por imitar a sus amiguitas, se había apoyado en el pasamano de Arturo para subir en la escalera social, y no estaba haciendo otra cosa que preparar su caída al abismo de la prostitución” dice Cuéllar.⁷⁸ Como lo señalé anteriormente, el escenario de la “caída” de Concha o, para usar las palabras del novelista, de su “entrada en el gran mundo” es, no por casualidad, el teatro (y, en particular, un placo dentro del teatro).

Independientemente de estas representaciones literarias y del juicio moral de sus autores, cabe preguntarse hasta qué punto los teatros de ópera de México y otras ciudades del mundo eran, como lo sugieren las representaciones citadas, espacios privilegiados de sociabilidad femenina. Éste es un tema que, en mi opinión, merece una atención más detallada de la que ha recibido hasta ahora por parte de la historia social.⁷⁹

⁷⁷ Algunos trabajos donde se ha usado la literatura de ficción como fuente para explicar el lugar que ocupaba la música en las sociedades decimonónicas son MOSSMAN, “Sotto voce-Opera in the Novel...” y WELIVER, *Women Musicians in Victorian Fiction...*

⁷⁸ CUÉLLAR, *Obras*, Tomo II, p.101.

⁷⁹ Aunque varios historiadores y musicólogos han utilizado el enfoque de género para estudiar diversos aspectos de la música del siglo XIX (ver nota 9 de este capítulo), se han estudiado relativamente poco las relaciones y representaciones de género que tenían lugar dentro de las salas de concierto y teatros de ópera.

Puede argumentarse que lo que hacía tolerable para la mentalidad de la época la usurpación por parte de las mujeres de ciertas actividades tradicionalmente consideradas como masculinas era su carácter transitorio: la señorita que se dedicaba al canto profesionalmente, la muchacha que iba al teatro para coquetear con el sector masculino del público y la literata que se envanecía de saber más de ópera que los caballeros que la acompañaban podían ser perdonadas por sus errores de juventud,⁸⁰ siempre y cuando, llegadas a cierta edad, abandonaran sus pretensiones “viriles” y asumieran los roles de esposa y madre, correspondientes a los miembros de su sexo. Por eso, Neira terminaba así su artículo sobre la literata:

La marisabidilla contemporánea desaparece a los cuarenta años. A esa edad ya viene a reemplazarla otra niña con las nuevas exigencias de su época y las impresiones de sus primeros años. Detrás de esta viva expresión de las preocupaciones sociales de un siglo, algunas veces de un lustro, existe la verdadera literata, la elevada mujer de melancólica imaginación y de íntima filosofía: después de la poetisa encontramos a la mujer, tipo privilegiado, hoy amante, mañana madre, fecundo manantial de delicados placeres, y creación misteriosa donde se reservó a la Providencia el derecho a juzgarla con acierto.⁸¹

El mismo mensaje, la misma esperanza de que la irrupción de la mujer en el espacio público fuera sólo algo momentáneo y excepcional —y, en esa medida, aceptable— puede apreciarse en varias representaciones de distinto género. Por ejemplo, en una reseña de los conciertos que ofreció el pianista Henry Herz en agosto de 1849, aparecida en *El Siglo Diez y Nueve*, podían leerse las siguientes palabras: “el salón ha estado completamente lleno, y los palcos adornados por muchas de las hermosuras que ya conocemos y con algunas otras nuevas que aparecen de vez en cuando para ser admiradas en un momento y entrar después al retiro del hogar doméstico.”⁸² Después de todo, como he argumentado, la función primordial del teatro era exhibir la mercancía en el mercado matrimonial: una vez que la mujer estaba casada, la exhibición perdía su razón de ser.

Un ejemplo aún más claro del miedo masculino de la invasión de las mujeres al espacio público (o de la confianza de que dicha invasión fuera efímera) lo da Enrique

⁸⁰ Como argumentaré más adelante, la afición al teatro y a la ópera era asociada, tanto en varones como en mujeres, con la juventud.

⁸¹ Antonio Neira de Mosquera, reproducido en *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de julio de 1851.

⁸² *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de agosto de 1849.

Olavarría y Ferrari, cuando explica las razones por las que fracasó la galería que se antepuso a los palcos primeros en el Teatro Iturbide:

En México no tuvo éxito, porque una exquisita timidez forma el fondo del carácter de las hijas del país, porque son más timoratas y sencillas que la mujer del Norte, porque no hacen gala de desembarazo en sus maneras, porque el recato y la modestia son innatos en ella y porque la vida de familia, la intimidad del hogar doméstico y sus confidenciales expansiones tienen para ellas más atractivos y más encanto que el brillo exterior y la ostentación, hija de la vanidad.⁸³

Ópera y masculinidad

Como he señalado en las páginas previas, en la prensa periódica de la ciudad de México de mediados del siglo XIX dedicada a la ópera y los conciertos abundaban representaciones, símbolos y conceptos normativos sobre la feminidad. En contraste, lo que significaba “ser hombre” en este contexto resulta menos claro. A fin de cuentas, la ciudad se presentaba como un espacio lleno de oportunidades para demostrar la hombría (y construir la noción de masculinidad). El teatro no ocupaba, para ello, sino una posición secundaria, a diferencia de lo que ocurría con el sexo opuesto. Por otro lado, como ha señalado Pierre Bourdieu, la fuerza del orden masculino se descubre en el hecho de que prescinde de cualquier justificación: la visión androcéntrica se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en discursos capaces de legitimarla.⁸⁴ De ahí que las representaciones relativas a la masculinidad sean, por lo general, menos frecuentes (o menos claras) que las que aluden a la feminidad.⁸⁵

Una de las obligaciones de los miembros del “sexo fuerte” al asistir a los espectáculos teatrales y operísticos era, desde luego, la galantería. En este contexto, esto significaba hacer todo lo que estuviera en su poder para hacer más agradable la estancia de las damas durante la función. A fin de cuentas, eran ellas —en el imaginario colectivo— las más sensibles receptoras de la música. Como he señalado en secciones anteriores de este capítulo, la reiterada prohibición de fumar se justificaba, sobre todo, por ese criterio. Lo mismo ocurría con otras prácticas consideradas irrespetuosas para el sector femenino del

⁸³ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña Histórica...*, p. 640.

⁸⁴ BOURDIEU, *La dominación masculina*, p. 22.

⁸⁵ Uno de los pocos trabajos sobre los discursos en torno a la masculinidad en el México de mediados del siglo XIX es la tesis de GONZÁLEZ ROMERO, “Hombres de la nación...”

público, como conservar el sombrero puesto o hacer ruido en el curso de la representación. Una vez más, las damas aparecen como la principal motivación de los varones para observar una conducta civilizada.

Pero la obligación de la galantería masculina no se limitaba a mostrar un comportamiento respetuoso y cortés para con las mujeres del público, sino también a las artistas que se presentaban sobre el escenario. Así, por ejemplo, una crítica de una función de *Belisario* de Donizetti publicada por *El Siglo Diez y Nueve* en 1852 decía: “Diremos, pues, que el desempeño del papel de Irene desagradó al público y que hubo espectadores que cometieron la grosería de manifestar su disgusto con ceceos y silbidos. ¡Silbar a una dama!... quita allá... el silencio hubiera sido sobradamente significativo.”⁸⁶

La galantería funcionaba incluso como motivación para asistir a la ópera. Así lo indica la invitación publicada en el periódico de la comunidad francesa *Trait d'Union* a principios de 1856 a asistir a la función a beneficio⁸⁷ de la soprano Marietta Almonti: “Hacer un llamamiento a la galantería de nuestros lectores hacia una excelente y encantadora cantatriz es, según creemos, una cosa inútil; porque estamos seguros que todos se apresurarán a ir al beneficio de la Srita. Marietta Almonti.”⁸⁸ De este modo, el interés de los caballeros por complacer a las damas, tanto a las de la propia familia como a las artistas de la compañía, se consideraba una razón de peso para acudir a este tipo de espectáculos.

Ahora bien, como he señalado anteriormente, el palco funcionaba como escaparate donde las familias exhibían a sus hijas a los ojos de sus maridos potenciales. Sin embargo, algunos de éstos también necesitaban exhibirse, mostrar sus buenas cualidades, a las señoritas cuyas manos pretendían y a los padres de éstas. El primer requisito que el candidato debía cumplir era poseer los medios pecuniarios suficientes para dar una vida “decente” a su futura esposa. Una forma de demostrar la solvencia económica era asistir a la ópera con regularidad e invertir en ello todos los recursos que esta costosa actividad implicaba (desde el precio del abono, el atuendo elegante y el coche para trasladarse hasta el teatro). La segunda condición era la educación, un conocimiento amplio sobre drama y música y sobre asuntos mundanos y un cierto *savoir faire* que sólo podía adquirirse tras una

⁸⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 26 de septiembre de 1852.

⁸⁷ Se acostumbraba que, al final de las temporadas líricas, se ofrecieran “beneficios” esto es, funciones organizadas por alguno de los artistas de la compañía el cual recibía la totalidad de las ganancias de taquilla.

⁸⁸ *Trait d'Union*, reproducido en *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de enero de 1856.

vida de lujos y refinamiento, incluyendo la obligada peregrinación por Europa que todo joven mexicano de buena familia estaba obligado a hacer. Este segundo requisito exigía una sensibilidad especial para ser detectado, sensibilidad especialmente fina en las personas del “bello sexo” (no tanto en las novias potenciales, sino en las madres de éstas, las temibles suegras de las que se burlaba el “Gallo Pitagórico” en el artículo citado).

El modelo que debía seguir quien deseara reunir estas características estaba importado, por supuesto, de París. Se trataba de los famosos *lions*, jóvenes de mundo, galantes y educados, invariablemente vestidos a la última moda y al tanto de las últimas novedades teatrales y los más picantes escándalos sociales; de modales suaves, sin llegar a ser afeminados y de actitud indiferente, sin llegar a ser cínicos. Llevaban el pañuelo perfumado, regalaban dulces a las señoritas y eran capaces de cantar pasajes enteros de las óperas recién estrenadas en México.⁸⁹ Como es lógico, la ópera ofrecía para los varones, como para las señoritas, una oportunidad única para socializar (o coquetear) con el sexo opuesto. Sin embargo, varios observadores consideraban que esta motivación de los hombres para asistir a la ópera no era solamente frívola, ridícula e indigna de tan sublime espectáculo, sino que era poco viril y, por lo tanto, inaceptable. Así lo expresaba un artículo escrito por José Tomás de Cuéllar, que reseñaba un concierto de la Sociedad Filarmónica Mexicana en 1867:

En las lunetas, el sexo feo se extasiaba en su mayoría, pero como a manera de tábanos, zumbaban por aquí y por allá algunos pollos, de esos que [...] *están en la edad de creer que ellos son los que les gustan a ellas y no viceversa*, de manera que la música anoche para los pollos era verdadera música celestial, quiere decir, que no la entendían. ¡Qué habían de entender! Si allí estaba Lola, y Concha, y Luisa, y Juanita, y aquella del bonito pie, y la otra del peinado rojo, y Josefina, y Anita, y todas, todas, y a cual más lindas: en resumen: los pollos estaban aturdidos porque tenían la música por dentro.⁹⁰

Ésta y otras representaciones similares aplauden y refuerzan lo que los historiadores de la moda llaman “la gran renuncia masculina”. Esta noción, tomada de la obra del psicoanalista británico Carl John Flügel, se refiere al proceso mediante el cual, desde los

⁸⁹ Una versión mexicana del *lion* parisino es Arturo, el protagonista de la novela *El fistol del diablo* de Manuel Payno.

⁹⁰ Facundo, (José Tomás de Cuéllar), *El Correo de México*, 2 de octubre de 1867.

inicios del siglo XIX, los varones del mundo occidental abandonaron toda forma de ornamentación innecesaria en su atuendo (pelucas y maquillaje, joyas y perfumes, encajes y terciopelos, calzones y mallas que dejaran ver la forma de las piernas, cuellos abiertos que permitieran atisbar la piel del pecho). En otras palabras, renunciaron a ser objetos de deseo, papel que delegaron al sexo femenino.⁹¹ Poco a poco, los colores fueron desterrados de la moda masculina burguesa. El frac —rigurosamente negro, por supuesto— se volvió el único atuendo aceptable para asistir a la ópera. Quienes se resistían a esta renuncia, quienes creían “que ellos son los que les gustan a ellas y no viceversa”, se exponían a las burlas de Cuéllar y otros cronistas de la época.⁹²

Como señalé anteriormente, se consideraba normal que las mujeres usaran la música como medio para mostrar su refinamiento y su sensibilidad y, de este modo, captar la atención de sus pretendientes potenciales. Más raras son las representaciones que muestran a los hombres valiéndose de este vehículo de seducción. Un ejemplo de ello aparece en la novela *Clemencia*, de Ignacio Manuel Altamirano, en la que un personaje masculino, Enrique Flores, deslumbra a las damas interpretando al piano, con gran virtuosismo, unas variaciones de *La Sonnambula*.⁹³ Aunque este pasaje no contiene una crítica explícita a esta forma de cortejo, no debe olvidarse que, en el desenlace de la novela, Flores resulta ser un hombre banal e hipócrita, cuyos modales encantadores y hermosa apariencia esconden una absoluta falta de moral y, en última instancia, un traidor a la patria. De este modo, Altamirano refuerza la sentencia tantas veces repetida en el discurso de la época: son las mujeres las que deben gustar a los hombres y no viceversa.

Otro requisito para cumplir con el ideal de masculinidad en el contexto específico del teatro era la juventud. Después de todo, como he argumentado, la sala de ópera era un espacio para el cortejo, el cual era considerado una práctica eminentemente juvenil. El hombre que pretendiera emprender esta actividad después de haber pasado la edad idónea

⁹¹ J. C. FLÜGEL, *La psicología del vestido*. Aunque los contenidos del libro se escribieron originalmente en forma de conversaciones para la BBC en 1928, sigue siendo, creo yo, uno de los mejores libros teóricos sobre la vestimenta y la moda.

⁹² Ignacio Manuel Altamirano, por ejemplo, escribió lo siguiente sobre las preocupaciones de los “pollos” para asistir a las celebraciones por la inauguración del ferrocarril México-Puebla, en 1869: “Los *pollos ronc* preguntan si queda una triste escalera en qué pasar la noche y en qué componerse y rascarse la implume cola. Los *pericos*, es decir esos *dandys* que tienen la costumbre de ponerse pantalón amarillo, chaleco rojo, levita verde u corbata azul, y en general colores chillantes, mandan clavar sus estacas respectivas para ir a hacer en ellas la digestión después de la atragantada del buffet.”

⁹³ ALTAMIRANO, *Obras completas*, vol. III, p. 206.

para ello era tachado de “viejo verde” y expuesto al ridículo y a la burla, como la descripción que apareció publicada en *El Espectador de México* en noviembre de 1851, titulada, precisamente “El viejo verde”:

Largo *surtout* cubre la elegante ropa con que va a presentarse en el baile de la Lonja; el pañuelo perfumado revela desde la esquina el viejo verde; lleva dulces a las hermosas; asiste a la puerta de San Francisco y Catedral en toda función; forma hilera en el teatro a la salida de la comedia; *canta toda la ópera mientras se representa*; va a caballo al paseo... en fin, disputa el lugar y la preminencia a todos los jóvenes.⁹⁴

Compárese esta descripción con la siguiente, sobre el extremo contrario, publicada en *La Verdad* el 9 de agosto de 1849:

Los monarquistas, viejos metálicos y positivos y que además de esto suspiran por el pendón del día de San Hipólito; que creen que es brujería la pata de cabra [una obra de teatro muy popular en la época]; que no quieren preferir el fósforo al eslabón y piedra; que los ocupa todavía, como si fuera la cosa más importante, si Fr. Diego o Fr. Hilarión será el próximo provincial; que su mayor recreo es todavía comer bollos y chocolate en un torno de monjas; *que se duermen en la ópera*, suspirando por Rocamora; y que son de la cofradía de la “Vela Perpetua”, jamás estarán por los adelantos, porque los tiene anclados la costumbre, y porque las cuestiones de política son para ellos griego o hebreo hablado por tartamudo. Todo esto sin contar que estos ancianos estúpidos tienen sus directores que magüer tontos, tienen sus puntas de pícaros y traidores.⁹⁵

Ambas representaciones —la del viejo verde y la del anciano conservador— indican que, en la mentalidad dominante, la ópera era considerada un pasatiempo intrínsecamente juvenil. Guillermo Prieto, uno de los más agudos críticos de la sociedad mexicana decimonónica, encontraba que la afición a la ópera podía ser algo frívola, pero comprensible, inofensiva y hasta simpática, entre los jóvenes (él mismo había empezado su carrera literaria escribiendo versos para una *prima donna*).⁹⁶ En cambio, consideraba absolutamente grotescos a esos “señores muy serios” que participaban de la pasión por la

⁹⁴ J.R.V., *El Espectador de México*, 15 de noviembre de 1851.

⁹⁵ *La Verdad*, 9 de agosto de 1849. Énfasis mío.

⁹⁶ Se trata de unos versos que Prieto dedicó, en 1836, a la diva Marietta Albini y que empezaban así: “Tu dulce, tu grato, tu mágico canto / Enciende mi encanto, mi tierna emoción / Rival de las gracias, de amor precursora / Ya se oye sonora tu angélica voz...”

ópera (o, más bien, por sus intérpretes); esos *diletanti* a los que describe como “esos viejos ricachos y lujuriosos de las primeras butacas que se declaran familia de las actrices, con sus grandes anteojos para no perder gesto ni facción; esos *cabaliere servente* [sic]⁹⁷ de las matronas, husmeadores de las bailarinas, protectores de las ratas de bastidores”.⁹⁸

En el imaginario colectivo, el viejo que asistía con demasiada asiduidad a la ópera (en vez de limitarse a escoltar, de mala gana, a los miembros femeninos de su familia y a permanecer dormitando en un segundo plano o salir a pasear por el Zócalo) era un personaje tan ridículo como la “coqueta” que tomaba la iniciativa en el ritual del cortejo o la “literata” que pretendía no interesarse siquiera por dicho ritual. Muestra de lo anterior es el poema satírico escrito por Prieto y publicado en 1851, una estrofa del cual cito a continuación:

¡Y marido! ¡Con buen genio!
¡Un marido de panal!
¿El esposo atortolado?...
¿El marido iris de paz?
Es la víctima doméstica,
Es el mártir de esta edad.
—¡Es tan bueno!—que nos lleve
A la ópera y él se irá
A tomar fresco a los fresnos
De frente a la Catedral.⁹⁹

Desafiar las normas de género es un pecado que las sociedades difícilmente perdonan. Sin embargo, como demuestran las representaciones citadas en este capítulo, el teatro era, en el México decimonónico, un espacio donde este tipo de transgresiones ocurría con inusitada frecuencia.

⁹⁷ En Venecia y otras ciudades italianas, en el siglo XVIII, el *cavalier servente* era el nombre que se le daba al caballero que atendía y cortejaba (más o menos platónicamente) a una mujer casada, normalmente de rango superior, y la acompañaba a lugares públicos como el teatro y la iglesia. Prieto usa ese tipo de términos para aludir al carácter europeizante y aristocrático, decadente y sofisticado, refinado y moralmente ambiguo que para él tenía el mundo de la ópera.

⁹⁸ PRIETO, *Memorias...*, p.211. Este párrafo puede ser una referencia, más o menos velada, a José Justo Gómez, conde la Cortina, quien además de aristócrata, diplomático, escritor, político y académico, fue gobernador del Distrito Federal, y cuya desmedida admiración por la diva Adela Cesari fue motivo de escándalo durante la controvertida temporada de 1836. Véase Leticia MAYER “Del teatro a la cárcel...”

⁹⁹ *El Siglo Diez y Nueve* el 31 de agosto de 1851.

Conclusiones

Como he argumentado en las páginas precedentes, el teatro —en particular durante las funciones de ópera— era una arena donde entraban en disputa nociones divergentes, a menudo irreconciliables, sobre cuáles eran y debían ser las diferencias entre los hombres y las mujeres y cómo se comportaban y debían comportarse unos y otras. La mayoría de los observadores coincidía en que el “bello sexo” constituía la parte del público a la que más entusiasmaba la idea de asistir a la ópera, ya fuera, como pensaban algunos, porque su naturaleza sensible y sentimental les permitía apreciar, mejor que a los varones, los matices de este arte; o porque, como sostenían otros, dicha actividad les brindaba una oportunidad única para salir del espacio doméstico e interactuar con personas ajenas a su círculo familiar. Para los moralistas más severos, esto no era sino una forma descarada de coquetear; otros podrían denominarlo, sencillamente, socialización.

En todo caso, y fuera por el motivo que fuera, las mujeres eran reconocidas como “promotoras de la filarmonía” (como decía un periódico de la época) y, por lo tanto, como agentes de un elemento que, según he argumentado, era central en proceso civilizatorio: la ópera. En muchas y muy variadas representaciones de la época de la época, se nos muestra a las damas mexicanas, quienes, usando como armas su encanto y su belleza, presionaban a los varones para que se comportaran como caballeros. Esta percepción nos permite cuestionar la idea de que lo femenino se ha asociado siempre con lo natural, lo irracional y lo salvaje, en oposición a lo masculino que se identifica con lo cultural, lo intelectual, lo civilizado.

La evidencia presentada en este capítulo también nos hace problematizar la afirmación de que, en todas las sociedades occidentales modernas, las mujeres han estado estrictamente confinadas al ámbito doméstico, a la esfera privada; mientras que los varones han sido los dueños absolutos de la esfera pública. La presencia visible y destacada de espectadoras en los palcos de la ópera, el espacio público por antonomasia, invita a desbaratar las trampas del discurso y descomponer los estereotipos tradicionales.

Las representaciones de la prensa y la literatura de la época en torno al mundo de la ópera nos permiten suponer que éste era un ambiente donde ciertas transgresiones e inversiones de los roles género eran particularmente visibles (y, por lo tanto, donde se

volvían objeto de la crítica y la censura por una parte de la opinión pública). Encontramos mujeres que se dedicaban profesionalmente al canto y vivían de su talento, que usaban atuendos masculinos sobre el escenario y fuera de él, que asistían al teatro para coquetear con el sector masculino del público o se envanecían de saber más de ópera que los caballeros que las acompañaban. Vemos también a hombres jóvenes que se resistían a la tiranía del frac y vestían ropas multicolores, que tocaban el piano para llamar la atención de las señoritas, que se negaban, en fin, a renunciar a ser objetos de deseo, como dictaba la moral sexual burguesa.

Si bien todas estas conductas podían ser mal vistas y severamente juzgadas, eran también posibles (quizá, incluso frecuentes). Por ello, estudiar este ambiente, sin duda excepcional, nos permite conocer los alcances y los límites de los conceptos normativos que esa sociedad en particular había construido o adoptado para regular la conducta de las mujeres, los hombres y las diferencias entre unas y otros.

CAPÍTULO 4

TRAS BASTIDORES:

LAS RELACIÓN ENTRE LAS COMPAÑÍAS DE ÓPERA Y LAS AUTORIDADES POLÍTICAS

Es imposible hablar de una forma de arte que aspira a combinar a todas las demás —y que es, por lo tanto, propensa a ser la más costosa— sin discutir sobre dinero y administración. Fue en Venecia, a mediados del siglo XVII, donde la ópera empezó a producirse como una actividad comercial. Entonces se construyeron los primeros teatros con varios cientos de localidades pensados expresamente para ofrecer funciones de ópera, como el de *Santi Giovanni e Paolo*. También ahí surgieron los primeros empresarios que se propusieron hacer dinero con la ópera y donde, por primera vez, los miembros del público podían comprar entradas, *bolletini*, para la función de una noche en particular.¹

Sin embargo, la producción de óperas nunca llegó a ser una actividad lucrativa. Como declaraba un comentarista francés en 1683, los nobles venecianos patrocinaban los teatros de ópera más para su diversión particular (y por el prestigio que les proporcionaba construir un teatro abierto para un público amplio) que por el beneficio económico que pudieran obtener, dado que los ingresos de la ópera “normalmente no alcanzaban a cubrir la mitad de los gastos”.² Desde ese momento, y hasta la época actual, la ópera rara vez ha conseguido autofinanciarse. Es pues una constante en la historia de esta forma artística la cuestión de quién paga los costos. O, mejor dicho, quién asume el déficit y qué obtiene a cambio.³

La ciudad de México en el siglo XIX no fue una excepción a esta regla. En las siguientes páginas, desplazaré la mirada desde los palcos y el patio de butacas hacia lo que sucedía tras los bastidores del teatro, para explorar la acción de los empresarios de las compañías de ópera. Pondré particular atención en la relación de estos hombres y mujeres con los representantes del Estado, pues, como argumentaré más adelante, de éstos últimos dependía en buena medida el éxito o fracaso de las temporadas. Ahora bien, no limitaré mi análisis al intercambio de dinero para financiar las óperas, sino que incluiré en él recursos

¹ SNOWMAN, *La ópera...*, pp.44-52.

² Citado en SNOWAN, *La ópera...* p. 52.

³ En palabras de Daniel SNOWMAN, “La historia de la ópera es, en parte, la de una sucesión de duques y monarcas, de empresarios que asumen riesgos, de asociaciones de munificentes banqueros e industriales, de subvenciones de los gobiernos centrales o locales y, últimamente, de ingenios o ardidés varios más o menos exentos de impuestos para sacar dinero de patrocinadores y donaciones privadas” (*La ópera...* p. 15)

legales, políticos y simbólicos, ya que todos estos eran insumos necesarios para producir el espectáculo.

Empresarios y políticos: una relación simbiótica

“En México, la ley se ha hecho hombre; lejos de ser inflexible, impasible, ciega y sorda como el mármol o el bronce sobre el cual se inscribía en otros tiempos [la ley en México] razona, discute, se enternece, se deja influenciar, distingue, escucha, se debilita, se exalta según las circunstancias; transformada de esta manera, ya no es ley, no es más que un capricho”. Así se expresaba en 1857 el periodista y empresario francés refugiado en México René Masson. Y él sabía bien lo que decía. En 1854 había logrado convencer al General Presidente Santa Anna (y, sobre todo, a la primera dama, doña Dolores Tosta de Santa Anna) de que le proporcionaran los recursos necesarios para contratar a la celeberrima diva Henriette Sontag —una estrella a la que el mismísimo Teatro de su Majestad de Londres pagaba 17 mil libras por temporada— y hacer que se presentara sobre las tablas del Teatro de Vergara. Pero el apoyo concedido por Sus Altezas Serenísimas no había sido gratuito.

Para recibir a Santa Anna en la ciudad de México, a su regreso de la campaña de Guerrero (cuyos resultados habían sido francamente pobres, pero el que régimen intentaba presentar ante la opinión pública como un triunfo absoluto) el General Presidente se cobró el apoyo que había concedido a las compañías de ópera. El 14 de mayo, el gobernador del Distrito Federal emitió un decreto que decía lo siguiente:

El día 16 del corriente ha de entrar en esta capital S.A.S. el presidente de la República de vuelta de su expedición al Sur. Este acontecimiento, que por tantos motivos es plausible para los buenos mexicanos, debe solemnizarse, de modo que ellos manifiesten su júbilo por el feliz regreso de S.A.S. y su gratitud por el empeño con que lo sacrifica todo para procurar a la nación cuanto considera que es necesario para su felicidad.⁴

Por lo tanto, “para que los habitantes de la propia capital contribuyan a la mencionada solemnidad” se disponía que, al día siguiente de la entrada triunfal de su Alteza Serenísima a la capital, el 17 de mayo, se diera una función de ópera en el Teatro de Santa Anna y otra, el día 18, en el de Oriente. “Los empresarios de las funciones indicadas —concluía el

⁴ Decreto publicado en *El Universal*, el 17 de mayo de 1854.

decreto— darán oportunamente sus programas respectivos, y estoy seguro que en ellas, como en todas las diversiones y concurrencias que se preparan, el público guardará el orden y la moderación que acostumbra, sin dar el menor motivo que altere la alegría, y el que debe reinar en los días mencionados.” De este modo, Masson, que se profesaba republicano y radicalmente liberal, tuvo que ofrecer un suntuoso concierto operístico en honor de Sus Altezas Serenísimas. Ya había empezado a organizar otra función para celebrar el cumpleaños del dictador, la cual hubiera tenido lugar el lunes 12 de junio y cuyo programa incluía el segundo acto de *La Hija del Regimiento*, pedido expresamente por Santa Anna, pero no pudo efectuarse porque, para esa fecha, Henriette Sontag estaba ya gravemente enferma de cólera. Murió antes de que terminara la semana.

Masson había razonado y discutido con los representantes del Estado mexicano, los había hecho escuchar su voz y las de los cantantes de su compañía, los había logrado exaltar y enternecer y, gracias a todo ello, había conseguido el apoyo político y financiero que necesitaba para poner en escena algunas de las funciones de ópera más brillantes de la historia de la ciudad de México. A cambio, el régimen de Santa Anna obtendría la legitimidad interna y el prestigio internacional de haberle dado a sus súbditos la oportunidad de disfrutar de un espectáculo equiparable, por su calidad, a los que se ofrecían en las grandes metrópolis de Europa. De no haber sido por la muerte de la Sontag y la debacle con la que terminó la temporada de 1854 (de las que he hablado en el capítulo 1 de esta tesis) los beneficios políticos habrían sido, seguramente, inmensos.

Los intercambios de favores y lealtades como el que tuvo lugar entre Masson y Santa Anna no eran, en modo alguno, excepcionales. Por el contrario, como dice Fernando Escalante, “la reciprocidad era el mecanismo básico para generar consensos capaces de suplir la obediencia al Estado, donde ésta era una pretensión quimérica”.⁵ Efectivamente: desde la consumación de la Independencia y hasta el porfiriato, a falta de un consenso básico sobre la organización de la autoridad, el orden se fundaba en vínculos personales y negociaciones particulares.⁶ La sociedad producía sus formas de poder y orden no estatales, el Estado imponía su definición formal de orden político y los intermediarios gestionaban la

⁵ ESCALANTE, *Ciudadnanos imaginarios*, p.120.

⁶ Sobre las primeras décadas de la vida independiente dice Michael COSTELOE: “el control político constituía, en el mejor de los casos, un poder frágil e inseguro porque se basaba, principalmente, en la alianza y en la lealtad personal prolongadas”. *La primera república federal de México...*, p.285.

coherencia y la estabilidad. De acuerdo con este argumento, para contar con los recursos de los intermediarios, recursos financieros y militares, de obediencia y de estabilidad, el gobierno tenía que respetar su posición, en tanto que no existía un vínculo directo entre la autoridad del Estado y sus ciudadanos, ni una subordinación automática de los poderes locales. La lógica corporativa y patrimonial arraigaba en la tradición española, y había adquirido nueva fuerza y distinto carácter después de la independencia; frente a ella, el Estado no podía hacer gran cosa.⁷

Si esto era cierto sobre la relación del “supremo gobierno” con los caciques locales, con el ejército y las milicias, con la prensa y con la Iglesia, lo era también respecto a su relación con los empresarios teatrales. Después de todo, éstos también controlaban un recurso que, como he argumentado, tenía un elevado valor en el imaginario político de la época: la ópera. Ello les permitía mantener con el Estado una relación de reciprocidad que, si no era simétrica, tampoco era totalmente vertical. Ninguna de las dos partes podía dictar unilateralmente los términos del intercambio. Los gobernantes sabían que la ópera era un símbolo poderoso de civilización y progreso y, por lo tanto, la empleaban con frecuencia como fuente de legitimidad, tanto ante su propia población como ante otros Estados. A cambio, los empresarios recibían grandes prebendas y beneficios de parte de las autoridades políticas.

El más importante de estos beneficios, sin el cual hubiera sido imposible la representación de cualquier función operística, eran los subsidios y subvenciones que las autoridades otorgaban a los empresarios. Y es que las ganancias obtenidas por la venta de boletos y abonos no eran casi nunca suficientes para cubrir los gastos de ese costoso espectáculo.⁸ El apoyo financiero del Estado era, pues, una condición indispensable para la representación de óperas de calidad, como lo reconocía el empresario Annibale Biacchi: “Una larga experiencia nos ha enseñado que este costoso espectáculo ni en México ni en las

⁷ ESCALANTE, *Ciudadanos imaginarios*...pp.119-124.

⁸ En 1865, según cálculos del empresario Annibale Biacchi, en el Teatro Imperial, una función de abono podía recaudar, si tenía mucho éxito, hasta 1,800 pesos. Una función extraordinaria (fuera del abono) era más riesgosa: podía generar, si se vendían todas las localidades, la suma de 2,890 pesos, pero también podía resultar en un completo fiasco. En cuanto a los costos, éstos dependían mucho de las exigencias de los solistas, de los salarios de los miembros de los coros y la orquesta, de la calidad de los decorados y el vestuario, etc. En términos generales, la puesta en escena de una ópera nueva no costaba menos de 7,000 pesos. (AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045)

capitales más populosas y concurridas de Europa puede sostenerse sin estar dotado por el gobierno”.⁹ Otro empresario, Bruno Flores, lo decía así en 1864:

Justo es decir que, no obstante el deseo de los artistas y la protección que no podrá menos que dispensarles el público, no habrían podido proporcionarle la distracción que hoy le ofrecen si, merced al empeño del sr. prefecto político de México, la Exma. Regencia, deseosa de proteger las bellas artes, no hubiera asignada a la expresada compañía mexicana una subvención pecuniaria que ha empezado a recibir y que le ha puesto en aptitud de llenar el compromiso contraído.¹⁰

En general, dichos apoyos financieros no estaban estipulados en presupuestos, leyes, reglamentos o decretos, sino que dependían de la voluntad personal de los gobernantes. Por lo tanto, casi siempre se otorgaban por vías no institucionales (por no decir ilegales). Por mencionar sólo un ejemplo, en enero de 1858 el gobierno de Comonfort concedió a la empresa de Amilcare Roncari un auxilio de 6,500 pesos, cuyo pago debía efectuarse en la Aduana con una orden sobre productos de derechos de importación. Esta forma altamente irregular de patrocinio —que ha dejado muy poca evidencia en los archivos— implicaba una gran incertidumbre para los empresarios quienes, a menudo, contrataban cantantes y empezaban a organizar las temporadas contando con que el gobierno los ayudaría con determinada cantidad, para descubrir, cuando ya habían iniciado los ensayos, que la ayuda sería muy inferior a lo prometido o no existiría en absoluto. Pero también tenía la ventaja, desde el punto de vista del gobierno, de asegurar la lealtad de los empresarios, quienes nunca podían dejar de esforzarse para ganar la buena voluntad de los gobernantes. Incluso cuando el apoyo se daba mediante un contrato formal y por escrito, el elemento de incertidumbre no desaparecía del todo. Así en el documento mediante el cual el gobierno de Maximiliano se comprometía a otorgar una subvención de 5,000 pesos mensuales a la empresa de ópera italiana de Annibale Biacchi, se estipulaba lo siguiente: “La subvención se retirará o se disminuirá prudencialmente *a juicio del Gobierno* en caso de que el empresario no cumpla con cualquiera de las condiciones que contiene su programa.”¹¹

⁹ AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045.

¹⁰ *La Sociedad*, 23 de enero de 1864.

¹¹ AGN FO014 Segundo Imperio, Caja 35, exp. 026, F.20. El caso se examinará con detalle en el quinto capítulo de la tesis.

Otra razón importante por la que los empresarios necesitaban del apoyo del Estado eran las condiciones de orden y seguridad indispensables para el éxito de cualquier tipo de diversión pública que sólo el aparato estatal podía proveer. Con ese fin, los sucesivos gobiernos promulgaron una gran cantidad de cédulas, ordenanzas, decretos y reglamentos sobre los teatros y otras diversiones públicas de la capital que tenían por objeto vigilar la conducta de empresarios y artistas, pero, sobre todo, del público asistente. Sobre dichas disposiciones legales he hablado en el primer capítulo de esta tesis.

Por último, el respaldo que los gobiernos ofrecían a las compañías líricas tenía un elevado valor simbólico. Cuando los gobernantes asistían a alguna representación, su presencia en el teatro se anunciaba con anterioridad como parte de los atractivos de la función. Así, el concierto de despedida del violinista Franz Coenen y el pianista Ernst Lubeck que tuvo lugar el 21 de enero de 1854 se anunció con las siguientes palabras:

Deseando los señores Coenen y Lubeck dar una prueba de gratitud por la benévola acogida que les ha dispensado el ilustrado público de esta capital, se han permitido dedicar su función de despedida a S.A.S., el general presidente de la república y a S.A.S. la señora su esposa, quienes los honrarán con su asistencia, como protectores y amigos de las bellas artes. Para corresponder a tanto honor y hacer que el espectáculo sea digno de SS. AA. SS., se han escogido las piezas más selectas del repertorio de los señores Coenen y Lubeck, entre las cuales dos de ellas, compuestas últimamente, están dedicadas a SS. AA. SS., cuya dedicatoria han aceptado graciosamente.¹²

Al parecer, parte del público acudía a la ópera más para ver al Jefe del Estado sentado en su palco que para escuchar al tenor o a la soprano. Esto fue particularmente evidente en la función de *La Vestale* que se celebró para dar la bienvenida a los emperadores Maximiliano y Carlota a la ciudad de México el 13 de junio de 1864. “Al terminar el penúltimo acto —decía una crónica publicada en *La Sociedad*— se retiraron SS. MM. En todo el tránsito desde el último tramo de la escalera del palco hasta la carroza fueron nueva y entusiastamente vitoreados por la concurrencia, que dejó vacío el teatro.”¹³

Por otro lado, los gobernantes aprovechaban sus apariciones en la ópera, para transmitir mensajes a sus gobernados. Eran parte del espectáculo y lo sabían. Así, por ejemplo, en 1843, en un momento en que se buscaba fortalecer, tanto real como

¹² *El Siglo Diez y Nueve y El Universal*, 19 de enero de 1854.

¹³ *La Sociedad*, 15 de junio de 1864.

simbólicamente, al Poder Ejecutivo (el mismo año en que se juraron las Bases Orgánicas), se publicó un Reglamento “que debe observarse cuando concurra a los teatros el Presidente de la República”, cuyo breve articulado reproduzco a continuación:

1°. Cuando el E.S. Presidente de la República dispusiese asistir al Teatro, el Ayuntamiento nombrará a una Comisión de su seno que acompañará a S.E. durante la representación.

2°. El E.S. Presidente será recibido en las puertas por cuatro lacayos con hachas y conducido hasta el fin de la escalera, donde lo acompañará la Comisión del E. Ayuntamiento hasta su palco.

3°. Durante las representaciones teatrales cuando asista el Primer Magistrado de la República, los concurrentes no se pondrán el sombrero ni fumarán. Para que los concurrentes puedan disfrutar de estos inocentes desahogos, en los entreactos, el palco del E.S. Presidente se cubrirá con una cortina.¹⁴

Otras veces, el mensaje era el opuesto. Por ejemplo, sobre una función dedicada a Ignacio Comonfort el día de Navidad de 1855, poco después de su ascenso al poder, un cronista escribió lo siguiente: “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, hizo gran contraste con el aparato pseudo-regio y ridículo que señalaba la aparición en público del general Santa-Anna.”¹⁵

En otras ocasiones, la ópera era usada por los gobernantes como foro para dar a conocer información específica. Así, en mayo de 1852, el Presidente Mariano Arista se presentó en una función de *Lucia di Lammermoor* acompañado de su Ministro de Relaciones Exteriores y con ello disipó los rumores de una crisis ministerial. Un cronista lo narró así:

A las ocho en punto apareció en el palco del ayuntamiento el presidente de la república [Mariano Arista], quien tuvo el buen sentido de no anunciarse con carteles como parte del espectáculo. Llegó acompañado de su ministro de relaciones [José Fernando Ramírez], y todos quedaron agradecidos al primer magistrado del país de que nos tranquilizara en la ópera, de una manera tan explícita, acerca del resultado de la crisis ministerial que hacía dos días nos tenía inquietos y acongojados. Podíamos ya entregarnos a los placeres de la

¹⁴ AHDF Vol. 796, exp. 3.

¹⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de diciembre de 1855.

música, una vez que había ministros. Bueno, dije para mí, gracias a Dios que estos señores han recobrado la confianza nacional que creían haber perdido; gracias a Dios que seguirán haciendo coro al presidente, y me senté en mi luneta, porque ya se había levantado la cortina.¹⁶

Conscientes de la importancia que tenía para ambas partes la relación entre la ópera y el gobierno, los empresarios programaban, a la menor provocación, conciertos y funciones extraordinarias para celebrar los triunfos del régimen en turno. Se representaron óperas para aplaudir los logros de Santa Anna en su campaña para sofocar la insurrección de Guerrero y, al año siguiente, se representaron óperas para celebrar la victoria de esa misma insurrección. La misma música, interpretada por los mismos artistas, servía para festejar el advenimiento de un régimen y la caída del mismo. En 1859, Cenobio Paniagua estrenó su ópera *Catalina de Guisa* en celebración del cumpleaños de Miguel Miramón y cuatro años más tarde, el 5 de mayo de 1863 el mismo compositor montó su obra *Pietro d'Abano* para conmemorar el primer aniversario de la victoria de las armas nacionales contra los franceses en Puebla. Se dedicaban funciones a Santa Anna, a Juan Álvarez, a Comonfort, a Zuloaga, a Miramón, a Juárez y a Maximiliano. Con poquísimas variaciones al programa (a menudo se incluía un himno patriótico compuesto *ex profeso* para cada ocasión), un mismo concierto podía servir para agasajar a tiros y troyanos, para quedar bien con Dios y con el Diablo.

Una de las descripciones más certeras —y más cómicas— de la situación explicada en este capítulo es la que dio el empresario de origen moravo Max Maretzek¹⁷ en sus memorias publicadas en la ciudad de Nueva York en 1855 con el título *Crotchets and*

¹⁶ Fortún, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de mayo de 1852

¹⁷ Max Maretzek nació en la ciudad morava de Brno (que entonces pertenecía al Imperio Austriaco y actualmente se ubica en la República Checa) el 28 de junio de 1821. Estudió medicina en Viena, pero antes de terminar sus estudios se dedicó a lo que sería, según sus propias palabras, el amor de su vida: la música. Como pianista, compositor y director de orquesta tuvo una carrera más o menos exitosa que lo llevó a varias ciudades de Europa. En 1843 se estrenó en la ciudad de Brunn su primera ópera, *Hamlet*, basada en la obra de Shakespeare. En 1843 se estableció en Londres, donde trabajó como asistente de Michael William Balfe, director de la compañía italiana de ópera de esa ciudad. En 1848 cruzó el Atlántico y se instaló en Nueva York, donde aceptó un puesto como director musical de la Astor Opera House. Al año siguiente fundó su propia compañía y empezó su carrera como empresario teatral, a la que le dedicaría prácticamente el resto de su vida. Después de haber producido ópera en distintas ciudades del Nuevo Continente (Nueva York, Boston, Chicago, México y La Habana) falleció en Staten Island en 1897. Los viajes de Maretzek y los de otras compañías de ópera que, en esa época, recorrían Estados Unidos (algunas de las cuales vinieron a México) han sido narrados por Katherine PRESTON, *On the Road...*

*quavers: Revelations of an opera manager in America.*¹⁸ Y es que, como señalaré en el siguiente apartado, Marezek sufrió en carne propia la compleja relación simbiótica que existía entre empresarios y políticos.

Figura 4.1 Max Marezek



“Dios y Libertad”. Max Marezek y la política mexicana

En abril de 1852, Max Marezek, junto con su esposa, su hermano y las 27 personas que componían su compañía (además de los cantantes, viajaban con ellos sus parientes, protegidos, amantes y sirvientes de diversa índole) desembarcaron el Puerto de Veracruz, procedentes de Nueva Orleans.¹⁹ Después de un complicado y, según cuenta el empresario, muy costoso viaje en diligencia llegaron a la capital de la República. Como relaté en el segundo capítulo de esta tesis, el descomunal éxito que tuvo la compañía de Marezek en la

¹⁸ *Negras y corcheas: revelaciones de un empresario de ópera en América* [traducción mía].

¹⁹ Las primeras impresiones que el empresario tuvo de México ilustran más la disposición de su ánimo que la imagen que realmente ofrecía el país: “Desde la cubierta [del barco] contemplé con anhelo la tierra de los “caballeros” y “léperos”, de las “señoras” y “niñas”, la tierra de las revoluciones y los terremotos, el floreciente cactus y la deliciosa (siempre y cuando se acostumbre uno a ella) bebida llamada “pulque”. Sintiéndome muy parecido a los españoles que vinieron a buscarlos en los viejos tiempos, las blancas paredes de las casas me parecieron relucientes de oro y plata. Mis esperanzas, sin embargo, eran hacerme de la brillante posesión de estos metales preciosos de un modo más pacífico. En vez de espadas y arcabuces, había traído conmigo tenores y sopranos. Bajos y barítonos eran mis cañones. Como lanza, llevaba una batuta y cargaba, en vez de un escudo, un libro de partituras.” (MAREZEK, *Crotchets and quavers...*, pp.229-230)

venta de abonos, el mismo día en que se abrió la taquilla (el 11 de mayo), lo hizo olvidar las incomodidades y los costos del viaje.

Sin embargo, la alegría del empresario y su optimismo respecto de los usos y costumbres del pueblo mexicano empezó a desvanecerse al día siguiente. Según relata en sus memorias, la inmensa cantidad de plata recibida el día anterior le dio el valor para acudir personalmente a la taquilla, y a las 8 de la mañana apenas pudo abrirse paso por entre la multitud de abonados potenciales que estaban parados en torno a ella. A las 9, sin embargo, el jefe de policía preguntó por él, y tras ser admitido al interior de la oficina, le entregó una orden escrita del Gobernador del Distrito Federal, el coronel Miguel María de Azcárate, donde se le solicitaba no vender más abonos.²⁰

Esta medida por parte del gobierno de la ciudad no estaba desprovista de lógica: había razones para creer que la totalidad de las localidades del teatro podían ser ocupadas por abonados, lo cual quitaría la oportunidad de presenciar el espectáculo a todos los individuos y familias que no pudieran pagar el elevado precio de un abono de doce funciones (que podía costar hasta 100 pesos por palco y hasta 18 pesos por asiento individual) y que sólo podían pagar entradas eventuales. Al parecer, la prohibición respondía a una preocupación de las élites políticas por llevar los efectos civilizatorios de la ópera al mayor número posible de ciudadanos. Sin embargo, como relata Mareztek, sus “sentimientos americanos” se sintieron ofendidos por esta imposición y preguntó al policía si el gobernador tenía el derecho de interferir en sus asuntos privados.²¹ La respuesta del agente, tal como la refiere el empresario, es bastante reveladora de la relación estrecha (pero no necesariamente armónica) que existía entre las fuerzas estatales y las compañías de ópera:

“Don Max Mareztek,” replicó el jefe de policía, con mucha seriedad “encontrará que en la ciudad de México usted siempre tendrá que obedecer sus órdenes”. Diciendo esto adoptó una postura solemne, se quitó el sombrero, y con una voz sonora exclamó “¡Dios y Libertad!” Después, volvió a colocárselo sobre la cabeza y continuó: “No sólo tendrá que obedecer sus órdenes, sino también anticiparlas.” Volvió a quitarse el sombrero para proferir una vez más “¡Dios y Libertad! Además, debo informarle que usted no puede publicar siquiera un programa de sus funciones sin habérselo

²⁰ MARETZEK, *Crotchets and quavers...*, p.248.

²¹ MARETZEK, *Crotchets and quavers...*, p.248.

enviado antes a Su Excelencia para su revisión”. De nuevo ¡Dios y Libertad! resonó en mis oídos. “También debo decirle, don Max Maretzek que no ha puesto a disposición de Su Excelencia los cuatro palcos primeros que invariablemente están reservados para él y los miembros del Ayuntamiento. ¡Dios y Libertad!”²²

Cuando Maretzek hubo anunciado a la gente que estaba ahí congregada la disposición de Su Excelencia el Gobernador y se disponía a empezar a vender los abonos para el segundo mes, fue interrumpido nuevamente por el jefe de policía que, poniendo la mano sobre su brazo, le dijo: “¡Don Max Maretzek! De acuerdo con las leyes de este país,²³ los propietarios del primer abono tienen derecho a conservar sus lugares para el segundo y el tercer abono si así lo desean. Además, debe dárseles debida notificación tres días antes de permitir que cualquier otra persona ocupe esos lugares.” Al decir esto, volvió a quitarse el sombrero y a proferir el inevitable “¡Dios y Libertad!”²⁴

La contradicción entre la primera y la segunda orden no pasó desapercibida al empresario: por un lado, las autoridades querían que la ópera fuera accesible para amplios sectores sociales, pero, por otro, querían salvaguardar los privilegios de quienes habían llegado primero a la taquilla (o quienes habían mandado a sus lacayos a comprar los abonos). “En todo caso —recordaría más tarde— me dio una noción tolerablemente sólida de las contradicciones de la libertad mexicana.”²⁵

Así, el problema quedó resuelto, pero sólo temporalmente. Cuando, a principios de junio, se anunció el segundo mes de la temporada, todos los abonados renovaron las suscripciones de sus palcos y lunetas. Todos, salvo uno: el industrial y banquero gaditano

²² MARETZEK, *Crotchets and quavers*..., p.248.

²³La legislación aplicable en ese momento era el Reglamento Teatral de 1831, el cual, comparado con otras leyes de la época, otorgaba a los empresarios mayor autonomía y libertad en el manejo de las compañías (en detrimento de los derechos de los artistas) y limitaba la autoridad del Ayuntamiento de la ciudad de México a favor de instituciones dependientes del gobierno federal. En 1853, un año después de ocurridas las desavenencias de Maretzek con las autoridades mexicanas se emitiría un nuevo reglamento, el cual sería el ordenamiento más extenso y detallado emitido hasta la fecha, y en el que se sumaban normas y prohibiciones de varios reglamentos anteriores, dando como resultado una serie de controles muy estrictos sobre la conducta de los empresarios, los artistas y el público.

²⁴ MARETZEK, *Crotchets and quavers*..., p.249.

²⁵ MARETZEK, *Crotchets and quavers*..., p.249.

Cayetano Rubio,²⁶ quien no reservó ni pagó el palco que había venido ocupando para el segundo abono. Pasados los tres días estipulados por la ley, Marezek ofreció el palco — que, a su entender, había quedado vacante— a un nuevo cliente: nada menos que al ministro plenipotenciario de Francia en México, André Levasseur. Sin embargo, el día previo al comienzo de la segunda temporada, el señor Rubio mandó a su lacayo a la oficina que ocupaba Marezek para informarle que había decidido conservar su palco por las siguientes doce funciones. “Muy educadamente, —relata el empresario— le mandé decir que lamentaba no poder cumplir con su demanda, ya que tras haber esperado cuatro días, había considerado justificado permitir a M. Levasseur convertirse en mi *locataire*.”²⁷

Apenas un par de horas después de haberse ido el lacayo de Rubio, se presentó en el hotel donde se alojaba Marezek un miembro del Ayuntamiento (quien además, con una singular consideración por la economía humana, fungía como alguacil). Éste le informó al empresario que había sido condenado a pagar una multa de 100 pesos o a purgar una sentencia de 24 horas en la cárcel por haber dispuesto, ilegalmente, del palco del señor Rubio. A regañadientes, Marezek consintió pagar la multa, pero la historia no concluyó ahí: antes de media hora se presentó un segundo alguacil quien citó al empresario a comparecer, a la mañana siguiente, ante un juez de letras, para defender su causa. Ambos funcionarios, según dicen las memorias en tono de burla, interrumpían con frecuencia sus mensajes con la exclamación “¡Dios y Libertad!”.²⁸ En todo caso, la prontitud con que las autoridades judiciales atendieron el caso es una clara indicación de la influencia política del potentado español y de la importancia que las élites mexicanas otorgaban al tema de la ópera.

Preocupado por el resultado del proceso, Marezek buscó la asesoría de quien consideraba “uno de los mejores abogados de la capital mexicana”: don Francisco M. de

²⁶ Aunque Marezek sólo lo identifica por su apellido y por su profesión (banquero) puede presumirse con bastante certeza que se trata de Cayetano Rubio (1791-1876). Además de una cuantiosa fortuna, Rubio poseía una perdurable afición por las artes escénicas: en la década 1820 fue copropietario de un teatro en San Luis Potosí y en la de 1840 financió la construcción del Gran Teatro Iturbide en Querétaro. Aunque el núcleo de su extensa red de negocios se encontraba en esa ciudad, en la época en que la compañía de Marezek vino a México, el potentado pasaba largas temporadas en la capital de la República. David Brading se refiere a este personaje como “un conocido agiotista” (BRADING, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, p. 134)

²⁷ MAREZKEK, *Crotchets and quavers*..., p.250.

²⁸ MAREZKEK, *Crotchets and quavers*..., p.250-251

Olaguíbel.²⁹ Ambos se presentaron al día siguiente, a las 9 en punto, en la casa del juez, quien, para sorpresa del empresario, los recibió en su recámara, sentado sobre su cama y vestido con un camisón y un gorro de dormir. Después de ofrecerles café y cigarrillos a todos los presentes, el juez se quitó el gorro, lo metió debajo de la almohada y comenzó la audiencia. Después de que ambas partes hubieron expuesto sus argumentos, el juez dictó su sentencia: el palco en cuestión correspondía por derecho al señor Rubio y el empresario debía cedérselo so pena de pagar una compensación de 500 pesos por daños y perjuicios. Por concejo de Olaguíbel, Marezek impugnó el veredicto del juez de letras ante un tribunal superior, el cual ordenó que el palco en cuestión permaneciera clausurado y no fuera ocupado ni por Rubio ni por Levasseur, hasta que se llegara a una decisión definitiva (lo cual podría demorar meses, o incluso años). El documento que contenía esta orden estaba firmado, por supuesto, con la frase “Dios y Libertad”.³⁰

La medida indignó al ministro francés, quien, según relata Marezek, estaba determinado a ocupar el palco así tuviera que hacer saltar los calvos que cerraban la puerta y a desafiar a los soldados que la custodiaban. La situación pudo haber derivado en un conflicto diplomático grave de no haber sido por la oportuna intervención del Ministro de Relaciones Exteriores, José Fernando Ramírez, quien, la primera noche del abono y en los pasillos del Teatro de Santa Anna, invitó a Levasseur a presenciar las doce funciones desde el palco presidencial. El diplomático no consideró prudente rechazar este honor y renunció a sus derechos sobre palco en litigio, mismo que fue ocupado, por el resto de las funciones de la temporada, por don Cayetano y sus invitados.³¹

La peculiar (por no decir surrealista) forma en que las autoridades mexicanas lidiaron con el conflicto entre el empresario moravo, el banquero español y el diplomático francés no es ajena al sistema político de esa época. Al evocarlo, Marezek escribió lo siguiente: “No se sorprenda, mi querido amigo, si al recordar los incidentes de mi campaña operística

²⁹ Francisco Modesto de Olaguíbel Martínón (1806-1865) era un prominente abogado y político poblano, quien ocupó, entre otros cargos, el de Gobernador del Estado de México, Senador de la República, Diputado del Congreso de la Unión, Embajador de México en Francia y Procurador General de la República.

³⁰ MAREZEK, *Crotchets and quavers*..., p.251.

³¹ MAREZEK, *Crotchets and quavers*..., p.254.

en México, yo también me sienta tentado a exclamar, con el mayor entusiasmo: ¡Dios y Libertad!”³²

Este caso es sólo una de las numerosas anécdotas narradas por Marezek que ilustran la forma en que los detentores del poder político se relacionaban con las compañías de ópera y sus administradores. Como muestran estos ejemplos, durante este periodo estas relaciones estuvieron marcadas por una rampante arbitrariedad y por la corrupción casi omnipresente de las autoridades, pero también por una admirable flexibilidad y creatividad para resolver los problemas conforme se iban presentando, y que solían beneficiar, a la postre, tanto a los políticos como a los empresarios de ópera y a los abonados, a menudo en detrimento de los intereses de grupos subalternos, como los artistas y el público general.

Un ejemplo que ilustra lo anterior es el del tenor Giuseppe Forti. Por motivos de orgullo y rivalidad con otro cantante de la compañía, Lorenzo Salvi, se negó a sustituirlo cuando éste último se encontraba incapacitado para aparecer en escena.³³ Alegando problemas de salud, Forti no apareció en el teatro los dos días antes del estreno programado de *La Favorita*, de Donizetti. A falta de un tenor que interpretara el papel principal de la ópera, la función tuvo que suspenderse y ser sustituida por un concierto. Marezek estaba, naturalmente, furioso con el tenor y fue a expresar su queja nada menos que ante el Gobernador del Distrito Federal, Pero las medidas que las fuerzas del orden adoptaron para castigar la desobediencia del cantante fueron excesivas, incluso para el empresario: cuando regresaba a la ciudad después de haber pasado el día en Tacubaya (donde había ido a pasear durante su supuesta “enfermedad”), fue arrestado por un piquete de soldados y conducido a prisión, de donde no se le dejaría salir por dos semanas (salvo para asistir al teatro cuando se requería su presencia para ensayos y funciones, y a donde acudía escoltado por cuatro soldados para evitar su fuga). Finalmente, después de cinco días y gracias a los buenos oficios de Marezek, se le conmutó la pena y se le dejó en libertad tras haber pagado una

³² MAREZEK, *Crotchets and quavers...*, p.254.

³³ Según cuenta Marezek, para impresionar a las bellas *señoritas* mexicanas, (actividad que, según el empresario, era esencial para todo tenor italiano), Salvi había adquirido un caballo e ido a montar al paseo de Bucareli. Sin embargo, sus pobres habilidades ecuestres, y la distracción ocasionada por unos ojos negros y el coqueto movimiento de un abanico, lo hicieron caer del caballo y romperse un brazo, dejándolo inhabilitado para actuar por el resto de la temporada. (MAREZEK, *Crotchets and quavers...*, pp.255)

multa de 100 pesos.³⁴ Pese a los escrúpulos expresados al respecto en sus memorias, el empresario no logra disimular del todo la satisfacción que le produjo este desenlace: “Después de eso, Forti no volvió a faltar a una función, ni por enfermedad ni por ninguna otra causa”.³⁵ En este caso, los intereses de la empresa y los del Estado convergieron para beneficio de ambos.

Sin embargo, en determinadas circunstancias históricas, las cosas no siempre funcionaban así. En el siguiente apartado examinaré un caso que demuestra lo que ocurría cuando, en un contexto particular (la Guerra de Reforma) los empresarios de la ópera y los representantes del Estado no cooperaban entre sí en la forma en que normalmente sucedía.

Los límites de la simbiosis: el caso Roncari

Como hemos visto, en términos generales, los diferentes gobiernos consideraban a la ópera como una muestra del grado de civilización alcanzado por la nación y como una valiosa fuente de legitimidad. Sin embargo, había ocasiones en que, por circunstancias específicas de índole política e ideológica, la ópera y las autoridades no jugaban en el mismo bando. Un caso que ejemplifica con claridad esta situación fue el del empresario Amilcare Roncari.

Poco se conoce sobre el origen y los primeros años de este personaje. Lo primero que sabemos de su historia es que llegó a México en 1852 con la compañía de Max Maretzek y que, el 17 de julio de ese año, el cónsul de las ciudades hanseáticas Frankfurt, Hamburgo, Lubeck y Bremen solicitó para él una carta de seguridad del gobierno mexicano. Ésta era una práctica común para los extranjeros que ingresaban al territorio nacional para practicar ahí algún arte u oficio. Aunque generalmente era el representante del propio país el que solicitaba este documento, en varios casos era el ministro o cónsul de una tercera nación el que lo hacía (especialmente, cuando el país de origen del interesado no tenía representación diplomática en México, como ocurría en el caso de Roncari). Según la costumbre, la carta de solicitud incluía varios datos personales del extranjero para el que se pedía la carta de seguridad. En este caso, el consulado hanseático certificaba que Amilcare Roncari era natural de Italia (sin que se especificara de qué región o ciudad), que tenía veintidós años

³⁴ MARETZEK, *Crotchets and quavers...*, pp. 257-260.

³⁵ MARETZEK, *Crotchets and quavers...*, p. 260.

de edad (lo que significa que había nacido hacia 1830), que era alto, de tez blanca, ojos castaños, pelo y barba rubia.³⁶

Tres años después de su llegada, en noviembre de 1855, Roncari era ya director de la compañía de ópera. Si las obras que programaba nos dicen algo de su posición ideológica, podemos suponer que tenía tendencias progresistas, si no francamente revolucionarias. Una de las primeras funciones que organizó fue un concierto en honor de la toma de Sebastopol, cuyo número principal era nada menos que *La Marsellesa*, cantada por Felicita Vestvali que apareció vestida como alegoría de la República. El significado que tenía este himno para el público mexicano de esa época queda claro en la reseña que *El Monitor Republicano* hizo de aquella función:

Se levantó el telón y apareció a lo lejos una vista de campos desolados y ruinas de incendios, como las que deja a su paso la tiranía. En medio del foso había un trofeo de armas y en el centro, por una amable galantería, se veía el pabellón mexicano. Los coros, la banda de artillería, los artistas todos formaban un semicírculo. Hubo un momento de silencio. Después se presentó con paso majestuoso la Srita. Vestvali con su vestido blanco, su manto rojo, su gorro frigio. Abrió los labios y entonó ese canto marcial que Dios inspiró a Rouget de L'Isle para que conmoviese a un pueblo. Ese canto que arrasó la Bastilla, que ha reducido a polvo los tronos de los tiranos. ¡Ay! ¿Por qué no tenemos nosotros un canto nacional que sea nuestro clarín de guerra, nuestro grito de libertad?³⁷

Como puede apreciarse de las líneas anteriores, no sólo la elección de la pieza, sino toda la puesta en escena resultaba altamente sugerente. Más que la victoria de las potencias aliadas en la Guerra de Crimea, lo que se estaba celebrando en aquel concierto era el triunfo del Plan de Ayutla y la culminación de una revolución liberal, anti autoritaria y popular.

El 25 de diciembre de ese año, la compañía de Roncari ofreció otro concierto operístico, esta vez para celebrar la llegada de Ignacio Comonfort a la presidencia de la República.³⁸ El programa incluía el famoso dúo “*Suoni la trompa*” de la ópera *I Puritani* de Bellini, cuya línea culminante, “*bello è affrontare la morte gridando: libertà!*” era considerada tan provocativa que la censura de varios países (incluyendo la de la

³⁶ AGN, GD 129, Cartas de Seguridad, Vol. 102, fs. 126.

³⁷ *El Monitor Republicano*, 19 de noviembre de 1855.

³⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de diciembre de 1855

cercanísima y colonial Cuba) obligaba a sustituir la palabra *libertà* por *lealtà*. Aunque algún cronista criticó la falta de pasión con que los intérpretes entonaron esas explosivas palabras,³⁹ la postura política de quien decidió incluir la pieza en el programa del concierto (probablemente el propio Roncari) era inequívoca.

Por si esto fuera poco, en la temporada de 1855-1856, Roncari llevó a escena nada menos que cinco óperas compuestas por Giuseppe Verdi,⁴⁰ cuyo nombre se asociaba ya con el movimiento de unificación italiana y, por lo tanto, con los ideales del liberalismo, la autodeterminación de los pueblos y el anticlericalismo.⁴¹ Además, el estilo musical de Verdi, tan apasionado, tan moderno, tan ajeno a las viejas convenciones, tan desafortadamente romántico, tan libre, era considerado por muchos como la expresión estética más conforme al ideario liberal.⁴² No en vano Altamirano lo eligió como el compositor favorito de Clemencia, la heroína más famosa de la literatura mexicana decimonónica:

³⁹ “El final del dúo de *I Puritani* no correspondió a las esperanzas que pudo haber concebido el público: fue bien cantado, tal vez, pero en ese arranque de entusiasmo bélico se necesita algo más que corrección en el cantar y toda exageración es lícita cuando es hija de un exceso de amor a la independencia: se dijo la mágica palabra *libertà* con la misma tibieza con que la policía exige que se diga la de *lealtà*, con que remplaza aquella en la Habana y las provincias italo-tudescas.” *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de diciembre de 1855.

⁴⁰ *I Lombardi* (3, 4 y 5 de noviembre de 1855), *Luisa Miller* (15 y 22 de noviembre), *Ernani* (6, 9 y 12 de diciembre), *I due Foscari* (23 de diciembre) e *Il Trovatore* (27 y 28 de enero, 3 y 12 de febrero de 1856).

⁴¹ Justamente en los meses que duró aquella temporada, Verdi hizo pública su adhesión a la causa de la unificación italiana y al rey Víctor Manuel II (quien, en febrero de 1856, lo nombró caballero de la *Ordine de SS. Maurizio e Lazzaro*). Esto implicó un rompimiento con el Papa Pío IX. Además, para escándalo de los buenos católicos italianos, desde 1849 el compositor convivía, de manera pública y notoria, con la cantante Giuseppina Strepponi, con la que no estaba casado. Véase SCHWANDT, *Giuseppe Verdi*.

⁴² En 1850, con motivo del estreno de la ópera *Ernani* de Verdi, *El Daguerrotipo* se preguntaba: “¿La música dramática de Verdi agrada o disgusta al público mexicano acostumbrado al estilo sentimental, lánguido y delicado de Bellini y Donizetti?... Este es un problema que hemos asentado muchas veces y cuya resolución comenzará el miércoles y se decidirá quizá el próximo sábado; pues no basta oír una sola vez una ópera del nuevo compositor para juzgarla terminantemente: los más inteligentes en la materia no se atreven a decidirse de antuición y necesitan de renovar sus impresiones y analizar profundamente la obra antes de emitir una opinión fundada, razonada y concienzuda”.

Poco después, *El Siglo Diez y Nueve*, pronosticaba que el compositor de Busseto lograría pronto conquistar al público mexicano: “[Si se llevan a escena más óperas de Verdi] es muy probable que su mérito tenga la merecida remuneración, pues con óperas buenas y nuevas bien ejecutadas, México sostendrá dignamente el espectáculo, en la inteligencia de que hay más de dos mil individuos que esperan con suma impaciencia la noche del sábado para empezar a tomarle gusto a la brillante música de Verdi.” (*El Siglo Diez y Nueve*, 17 de mayo de 1850).

Sin embargo, todavía en 1861, el público mexicano seguía sin lograr digerir del todo la música de Verdi, como lo indican las siguientes líneas, publicadas con motivo de una representación de *Lucia di Lammermoor*: “El público de la capital que, por lo que hemos advertido, no se ha acostumbrado todavía a saborear los rasgos peculiares de la música de Verdi y que manifiesta tanta predilección por los pasajes melódicos, no podrá menos que acoger con entusiasmo la partitura de *Lucia*, una de las mejores de la escuela melodista.” (*El Siglo Diez y Nueve*, 7 de febrero de 1861)

Clemencia prefería todo aquello que estaba en armonía con su carácter, y en música desdeñaba lo puramente melancólico y tierno, así como se impacientaba con las elevadas e intrincadas combinaciones de la escuela clásica. Ella necesitaba música enérgica para traducir los sentimientos de su alma ardiente y poderosa. Necesitaba el desorden, la inspiración robusta y atrevida, el delirio en la armonía. Verdi era el maestro favorito de Clemencia.⁴³

Para entender cabalmente el significado de las acciones de Roncari, hay que tomar en cuenta el ambiente de extrema polarización política e ideológica en el que se produjeron. El 23 de noviembre de 1855, apenas unos días después del concierto en que, desde el escenario del Teatro Nacional, la Vestvali cantara *La Marsellesa*, se promulgó la Ley sobre la Administración de Justicia y Orgánica de los Tribunales de la Nación, mejor conocida como Ley Juárez, cuya principal característica era la abolición de los fueros eclesiástico y militar. Como afirmación de la autoridad estatal frente a las corporaciones, la Ley Juárez implicaba todo un proyecto político. Su efecto, casi inmediato, fue la división de la élite mexicana en dos bandos irreconciliables que, en el curso de los siguientes meses, a medida que avanzaba la discusión del proyecto de constitución, se alejarían más y más una de otra.

Esta división afectó a todos los ámbitos de la vida social. Ningún espacio, ni siquiera el teatro, era territorio neutral. Como recuerda Olavarría y Ferrari, hasta las damas aprovechaban cualquier medio a su alcance para expresar su filiación política, por ejemplo al vestirse para asistir al ópera: “las reformistas prendían en su tocado los lazos rojos y calzaban zapatos verdes; las antirreformistas usaban a su turno lazos verdes y calzado rojo; unas y otras querían ensalzar así el color adoptado por su partido y deprimir el del contrario.”⁴⁴ En ese ambiente crispado de odios y desconfianzas, ningún acto era inocente. Incluso la selección de una ópera o un aria podía interpretarse como una toma de partido. Roncari debió haber estado consciente de ello y saber que, con sus elecciones, estaba promulgando abiertamente su adhesión a uno de los bandos y declarando la guerra al otro.

Después de un año alejado de las actividades teatrales y operísticas, Roncari formó en México una nueva compañía encabezada por la diva italiana Adelaide Cortesi. La temporada empezó el 15 de octubre de 1857, nada menos que con *La Traviata* de Verdi,

⁴³ ALTAMIRANO, *Obras completas*, vol. III, p. 206.

⁴⁴ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p. 645.

con la Cortesi en el papel de Violetta. A pesar del prestigio de la soprano y de otros artistas que integraban la compañía, el teatro permanecía semi vacío, en parte debido a la tensa atmósfera política de aquellos meses. “Uno y otro bando —dice Olavarría y Ferrari— procuraban no reunirse en terreno neutral y todos los espectáculos públicos hubieron de lamentar aquel rencor, que casi en lo absoluto los privó de verdaderos llenos.”⁴⁵

El 17 de diciembre, Félix Zuloaga promulgó el Plan de Tacubaya que desconocía la Constitución “por ser contraria a los usos y costumbres de la sociedad” y prometía convocar a un nuevo congreso que redactara una nueva constitución. Dos días más tarde, el propio Ignacio Comonfort (que dos semanas antes había tomado posesión como presidente constitucional, pero que encontraba la constitución demasiado radical) se adhirió al Plan de Tacubaya, junto con otros liberales moderados, dando un golpe de estado a su propio gobierno. El Congreso constituyente fue disuelto y Benito Juárez, por entonces Presidente de la Suprema Corte y representante del ala radical del partido liberal, fue reducido a prisión. Atentos a estos sucesos y temerosos de sus consecuencias, los ciudadanos mexicanos dejaron de asistir a la ópera. Como consecuencia, el tercer abono de la temporada (que iba del 10 de diciembre de 1857 al 9 de enero de 1858) sólo produjo a la compañía de siete a ocho mil pesos.⁴⁶ Así, al anunciar un cuarto y último abono, que debía empezar el domingo 10 de enero, el propio Roncari reconoció que, en los abonos anteriores, no había logrado cumplir todo lo que había ofrecido ni satisfacer las expectativas de los señores abonados. Luego añadía: “Debe tomarse en consideración que ninguna época ha sido tan contraria a las diversiones públicas como la actual y que ninguna empresa se ha visto tan abandonada y falta de apoyo como la mía.”⁴⁷

El gobierno de Comonfort, reconociendo la imposibilidad de la situación de la compañía de ópera, concedió al empresario un auxilio de 6,500 pesos, cuyo pago debía efectuarse en la Aduana con una orden sobre productos de derechos de importación. Esto debería bastar para completar el cuarto y último abono de la temporada. Sin embargo, el mismo día en Roncari intentó cobrar la orden —el 11 de enero de 1858— Zuloaga y los

⁴⁵ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p. 645.

⁴⁶ Un abono exitoso de 12 funciones podía producir hasta 21,600 pesos, según el cálculo de Biachi. (AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045).

⁴⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 8 de enero de 1858.

militares que habían proclamado el Plan de Tacubaya desconocieron a Comonfort, quien tuvo que abandonar el país. Como era de esperarse, el gobierno conservador negó todo apoyo a Roncari, que tan ostensiblemente había proclamado su tendencia liberal.

Después de sólo dos funciones, la empresa de Roncari quedó en bancarrota y tuvo que suspender sus actividades sin haber cumplido con el abono anunciado. El 27 de enero —apenas cuatro días después de que Zuloaga asumiera la presidencia— Roncari fue aprehendido y llevado a la cárcel, por incumplimiento de contrato. La Cortesi y la mayor parte de los artistas de la extinta compañía se lanzaron a buscar su subsistencia en distintas ciudades de la República. Los que permanecieron en la capital hicieron lo posible por desvincularse de Roncari y por ganarse la simpatía (y el apoyo) del régimen conservador: el 29 de enero ofrecieron una función en el Teatro de Oriente dedicada al presidente Zuloaga y a su gobierno. Previsiblemente, se excluyeron del programa todas las obras de Verdi y cualquier otra pieza que oliera a liberalismo.⁴⁸

En ese punto, Roncari empleó un as que tenía escondido bajo la manga: un pasaporte expedido por el Departamento de Estado de los Estados Unidos que lo acreditaba como ciudadano americano. Armado con este valioso documento, Roncari solicitó el auxilio de John Forsyth, el ministro plenipotenciario de Estados Unidos en México. Indignado por la injusticia sufrida por Roncari quien, para entonces, llevaba varias semanas encarcelado y sin que se hubiera iniciado el juicio, Forsyth acudió en persona a la casa del Juez 4º de lo Criminal, Mariano Contreras, y le exigió una explicación sobre el caso. El magistrado le respondió que el juicio no había tenido lugar por razones prácticas: la situación de la guerra hacía imposible que se pagaran los sueldos al personal del juzgado, por lo que no había nadie quien se encargara de las diligencias necesarias para iniciar el proceso. Según relató más tarde el propio Contreras, su respuesta enfureció a Forsyth.

De aquí [Forsyth] pasó a culparme de cooperación a algunas miras políticas que se hubiere sobre la persona de Roncari y el lenguaje era tan animado y tal el interés que manifestaban los ademanes del dicho Sr. Ministro que al tiempo

⁴⁸ *La Sociedad*, 29 de enero de 1858.

que de esta manera se explicaba, los muebles de mi casa recibieron multitud de latigazos de su mano.⁴⁹

El 1 de marzo de 1858, Forsyth escribió al ministro de relaciones exteriores Luis Gonzaga Cuevas una enérgica misiva en la que, invocando el principio de *habeas corpus*, protestaba por el encarcelamiento arbitrario de Roncari y exigía le fuera concedido inmediatamente un juicio, en el que pudiera conocer y enfrentar las acusaciones en su contra o, de lo contrario, fuera puesto en libertad. “La repetición de estos casos —decía Forsyth— agregados a la multitud de reclamaciones presentadas y no arregladas al Gobierno mexicano por injusticias y perjuicios sufridos por personas y propiedades de ciudadanos americanos están adquiriendo una magnitud y suma que no puede permitirse por más tiempo aumentar y quedar sin arreglo, sin poner en peligro las relaciones amistosas entre los dos países.”⁵⁰ La amenaza apenas velada que entrañaban las palabras del representante de Estados Unidos no pasó desapercibida para el ministro de relaciones exteriores quien, de inmediato, transmitió la queja al ministro de justicia y negocios eclesiásticos.⁵¹ Éste, a su vez, solicitó a Contreras una explicación detallada del caso. La respuesta del juez, fechada el 17 de marzo, fue prácticamente la misma que le había dado personalmente a Forsyth: las circunstancias económicas del país en general y del juzgado en particular hacían imposible la continuación del proceso contra el empresario.⁵²

Los meses pasaban y la situación no había variado: el juicio no comenzaba, Roncari seguía en prisión y la presión de la legación estadounidense iba en aumento. Ni siquiera los abonados estaban satisfechos, pues la detención del empresario no había servido para que se les devolviera el dinero que habían pagado ni para que se reanudaran las funciones.⁵³ De

⁴⁹ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 304-308, 17 de marzo de 1858.

⁵⁰ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 298, 1 de marzo de 1858.

⁵¹ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 299-302, 1 de marzo de 1858.

⁵² AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 304-308, 17 de marzo de 1858.

⁵³ *La Sociedad* publicó una carta firmada por “unos abonados” que decía: “El Sr. Roncari está preso y se le forma causa por no haber cumplido con las óperas del *cuarto y último abono*, habiendo recibido el importe de éste. No sabemos qué provecho pueda hacer a los que se hallan en este caso, y nosotros nos contamos por desgracia en este número, la prisión del empresario, si no nos ha de volver nuestro dinero o nos ha de cantar la Sra. [Adelaide] Cortesi.

Suponemos que el señor juez mencionado hará cuanto debe y cuanto pueda en desagravio de la sociedad que ha sido burlada, o a lo menos parece así; porque ya era tiempo de que el Sr. Roncari, si tenía intención de cumplir, algo hubiera dicho.

Por nuestra parte, deseáramos la ópera, porque nos gusta, nos divierte y distrae, mas si no fuere posible llevar esto a cabo, sepámoslo, para que en adelante pensemos con mucha seriedad en esto del abono, cuando se nos

prolongarse más tiempo, la situación podría tener consecuencias graves para el gobierno conservador, muy necesitado de apoyo internacional y de legitimidad interna. Ambas cosas podían resultar severamente comprometidas si el problema no se resolvía rápida y satisfactoriamente. Consciente de esto, el presidente Zuloaga ordenó al juez Contreras, por intermediación del Ministro de Justicia, que diera preferencia a la causa de Roncari.

Sin embargo, el proceso seguía desarrollándose con exasperante lentitud, lo cual resultaba incomprensible para el ministro estadounidense. El 31 de mayo, le escribió a Cuevas: “Hay algo tan incomprensible al infrascrito en este negocio que no puede resistir a la sospecha de que obran siniestras influencias para prolongar esta prisión ilegal y que acaso S.E. mismo no conoce.” El final de la carta era francamente amenazador: “Esperando poder obtener [respuesta inmediata] y verme así libre de la desagradable obligación que de lo contrario tendría que llenar el infrascrito.”⁵⁴

Dada la coyuntura, la “desagradable obligación” a la que se refería Forsyth sólo podía tratarse de una cosa: que el gobierno de Washington desconociera al de Zuloaga y que, en cambio, diera su reconocimiento al de Benito Juárez. A mediados de 1858, ésta era una posibilidad nada remota, que acabaría por hacerse realidad en diciembre del año siguiente, con la firma del tratado McLane-Ocampo. Cabe preguntarse, pues, ¿por qué las autoridades conservadoras optaron por mantener a Roncari en la cárcel, sabiendo que esto podía poner a Forsyth en su contra y comprometer las de por sí frágiles relaciones con Estados Unidos? La respuesta más probable es que el costo simbólico que hubiera tenido liberar al empresario —un personaje que tenía a su disposición un medio de expresión tan poderoso y de tan elevado valor político como la ópera, que no había dudado en emplearlo para exaltar los ideales contrarios al gobierno conservador y que, además, había defraudado a un grupo de honrados ciudadanos mexicanos— habría sido aún más elevado. Dejar impunes sus trasgresiones, las pecuniarias pero también las políticas, hubiera sido un reconocimiento público de debilidad que el gobierno de Zuloaga simplemente no podía permitirse. La única solución era, pues, seguir el procedimiento judicial contra Roncari de acuerdo con lo establecido por la ley.

traiga la ópera por persona que no afiance suficientemente su manejo, como se efectúa en todas partes.” (*La Sociedad*, el 6 de febrero de 1858)

⁵⁴ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 329, 31 de mayo de 1861.

Sin embargo, esto tampoco resultaba nada fácil: según atestiguan los informes de Contreras, la falta de recursos humanos y financieros hacía que las actividades del juzgado a su cargo estuvieran prácticamente detenidas. En una carta fechada el 7 de junio de 1858, el juez explicaba que de las siete personas que laboraban en el juzgado, uno había renunciado, otro se encontraba en comisión en otro juzgado, y los otros asistían poco pues tenían otros trabajos para mantener a sus familias, dado que llevaban ocho meses sin recibir sueldos.⁵⁵ El 6 de junio, apareció publicado en varios diarios de la capital un aviso mediante el cual el juez Contreras convocaba a los abonados a la ópera que tuvieran reclamaciones contra Roncari a que comparecieran en el juzgado. La diligencia resultó inútil: al cabo de un mes, ni un solo abonado se había presentado a testificar contra el empresario. Para entonces, nadie esperaba poder recuperar ni un peso de los pagados tantos meses atrás.⁵⁶

El drama de Roncari tuvo un desenlace más propio de un sainete que de una ópera. Según informó Contreras el 23 de septiembre, al volver al juzgado después de un par de semanas en las que su mala salud (y la falta de incentivos económicos) lo había obligado a ausentarse del trabajo, se había enterado de que hacía ya varios días que el incómodo prisionero se había fugado de la cárcel.⁵⁷ Así se solucionó el complicado problema que el encarcelamiento de Amilcare Roncari había significado para todos los interesados.

En marzo de 1861, después de la derrota del bando conservador, Roncari volvió a aparecer en la vida pública. Hizo circular un documento en el que narraba sus peripecias y denigraba al gobierno reaccionario, acusándolo de todos sus infortunios. Para entonces ya no había nadie interesado en hacerle pagar por las funciones de ópera que no había dado ni en recriminarlo por haberse evadido de prisión.⁵⁸

El caso de Roncari sirve para ejemplificar varios aspectos de la relación a menudo conflictiva que existía en el México del siglo XIX entre el poder político y la ópera. Los contextos de confrontación ideológica, política y militar —como la Guerra de Reforma—

⁵⁵ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 330-332.

⁵⁶ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 344, julio de 1858.

⁵⁷ AGN, GD 118 Justicia, vol. 563, exp. 23, fs. 344, 23 de septiembre de 1858.

⁵⁸ A pesar de su amarga experiencia, Roncari no abandonó las actividades operísticas ni sus convicciones políticas (ni la combinación de unas y otras): en enero de 1863, en plena intervención francesa, organizó el estreno de *Romeo y Julieta*, la primera ópera del compositor mexicano Melesio Morales. (Ignacio Manuel Altamirano, "Melesio Morales. Esbozo biográfico". Publicado en *El Renacimiento*, 1869, t.1, p.305.)

intensificaban aún más la relación de necesidad mutua entre los dirigentes de las compañías de óperas y los representantes del Estado, pero también los conflictos entre unos y otros. Como ilustran los acontecimientos narrados en esta sección, los costos para ambas partes podían ser altísimos.

Conclusiones

A pesar de las grandes cantidades de dinero que se recaudaban en cada temporada, éstas no alcanzaban a cubrir más que una fracción los altísimos costos de la producción de este espectáculo. Por ello, los empresarios encargados de organizar dichas temporadas debían buscar el apoyo de personas e instituciones que estuvieran dispuestos a compartir la carga financiera. El más importante de estos aliados fue el Estado.

Como he explicado en las páginas precedentes, se estableció una compleja relación de apoyos recíprocos y conflictos frecuentes entre los empresarios y artistas de la ópera, por un lado, y los detentores del poder político, por el otro. En tanto que los unos tenían en su poder recursos necesarios para los otros, dicha relación, sin ser simétrica, tampoco fue totalmente vertical. Los gobernantes sabían que la ópera era un símbolo poderoso de civilización y progreso y, por lo tanto, la empleaban con frecuencia como fuente de legitimidad, tanto ante su propia población como ante otros Estados. A cambio, los empresarios recibían grandes apoyos, financieros, jurídicos y simbólicos, de parte de las autoridades políticas.

La peculiar relación —de conveniencia mutua, pero no por ello armoniosa ni exenta de conflictos— que existía entre las autoridades judiciales y políticas mexicanas, por un lado, y los empresarios de ópera, por otro, queda claramente ilustrada por las numerosas anécdotas contadas por el empresario moravo Max Maretzek en sus memorias de su estancia en la ciudad de México, en 1852. Por otro lado, el caso de otro empresario de ópera, el italiano Amilcare Roncari —que, durante la Guerra de Reforma, fue encarcelado durante ocho meses por la falta de cumplimiento a los compromisos contraídos, pero también, probablemente, por su posición política— sirve para ilustrar la importancia que el

Estado podía darle a la ópera como recurso político y el tipo de acciones que podía ejecutar para mantenerla bajo su control.

CAPÍTULO 5
EL TRIUNFO DEL LIBERALISMO
Y LAS TRANSFORMACIONES EN LA CULTURA MUSICAL MEXICANA

Hacia mediados del siglo XIX tuvieron lugar en México una serie de cambios políticos, sociales y económicos que modificaron en forma dramática los más diversos aspectos de la vida de la gente de la época. Aunque, como todas las transformaciones profundas, éstas se gestaron en el curso de varios años, puede decirse que alcanzaron su punto culminante con la caída del Segundo Imperio y la restauración de la República, en 1867, al grado de que ese año es considerado por muchos historiadores como el inicio de la “historia moderna de México”.¹ Para muchos observadores —de esa época y posteriores— ese momento representó el triunfo definitivo de la civilización y la modernidad, conceptos que obsesionaban a las élites de todos los países de América Latina.

Como he argumentado, la música —y en particular la ópera— ocupaban, para los miembros de dichas élites, una posición central en esta obsesión. Para ellos, las acciones de producir, escuchar y apreciar debidamente la música eran al mismo tiempo factor y producto, causa y consecuencia, catalizador y síntoma del proceso civilizatorio en el que estaba embarcada la sociedad. Por lo tanto, los cambios que sacudieron a la sociedad y al Estado mexicanos en la década de 1860 afectaron también, y en forma bastante radical, a las costumbres, las prácticas y, sobre todo, las representaciones que se producían en torno a la ejecución pública de música.

Uno de los acontecimientos más importantes de este periodo para el tema de esta tesis fue la fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, a la que Emma Cosío Villegas llama “un ariete musical”.² Dicha organización, compuesta por algunos de los miembros más destacados de las élites intelectuales —que además tenían lazos estrechos con el poder político—, fue la principal impulsora de las profundas transformaciones que tuvieron lugar en la época: en primer lugar, dotó al discurso operístico de un elemento claramente nacionalista del que hasta el momento había carecido; en segundo lugar, mediante la creación de un Conservatorio de música, puso énfasis en la educación de las distintas clases

¹ Para una explicación de la importancia de esta fecha, véase la “Introducción” a la *Historia Moderna de México* de Daniel COSÍO VILLEGAS.

² Emma COSÍO VILLEGAS, “Un viejo ariete musical”.

que componían la sociedad mexicana como elemento indispensable para la integración de la nación; por último, contribuyó en forma crucial a la separación entre la llamada “música clásica” y otros géneros considerados más populares, más ligeros e “inferiores”.

Como explicaré en las siguientes páginas, las acciones de la Sociedad Filarmónica, a la que algún cronista llamó una “república de hermanos”, fueron totalmente coherentes con los ideales del liberalismo, esa amplia matriz ideológica que, en los años estudiados en este capítulo, servía de referencia a los distintos grupos y facciones que componían la llamada opinión pública mexicana.

Ópera y nacionalismo

En abril de 1864, el Secretario de Estado y del Despacho de Gobernación de la Regencia, don J. M. González de la Vega, hizo publicar en varios diarios de la capital el “Programa de las solemnidades que deben tener lugar en la entrada del Emperador D. Fernando Maximiliano I a esta corte de México y disposiciones que deben tomarse con anterioridad.”

El artículo 17 de ese interesante documento disponía lo siguiente:

Art. 17. En la noche [del día siguiente al de la entrada del emperador] se dará una gran función teatral, *poniéndose en escena una ópera compuesta por autor mexicano*, escogiendo para desempeñarla a los actores que más habilidad hayan manifestado, y decorando el escenario con propiedad y de manera que nada se omita para que todo sea con perfección.

La compostura interior y exterior del edificio será tan suntuosa como corresponde al grande objeto a que se destina.

La concurrencia del teatro será escogida, señalándose por la prefectura política las familias que deben ocupar los palcos y las personas que han de asistir a las lunetas y balcones: se preparará un balcón de desahogo para SS. MM. muy bien decorado y en el que nada falte.³

Llama la atención que se especificara que la ópera debería ser *compuesta por autor mexicano*, cuando éstas eran todavía tan escasas y sus representaciones tan infrecuentes. Apenas cinco años antes, el 29 de septiembre de 1859, se había estrenado por primera vez en el Teatro Nacional una ópera mexicana: *Catalina de Guisa* de Cenobio Paniagua.⁴ Desde

³ *La Sociedad*, 13 de abril de 1864. Énfasis mío.

⁴ Con motivo de esta función, la prensa decía: “Por primera vez desde que hay teatro en México se ofrece al público la *partición de un maestro mexicano*. Este acontecimiento sin necesidad de recomendaciones y

entonces, sólo tres óperas de compositores mexicanos se habían llevado a escena y todas con libretos en italiano (*Romeo y Julieta* de Morales, *Pietro d'Abano* de Paniagua y *Clotilde de Cosenza* de Valle). Por lo demás, la composición y la interpretación operística seguían siendo consideradas parte del dominio europeo. Pudiera parecer paradójico, además, que se pusiera esta condición excepcionalmente nacionalista precisamente para recibir a un príncipe austriaco y a una princesa belga. Sin embargo, hay que tomar en cuenta que, como ha demostrado Erika Pani, el Segundo imperio no representa un “periodo exótico de zuavos franceses y músicas austriacas,” sino “una etapa sólidamente circunscrita dentro del desarrollo del Estado-nación mexicano”.⁵

A pesar de las buenas intenciones del Secretario de Estado y del Despacho de Gobernación, pronto resultó claro que no había en el repertorio de los artistas de la ciudad ninguna ópera mexicana que tuviera la calidad suficiente para el solemne acontecimiento.⁶ La ópera con que la capital dio la bienvenida a sus nuevos soberanos, el 13 de junio de 1864, fue *La Vestale* de Mercadante. Para asegurar que la concurrencia fuera de lo más selecto de la sociedad mexicana, la prefectura política se encargó de repartir las localidades. Sin embargo, el comportamiento del público no estuvo a la altura de la ocasión. “Poco acostumbrado nuestro público a la exactitud y precisión de la etiqueta —decía una crónica— no llenó completamente el teatro sino después que llegaron SS. MM., quienes se presentaron a las ocho, que fue la hora señalada para dar principio a la función.”⁷

Con todo, las autoridades no abandonaron su intención de montar una ópera mexicana que reafirmara el carácter nacional del Imperio: el 6 de julio, para celebrar el cumpleaños de Maximiliano, se llevó a la escena del Gran Teatro Imperial (que era la forma como, previsiblemente, se había rebautizado al coliseo de la calle Vergara) la ópera *Agorante, Rey de Nubia* de Miguel Meneses. La obra era —a juzgar por la crítica de la época y la

comentarios basta para mover al patriotismo y a la indulgencia del ilustrado público de esta capital.” (*La Sociedad*, 29 de septiembre de 1859)

⁵ PANI, *Para mexicanizar el Segundo Imperio...* p.365.

⁶ El 24 de mayo se anunció que se estaba ensayando una nueva ópera de un compositor mexicano para ser estrenada en el Teatro Imperial *después* de las funciones en celebración por la llegada de Maximiliano. (*La Sociedad*, 24 de mayo de 1864)

⁷ *La Sociedad*, 15 de junio de 1864.

posterior— francamente mediocre,⁸ pero, como dijo el periódico católico *El Pájaro Verde* “fue acogida con benevolencia por SS. MM. y este solo requisito atrajo un concurso numeroso y escogido”.⁹

Es lógico que “Sus Majestades” acogieran con benevolencia la ópera: por las razones expuestas a lo largo de la tesis, les convenía mostrarse como patrocinadores y aliados de ese arte y, por lo tanto, de la civilización y el progreso de la sociedad que habían venido a gobernar. Como lo ha señalado Esther Acevedo, crear “un espacio para gobernar que resultase adecuado, suntuoso y brillante” era, para el joven emperador, parte importante de sus obligaciones como soberano.¹⁰ En consecuencia, Maximiliano llevó a cabo un amplio programa de mecenazgo y protección artística. Posiblemente, fueron consideraciones de este tipo las que llevaron al Ministro de Gobernación del Emperador, don José María Esparza, a ofrecer una subvención de 5,000 pesos mensuales al empresario italiano Annibale Biacchi, quien, con esa garantía, emprendió un viaje por Europa con el fin de reclutar artistas para una nueva compañía.¹¹

Sin embargo, durante el viaje de Biacchi, Esparza fue sustituido en el ministerio de gobernación por Manuel Siliceo y éste a su vez fue remplazado por José María Esteva. La política de austeridad del nuevo ministro se oponía rotundamente a que cualquier forma de diversión pública fuera financiada a expensas del vaporeado erario público, por lo que suspendió todo auxilio a los artistas de todos los ramos. “El Ministro de Gobernación — escribió el Secretario del Gabinete— persiste en su creencia de que no se les debe dar subvención alguna a los artistas. Sostiene la opinión bien decidida de un hombre

⁸ Un crítico atribuía las limitaciones de *Agorante* a la juventud de su compositor, pero también, en buena medida, a su nacionalidad: “Los que esperaban escuchar una de esas espléndidas particiones de Verdi, que es el autor mimado de la época, deben haberse sentido un poco chasqueados; pero querer que un joven por la primera vez pueda presentar sus ensayos en competencia con las felices inspiraciones de maestros consumados, ayudados por otra parte de los elementos del estímulo y buenos modelos de que abunda la Europa, sin contar con sus nacionales conservatorios, es querer un imposible. [...] La música de *Agorante* no carece de originalidad, mas en general se nota por un oído más atento y filarmónico la intención de vaciar, por explicarnos así, sus inspiraciones en los modelos de las grandes óperas.” (*El pájaro verde*, 12 de julio de 1864.)

⁹ *El pájaro verde*, 12 de julio de 1864.

¹⁰ ACEVEDO, *Testimonios artísticos*... p.35.

¹¹ “Concedemos una subvención de cinco mil pesos mensuales a la empresa de ópera italiana que ha de trabajar próximamente en el “Teatro Imperial” bajo la dirección de D. Annibal Biacchi. La subvención se retirará o se disminuirá prudencialmente a juicio del Gobierno en caso de que el empresario no cumpla con cualquiera de las condiciones que contiene su programa.” (AGN FO014 Segundo Imperio, Caja 35, exp. 026, F.20)

convencido de lo que dice. No se le puede hacer ningún reproche y en este caso soy de su parecer que el Gobierno no debe hacer excepción alguna...”¹² Ni siquiera Manuel Meneses pudo recibir los 500 pesos que se le habían prometido como gratificación por su *Agorante*, la ópera que se había representado para celebrar el cumpleaños del emperador.¹³

No acababa de enterarse de tan malas noticias, cuando Biacchi recibió la visita de Melesio Morales, un joven músico mexicano que le solicitó, en forma encarecida, que incluyera su nueva ópera, *Ildegonda*, en la temporada que estaba organizando. Se trataba de un drama medieval sobre un libreto (en italiano) de Temistocle Solera. Aunque la partitura no le pareció mala, el empresario rechazó la solicitud de Morales. Dada la falta de apoyo por parte del gobierno, prefería no correr ningún riesgo e incluir *Ildegonda* en el abono era un riesgo mayúsculo: se trataba de la obra de un compositor casi desconocido por el público; la única ópera que había estrenado hasta entonces, *Romeo y Julieta*, aunque bien recibida por la crítica, había sido un rotundo fracaso desde el punto de vista comercial.¹⁴

Por si todo esto fuera poco, Biacchi debió tomar en consideración que llevar a escena una pieza como *Ildegonda* era un curso de acción poco aconsejable si quería atraerse las simpatías de las autoridades imperiales. Después de todo, Morales era un personaje de reconocidas simpatías liberales y republicanas (su primera composición había sido un vals titulado, precisamente, *El Republicano*).¹⁵ En cuanto a Solera, su obra más famosa era, ni más ni menos que el libreto del *Nabucco* de Verdi, cuyo coro *Va Pensiero* se estaba convirtiendo ya en el himno del nacionalismo italiano (y del movimiento de liberación anti-austriaca). Aunque el libreto de *Ildegonda* no tocaba, ni de pasada, el tema de la lucha de

¹² AGN FO014 Segundo Imperio, Caja 48, exp. 050

¹³ AGN FO014 Segundo Imperio, Caja 48, exp. 050

¹⁴ Sobre el estreno de esta ópera, que tuvo lugar el 27 de enero de 1863, Ignacio Manuel Altamirano relata lo siguiente: “Llegó el día de la representación y cuando se creía que el teatro iba a llenarse, dos circunstancias imprevistas y casuales vinieron a impedirlo: una de ellas fue que llegó en ese mismo día la noticia de haber sido derrotados los franceses en Tampico por fuerzas mexicanas, y otra la de haber caído una lluvia molestísima en la tarde y aun en la noche. A la hora de comenzarse la función, el frío era intenso y comenzó a caer una lluvia de nieve. Algunos, por temor a las masas populares que recorrían las calles con músicas, celebrando el triunfo de nuestras armas y gritando “muera” a los franceses, y otros por no exponerse a las inclemencias del clima, se encerraron en sus casas y no pensaron en concurrir al estreno de la nueva ópera”. Las siguientes funciones fueron igualmente desafortunadas y se llevaron a cabo ante un teatro casi totalmente vacío. (Ignacio Manuel Altamirano, “Melesio Morales. Estudio biográfico” en *El Renacimiento* (1869) pp.338-339.)

¹⁵ En esa entrevista, Morales explicó a Biacchi que había solicitado ya la ayuda del Emperador para montar su ópera, pero que ésta no le había sido otorgada aún. Esto probablemente aumentó la desconfianza de empresario respecto a la reputación del compositor frente a la corte imperial.

los pueblos oprimidos por la libertad, ni nada semejante, y aunque el estilo de Morales no podía considerarse “revolucionario”, ni siquiera “moderno”, era mejor no verse asociado de modo alguno con esa ópera ni con sus autores.¹⁶ Si el público mexicano quería una ópera nueva, Biacchi les ofrecería *Jone* de Petrella, una obra que ya había triunfado en los principales teatros de Europa, de estilo musical anticuado y tema inofensivo, apta para complacer a los espectadores más conservadores (tanto política como estéticamente).

Quizá Biacchi cometió un error al menospreciar la importancia que tenía la creación y el fortalecimiento de una cultura nacional en el imaginario político de los súbditos del Imperio. Por otro lado, ignoraba que *Ildegonda* había sido adoptada como bandera de lucha de la música mexicana por un grupo de intelectuales y melómanos denominado “Club Filarmónico”. Este grupo, que se reunía regularmente en casa del pianista Tomás León e incluía a algunas de las personalidades más destacadas de la época,¹⁷ se había propuesto apadrinar a Morales y lograr que su nueva ópera fuera representada en el Teatro Imperial. Con tal propósito, el secretario de la agrupación, don Jesús Dueñas, realizó una visita a la casa de Biacchi y trató de convencerlo de los méritos de *Ildegonda*. El italiano, escéptico, aceptó que su compañía montara la ópera y se dieran tres funciones —una del abono y dos extraordinarias— pero exigió, a cambio, que el compositor y sus amigos le pagaran la exorbitante cantidad de 6,700 pesos y que corrieran, además, con los costos propios de una producción nueva (gastos de papeleta, fabricación de decorados, elaboración de vestuarios, etc.) mismos que no serían menores a 300 pesos. Si la ópera era tan buena como aseguraban sus defensores —razonaba el empresario— el teatro se llenaría las tres noches y la inversión se recuperaría fácilmente.¹⁸

Las condiciones propuestas por Biacchi indignaron a los miembros del Club, no sólo por la imposibilidad de reunir la suma exigida, sino por la desconfianza que implicaba, por parte de ese empresario extranjero, respecto del talento de Melesio Morales, en particular, y

¹⁶ En otro capítulo de la tesis he descrito las dificultades a las que se enfrentaban los empresarios de ópera, especialmente cuando no contaban con las simpatías del gobierno.

¹⁷ Entre los socios de esta asociación se encontraban algunos de los personajes más influyentes del Segundo Imperio, como Manuel Siliceo (ministro de Instrucción Pública y de Gobernación, miembro del Consejo de Estado e Inspector de la Oficina de Bienes Nacionales), José Urbano Fonseca (Presidente interino del Consejo de Estado y director de la Academia de San Carlos), Rafael Martínez de la Torre (abogado encargado de la defensa de Maximiliano), además de varios artistas e intelectuales de renombre, como el compositor Aniceto Ortega, el periodista Alfredo Bablot, el escritor Manuel Payno y un largo etcétera.

¹⁸ AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045

de los mexicanos, en general. El 28 de octubre de 1865 dirigieron al empresario una enérgica misiva, en la que aseguraban que harían del conocimiento del público la arrogante actitud del italiano y lo injusto de sus demandas:

No dejaremos [este negocio] de la mano hasta llegar, si necesario fuere, a las gradas del trono, para saber si V., señor empresario, tiene o no el exclusivo derecho de negarse a que se ponga en escena en el Teatro mexicano una ópera de un compositor también mexicano, que si no tiene la boga de un compositor europeo, porque aún no es conocido, tampoco está reputada su obra por un plagio o pasticio, y por último, sabremos, en fin, si en nuestro teatro en donde se representan tantas y tantas óperas, ya trucas, ya desfiguradas, que bondadosamente escucha el público, debe o no darse una ópera mexicana.¹⁹

Al final de la carta, los autores decían: “Esperamos que no tome V. lo dicho como una amenaza, sino como una indicación que revele a V. que es V. *servidor del público*, como Empresario, y que está ahí para darle gusto y complacerlo, y no para avasallarlo a su capricho”.²⁰ Este párrafo plantea una cuestión sumamente interesante: ¿la ópera era un producto cualquiera, que podía producirse, comprarse y venderse de acuerdo a las leyes de la oferta y la demanda y a conveniencia del empresario; o bien —como sostenían los miembros del Club Filarmónico— era un bien de utilidad pública que los empresarios y artistas estaban *obligados* a proveer para contribuir de este modo con la civilización y el progreso de la nación mexicana?

Ante la falta de respuesta del empresario, los partidarios de Morales publicaron numerosos artículos en la prensa (algunos de ellos francamente agresivos), en los que demandaban a Biacchi que escenificara *Ildegonda*. En el diario *La Orquesta*, por ejemplo, apareció uno titulado “Ildegonda”:

Ese es el nombre de una ópera compuesta por el joven mexicano D. Melesio Morales. Las personas que han oído algunos trozos de ella, y son inteligentes en el arte, nos han hecho los mayores elogios de esta composición, que probablemente no tendremos el gusto de verla puesta en escena, porque el Sr.

¹⁹ AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045

²⁰ AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045 (énfasis mio)

Biacchi, (que deberá ser probablemente judío) pide al joven autor una friolertita, 8,670 pesos²¹ por representarle su ópera.²²

La noche del 14 de noviembre, durante una función de *Un ballo in maschera*, varios miembros del Club Filarmónico se presentaron en el teatro acompañados de un gran número de alumnos de la Escuela de Bellas Artes y, durante el primer entreacto, pidieron a gritos y por medio de un gran cartelón que desplegaron en la barandilla de la galería, la representación de *Ildegonda*. Su demanda fue coreada por buena parte del público. Fue tal el escándalo que se produjo que, para que pudiera continuar la función, Biacchi se vio obligado a salir al escenario para manifestar que estaba dispuesto a complacer al público y estrenar la ópera de Morales.²³ Lo que no dijo es que no tenía la menor intención de cubrir los gastos de la representación ni de asumir el riesgo de su posible fracaso.

No era la primera vez en que el público del teatro de la calle de Vergara manifestara así sus preferencias a una compañía de ópera. Una década antes, en julio de 1852, cuando un grupo de personas descontentas por la decisión de la empresa de Max Maretzek de no representar *Don Giovanni* de Mozart arrojaron desde la galería o los palcos hacia el patio de butacas cientos de volantes con el siguiente contenido, claramente sarcástico:

Súplica

Agradeceremos al Sr. Maretzek que nunca vuelva a representar la ópera D. Juan, de *un tal Mozart* y que en su lugar ponga lo más pronto posible en escena la ópera LEONORA del inmortal Baca.²⁴

Pese a las evidentes semejanzas entre ambos incidentes, entre uno y otro había ocurrido una ruptura importante en la mentalidad de las élites mexicanas. En 1852, la idea de pedir que se llevara a escena una ópera mexicana era tan descabellada que sólo podía

²¹ La cantidad solicitada por Biacchi en realidad era de 6,700 pesos, más los gastos de la producción. En cualquier caso, se trataba de una cantidad que Morales nunca hubiera podido pagar por sí solo.

²² *La Orquesta*, 11 de noviembre de 1865.

²³ MAÑÓN, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional*, p. 174.

²⁴ *Leonora* es una ópera en dos actos del compositor duranguense Luis Baca (1826-1855) con libreto en italiano de Carlo Bozetti. Al igual que la otra ópera de Baca, *Giovana di Castiglia*, nunca fue estrenada. Pese al claro sarcasmo del volante, Baca es considerado “el primer compositor mexicano de óperas cuya obra tiene congruencia interna, en vez de obedecer a la simple invitación de las circunstancias y al halago del gusto que privaba en el momento y que no tomaba en cuenta la buena calidad de las composiciones.” (DE LA PEÑA, “Algo acerca de la ópera en México...” pp. 20-21)

tratarse de una ironía para ridiculizar el mal gusto del empresario. Calificar a su autor de “inmortal” servía para acentuar su obvia inferioridad respecto a “el tal Mozart” y otros compositores europeos. Y es que, como he explicado en un capítulo anterior, la conciencia de sí de la nación mexicana, durante las primeras décadas de vida independiente, se fundaba no en la diferencia, sino en el parecido con “el otro”. Esto generaba, necesariamente, una profunda crisis de identidad y hacía enormemente problemático el proceso de construir una comunidad imaginaria: los mexicanos podían sentirse orgullosos de serlo en la medida en que se comportaran, pensaran, vistieran y se alimentaran como lo hacían los europeos, esa especie de “super yo” (o, mejor dicho, “super nosotros”) de las élites latinoamericanas. En ese contexto, el público de la ciudad de México cifraba su orgullo en su capacidad de apreciar las óperas compuestas en Europa e interpretadas por artistas europeos; no en el talento de compositores, músicos o cantantes mexicanos.

Pero para 1865, esta situación había cambiado radicalmente: entonces, ya nadie encontraba cómico que se exigiera, en los términos más enérgicos, la representación de una ópera compuesta por un maestro mexicano. En un escrito dirigido “a la opinión pública” que hizo circular al día siguiente al desaguisado, Biacchi expuso su versión de los hechos. “Los gritos que tuvieron lugar anoche —decía— me prueban [...] que el teatro no es mío a pesar de que únicamente yo pago su renta, que tampoco me es dado disponer exclusivamente de mi compañía, aunque exclusivamente la pague”. Después se preguntaba por qué, si ni el Gobierno Supremo ni los señores que componen el Club Filarmónico Mexicano estaban dispuestos a arriesgar un solo peso para proteger a Melesio Morales y montar su ópera, debía hacerlo él, “pobre artista burlado en sus esperanzas”.

Conozco demasiado el noble, el generoso carácter de los mexicanos y sé que después de leer este escrito exclamarán a una voz: no es al extranjero, no es al honrado artista, no es al cumplido empresario al que toca sacrificarse, arruinarse, quebrar, por dar a conocer un paisano nuestro, somos nosotros, son los mexicanos de fortuna a los que toca elevarlo a la altura a que lo haga acreedor su mérito, y ya que nuestro país ha tenido la honra de presentar en Europa a una de las primeras cantantes [Ángela Peralta], veamos si podemos enviar a uno de los primeros maestros.²⁵

²⁵ AGN FO014 Segundo Imperio Caja 43, exp. 045.

El desafío lanzado por Biacchi no cayó en el vacío. El famoso escritor Manuel Payno ofreció una fianza por la cantidad que el empresario exigía para la representación de *Ildegonda*. El gobierno imperial, cuyo compromiso con el arte y la cultura mexicana estaba a punto de verse comprometido por la situación, tuvo que hacer una excepción a su política de austeridad y se ofreció a pagar lo que faltase al producto de la entrada para cubrir los gastos. Gracias a esto, *Ildegonda* se estrenó, finalmente el 27 de enero de 1866 en el Teatro Imperial.²⁶

El estreno de *Ildegonda* fue visto como un enorme triunfo para la ópera mexicana y, por extensión, como una muestra irrefutable del progreso y la civilización que había alcanzado el país. Si Ángela Peralta,²⁷ por entonces en la cúspide de su fama, había demostrado que los mexicanos podían cantar ópera, Melesio Morales había probado que podían componerla y Payno y los miembros del Club Filarmónico que podían financiarla. Sin duda, el gobierno imperial (que había tenido una participación modesta pero decisiva para conseguir que la ópera se pusiera en escena) habría podido capitalizar este gran triunfo simbólico, si éste no hubiera tenido un componente significativo de nacionalismo, incluso de xenofobia, que lo hacía incompatible con la lógica de una monarquía erigida con el apoyo de las armas francesas y encabezada por un archiduque austríaco. En cambio, como veremos más adelante, dicho triunfo operístico resultaría una poderosa fuente de legitimidad para la República Restaurada.

En una reunión celebrada para festejar el triunfo de Morales y su *Ildegonda*, donde se encontraban presentes casi todos los miembros del Club Filarmónico, uno de ellos, el Dr. José Ignacio Durán se dirigió así a la concurrencia:

Señores: el triunfo de nuestro amigo Morales es una gran victoria ganada por el arte mexicano; por éxito tan completo felicito al autor, deseándole carrera espléndida y muchos imitadores. Pero en medio de tanta fortuna, debemos confesar que hemos pagado cara la satisfacción de haber dominado la soberbia y avaricia del empresario extranjero. Para que el caso no se repita en lo sucesivo, propongo, señores, que formemos una escuela donde puedan

²⁶ Aunque las representaciones de *Ildegonda* fueron bastante exitosas, las ganancias en taquilla no alcanzaron para cubrir los gastos y se tuvo que recurrir al ofrecimiento de Maximiliano.

²⁷ La biografía más célebre de Ángela Peralta es la escrita por Armando de MARÍA Y CAMPOS.

formarse artistas mexicanos; teniendo en el país autores e intérpretes propios, no necesitaremos extraños para crear y elevar un arte nacional.²⁸

Si se considera la circunstancia histórica en que fueron pronunciadas, estas palabras tenían una carga política verdaderamente explosiva. Dedicaré las siguientes páginas a la realización del proyecto expresado en ellas.

La Sociedad Filarmónica Mexicana y su Conservatorio

En enero de 1866 —mientras en el Teatro Imperial ya se ensayaba *Ildegonda*— se hizo imprimir y circular un documento titulado Reglamento Orgánico de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Tal era el nombre que, a partir de entonces, adoptaría el antiguo Club Filarmónico. El reglamento, elaborado por una comisión nombrada para tal fin, con base en una propuesta del médico y compositor Aniceto Ortega, empezaba con las siguientes palabras:

Varios amigos, entusiastas por las ciencias músicas y por su adelantamiento en México, tuvieron la idea de formar una sociedad que, aprovechando las dotes con que la naturaleza ha favorecido a los mexicanos de ambos sexos bajo este respecto, las dirigiera y estimulara convenientemente, así como que con pequeñas cotizaciones estableciera una escuela que con el tiempo pueda venir a formar el “Conservatorio de música mexicano”, en el que se cursen los diversos ramos de ella, y se atendiese al bienestar de los profesores de música y a la enseñanza de sus hijos.²⁹

En este párrafo aparece una creencia recurrente en la prensa de la época: que los mexicanos de ambos sexos habían sido dotados por la naturaleza con una sensibilidad y un talento excepcionales para la música. Esta noción, fuertemente nacionalista y típicamente romántica, había estado presente en la mentalidad de las élites mexicanas desde la época de la Independencia. Sin embargo, aquí aparece una idea, más o menos novedosa que, a partir de ese momento, iría ganando más y más terreno en las páginas de los periódicos: que, para que las dotes artísticas naturales del pueblo mexicano pudieran dar frutos, éstas deberían ser

²⁸ Citado en Karl BELLINHAUSEN, “Esbozo biográfico de Melesio Morales” en MORALES, *Mi libro verde...* p. XXV.

²⁹ Citado en *La sociedad*, 11 de enero de 1866.

“dirigidas” y “estimuladas” convenientemente, es decir, mediante una educación rigurosa y sistemática como la que se imparte en una academia o conservatorio de música. Como explicaré más adelante, esto supuso un cambio sutil, pero trascendente en la forma en que las élites mexicanas se concebían a sí mismas y al resto de la sociedad.

Más adelante, el documento señalaba que la comisión encargada de elaborar el reglamento se había encontrado sola, “sin modelos que imitar ni caminos conocidos que emprender”. Si se había aventurado diseñar la estructura de la Sociedad sin imitar en nada a otras instituciones similares de otros países, se debía a que, a juicio de sus miembros, “el éxito de toda esta clase de asociaciones descansa en su conformidad con los usos y costumbres del país, con las inclinaciones, tendencias y aun necesidades de sus habitantes, y con otras circunstancias de este género, de que no se puede ni debe prescindir.”³⁰

Además de subrayar el carácter novedoso y original de la nueva Sociedad, y el mérito de sus creadores, el párrafo citado afirmaba que México tenía inclinaciones, tendencias y necesidades únicas y que, por lo tanto, no necesitaba del modelo de otras naciones. Puede advertirse en esta noción una ruptura radical con el añejo discurso, analizado en capítulos anteriores, según el cual, para no extraviarse en su avance por la tortuosa senda de la civilización, los mexicanos debían valerse de la guía y el ejemplo de otros pueblos más avanzados en el camino, específicamente, los europeos. Dado el contexto político (un imperio encabezado por un príncipe austríaco y sostenido por tropas francesas), la centralidad de los personajes involucrados en el proyecto (que incluían intelectuales, artistas famosos, ministros, magistrados y filántropos) y la importancia que la música tenía como agente del proceso civilizatorio, este cambio en el discurso puede considerarse verdaderamente revolucionario.

La tarde del domingo 14 de enero de 1866, la Sociedad Filarmónica celebró su primera reunión en un salón de la Escuela de Medicina (la casa de Tomás León resultaba ya insuficiente para albergar al crecido número de integrantes). El objetivo era nombrar a los miembros de la junta que, en adelante, había de presidir sus trabajos. Se eligió presidente a

³⁰ Citado en *La Sociedad*, 11 de enero de 1866. La originalidad de la Sociedad Filarmónica Mexicana distaba mucho de ser una realidad absoluta: en Europa existían, desde hacía décadas, agrupaciones con fines muy similares, como la *Philharmonic Society* de Londres (1813), la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena (1814) y la *Société de Concerts du Conservatoire* de París (1828).

Manuel Siliceo, vicepresidente a Ignacio Durán, secretario a Eduardo Liceaga, prosecretario a Lorenzo Elízaga y tesorero a Clemente Sánz; todos ellos miembros distinguidos de la élite social de la ciudad de México. Además, se instauró un Consejo que se dividió en cuatro comisiones: la de enseñanza musical (que estaba compuesta por Aniceto Ortega, Urbano Fonseca y Mauel Payno), la de fondos (compuesta por Alfredo Bablot, Jesús Urquiaga y Clemente Sanz), la de conciertos (compuesta por Agustín Balderas y Tomás León) y la de etiqueta (compuesta por Jesús Dueñas).³¹

De acuerdo a lo estipulado en el reglamento orgánico, se clasificaron a los socios en cuatro categorías (de acuerdo a las cuotas que estuviesen dispuestos a pagar): socios protectores, socios aficionados, socios poetas y literatos y socios profesores y maestros.³² En total, se inscribieron 74 socios. A cambio de sus aportaciones, los socios de las distintas categorías tendrían derecho a asistir a una especie de tertulias musicales o conciertos privados que se realizarían una vez al mes. Para complementar las aportaciones y cubrir los crecidos gastos de la Sociedad se pensó celebrar, una vez cada cuatro meses, conciertos públicos en algún teatro importante, en los que los alumnos más adelantados del Conservatorio pudieran dar al público de la capital una muestra de sus dotes. Más adelante hablaré sobre el programa de dichos conciertos.

Pronto, pertenecer a la Sociedad Filarmónica se volvió una fuente de prestigio social. En los primeros cuatro meses a partir de su fundación, el número de socios creció de 74 a 310 (de los cuales, 172 eran socios protectores; 96 aficionados; 32 profesores; y 10 poetas y literatos). Sus aportaciones (única fuente de ingresos de la sociedad en tanto no iniciaran los conciertos públicos) sumaban la cantidad de 685 pesos. La mayor parte de esta suma se empleó para cubrir los gastos que implicaban los conciertos privados que, a partir del 31 de marzo, se celebraban mes con mes. El resto se dedicó a los preparativos para la inauguración de la Escuela de Música, incluyendo la compra de instrumentos musicales y la

³¹ *La Sociedad*, 15 de junio de 1866.

³² *La Sociedad* señalaba a los siguientes personajes como socios fundadores: “Dr. Espejo, Dr. Ortega A., Dr. Ortega L., Dr. Lucio, Dr. Durán, Dr. Clement, Dr. Soriano, Dr. Liceaga, Dr. Gargollo, Dr. Alvarado; Sres. Villalobos, Ortiz de Montellano, Fonseca, Payno, Bablot, Balderas Agustín, Balderas Antonio, León, Srta. Ángela Peralta, Portu L., Dueñas, Urquiaga J., Muñoz Ledo, Terreros, García Cubas, Bombella, Rodríguez de San Miguel, Iturbe J., Ituarte R., Morales, Flores, Portu E., Ortega E., Murphi, Goríbar, Sanroman, Martínez de la Torre, Rocha, Landa, Bringas, Gargollo, Cervantes J.J., Escalante, Malo, Cortina Chávez, Palma, Agreda, Fernández del Castillo, Collado, Alcaraz, Gómez B., Landa (hijo), Prado, Furlong, Escudero (ministro), Abadiano J., Ortiz, Elízaga, Palacios A. y O. Cervantes J.”

renta y adecuación de un local. La contratación de los profesores no implicó gasto alguno para la Sociedad, pues todos ellos eran miembros de ella y accedieron a impartir sus cursos sin remuneración alguna.³³

Finalmente, el 1 de julio de 1866 el Conservatorio estuvo listo para iniciar sus cursos. A falta de un espacio suficientemente amplio para dar cupo a todos los cursos, éstos se dividieron en dos locales: unos se daban en un salón del antiguo convento de los Betlemitas³⁴; otros, en la casa número 2 de la calle del Factor.³⁵

Después de dos meses de cursos, el viernes 7 de septiembre, a las 8 de la noche, tuvo lugar en el Teatro Imperial el “Primer gran concierto vocal, instrumental y de orfeonismo de la Sociedad Filarmónica Mexicana”. El programa se componía de números musicales de la más variada índole, incluyendo varios coros de óperas interpretados por cerca de cuatrocientos alumnos del Conservatorio cantando simultáneamente sobre el escenario.³⁶ Una reseña publicada en *La Sociedad* decía lo siguiente sobre el concierto:

No debe satisfacer menos el heroico desprendimiento del amor propio con que esos mismos socios de ambos sexos se han prestado a todo lo que de ellos ha sido necesario exigir, ya adelantándose como partes obligadas al escenario, para fijar preferentemente sobre sí la atención pública, ya volviéndose a confundir indistintamente en la masa general de los coros, sin buscar preferencias, sin despertar rivalidades, sin más ambiciones que las de llenar dignamente el papel que se les designaba, como miembros todos de una república de hermanos; y demostrando con hechos tan patentes que han comprendido muy bien el sentido

³³ Según el programa publicado en mayo, la Escuela ofrecería las siguientes asignaturas: clase de solfeo y canto, profesor: Agustín Balderas; clase de piano, profesor: Tomás León; clase de instrumentos de arco, profesor: Agustín Caballero; clase de instrumentos de viento, profesor: Cristóbal Reyes; clase de armonía teórico-práctica, profesor: Felipe Larios; clase de instrumentación y orquestación, profesor Agustín Caballero; clase de composición teórica, profesor: Aniceto Ortega; clase de lengua castellana, profesor José Tomás León; clase de idioma italiano, profesor: José Ignacio Durán; clase de idioma francés, profesor: Gustavo Desfontaines; clase de historia antigua y moderna, profesor Ramón I. Alcaraz; clase de historia de la música y biografía de sus hombres célebres, profesor: Luis Muñoz Ledo; clase de acústica y fonografía, profesor: Eduardo Liceaga; clase de anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído; profesor, Gabino Bustamante; clase de arqueología de los instrumentos de música, profesor: Ramón Rodríguez Arrangoiti; clase de estética e historia comparada de los progresos de las artes, profesor: Alfredo Bablot.

³⁴ Desde la supresión de la orden de los Betlemitas, en 1821, el edificio pertenecía a la Compañía Lancasteriana, que lo ocupaba como escuela primaria. Actualmente, aloja al Museo Interactivo de Economía.

³⁵ Hoy Allende, entre Donceles y República de Cuba.

³⁶ *La Sociedad*, 7 de septiembre de 1866. El significado político de los números corales en la ópera italiana del siglo XIX y su asociación con las nociones de “pueblo” y de “nación” ha sido explorado por varios autores, por ejemplo, Philip GOSSETT, “Becoming a Citizen...”

genuino de la denominación de *filarmónicos* que han adoptado, es decir, que en su boca no es un sarcasmo el título de *amantes de la armonía*.³⁷

Llama la atención el uso de la frase “república de hermanos” para referirse a la Sociedad Filarmónica. Aunque, en este caso, no se trata de una referencia anti-monárquica (que, dadas las circunstancias, hubiera sido francamente subversiva), no carece de contenido político: el autor de las líneas citadas emplea el término “república” para subrayar la igualdad de un grupo de individuos que, sin importar su sexo ni su clase social, trabajan juntos por una causa en común: la música.³⁸ En este tipo de discursos, que a partir de entonces se haría más y más frecuente, la música no es ya sólo un agente de la civilización, sino también un elemento de igualdad social, de fraternidad y de unión nacional.

Unas líneas más abajo, la reseña aseguraba que los talentos musicales eran muchos y muy precoces en México y que “todo lo que se necesita es una buena dirección, como la que esos niños tienen, y un establecimiento en el que se eduquen, premien y estimulen a tantos jóvenes que por falta de estas condiciones quedan incultos.” A continuación auguraba:

Si el Conservatorio que acaba de plantearse sigue como hasta aquí, contando con la activa y eficaz cooperación de todos sus socios, si el número de éstos aumenta, como debe esperarse, lejos de disminuir; si el público le sigue prestando su apoyo, como acaba de hacerlo en su primer concierto, la Sociedad Filarmónica tendrá el noble orgullo, antes de un quinquenio, de presentar multiplicados estos bellos ejemplares. Acaso podrá también hacer que se ejecuten por sus mismos alumnos melodramas completos, escritos en nuestro propio idioma, que no cede en riqueza, en fluidez y en armonía a ningún otro, ni al más puro toscano.³⁹

³⁷ *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1866. Cursivas en el original. La palabra “filarmónicos” era utilizada con frecuencia con un tono ligeramente burlón, para ridiculizar lo que, para algunos, era una sensibilidad excesiva y una cierta arrogancia de los aficionados a la ópera y a la música “culta”.

³⁸ Debe tomarse en cuenta que, en los días en que fue publicada esta crónica, los periódicos de la capital venían llenos de noticias sobre los enfrentamientos entre las tropas imperiales y los ejércitos republicanos, los cuales iban apoderándose de porciones más y más extensas del territorio nacional. Aunque los términos usados con más frecuencia para referirse a ellos eran los de “juaristas” o “disidentes”, la palabra “republicanos” no podía dejar de evocar, en la mente de los lectores, a ese bando político, cercano, concreto y peligroso, y no sólo a la “cosa pública”.

³⁹ *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1866.

Si bien el entusiasmo patriótico de *La Sociedad* no fue totalmente unánime (las crónicas que se publicaron en *La Ere* y *El Cronista* fueron positivas, pero bastante más moderadas), una buena parte de las élites de la ciudad estaba convencida del enorme importancia política y social de un plantel que brindara educación musical a los niños y jóvenes mexicanos. Y es que, en la ideología liberal —esa matriz amplia que servía de referencia a todos los grupos, tanto monárquicos como republicanos— la educación ocupaba un lugar destacado: era un vehículo de transmisión del saber que a la vez servía como vehículo de integración nacional.⁴⁰

A pesar de la incertidumbre generalizada en aquellos meses respecto a la estabilidad del régimen, las inscripciones a la Sociedad Filarmónica siguieron aumentando y, para enero de 1867, el número de socios alcanzó un total de 466, lo cual evidencia la popularidad que su proyecto gozaba entre la élite de la capital.⁴¹ El Conservatorio también siguió creciendo y llegó a incorporar la Academia de Música del Ayuntamiento de México, con sus instalaciones y sus estudiantes. *La Armonía*, una publicación quincenal de la Sociedad Filarmónica, explicaba el éxito de la empresa porque llenaba dos condiciones:

1ª satisfacer la necesidad que se hacía sentir en todas partes de encontrar un establecimiento de enseñanza musical en todos sus ramos; que ensanchara el círculo de los conocimientos; que pusiera esta carrera al nivel de las otras de instrucción y de las europeas, en suma, que tendiera a elevar y a ennoblecer la profesión; 2ª que esa enseñanza fuera libre y gratuita; libre para que los que se dedicaran pudieran aprender ciertos ramos o perfeccionarse en otros sin tener la necesidad de tomar todas las lecciones para adquirir un solo género de conocimiento; y gratuita para ponerla al alcance de las clases pobres o poco acomodadas, entre las cuales hay tantas personas que tienen la aplicación y la aptitud necesarias para la música, pero que no la cultivan a falta de recursos.⁴²

Una vez más, aparece la referencia a “las clases pobres o poco acomodadas”, un concepto todavía bastante vago, pero no tan abstracto como el de “pueblo”, el término que se venía empleando hasta entonces en los discursos de las élites para referirse a la totalidad de individuos que componían la nación mexicana. La necesidad de impartir educación

⁴⁰ ILLADES, *Hacia la república del trabajo*, p. 130.

⁴¹ *La Sociedad*, 29 de septiembre de 1866.

⁴² *La Armonía*, 13 de enero de 1867.

musical a este sector específico de la población, un tema que hasta entonces era prácticamente inexistente, se fue volviendo un *leitmotiv* en las publicaciones periódicas. Esta transformación en el discurso se vio catalizada por los sucesos que sacudieron al país en los siguientes meses.

A principios de abril, un ejército de quince mil hombres encabezados por Porfirio Díaz puso sitio a la ciudad de México. Esto implicó, en primer lugar, la suspensión de todos los espectáculos públicos, incluyendo los conciertos de la Sociedad Filarmónica Mexicana. Sólo el circo Chiarini seguía dando funciones los domingos, desafiando las miserias y las angustias de los habitantes de la ciudad sitiada. Para tranquilizar a los espectadores potenciales del circo sobre la posibilidad de ser reclutados por el ejército imperial, el empresario hizo poner en sus programas y sus carteles una nota que decía: “Los días festivos todo el mundo pasea, cada uno tiene que cumplir sus deberes religiosos y se entrega al solaz: para no turbar ese descanso, la autoridad ha dispuesto que en tales días la recluta se suspenda. Cualquier aseveración que se aparte de esto es inexacta.”⁴³

El 19 de junio de 1867, Maximiliano, Miramón y Mejía fueron fusilados en el Cerro de las Campanas, a las afueras de la ciudad de Querétaro. Ese mismo día, Leonardo Márquez, que había permanecido en la capital como lugarteniente del imperio, entregó el mando al general Ramón Tavera y huyó. Tavera se rindió a discreción al general Díaz, quien entró con su ejército en la ciudad de México la madrugada del 21 de junio, después de setenta días de sitio. El 15 de julio, Benito Juárez hizo su entrada triunfal a la capital, con una comitiva que ocupaba treinta carruajes. El triunfo de la República se había consumado.

Tres días después, los artistas del Teatro Nacional —nuevamente llamado así desde la caída del Imperio— homenajearon al presidente Juárez con una función mixta.⁴⁴ El número elegido para abrir el programa, después del Himno Nacional, fue la obertura de la ópera *Guillaume Tell* de Rossini, cuyo libreto trata de la lucha por la liberación del pueblo suizo contra la dominación extranjera... en particular, de la Casa de Habsburgo.

El cambio del gobierno del país no debilitó a la Sociedad Filarmónica, a pesar de que la mayoría de sus miembros —como Manuel Siliceo, José Urbano Fonseca o Pedro

⁴³ Citado en OLAVARRÍA Y FERRARI, pp. 723-724.

⁴⁴ MAÑÓN, p. 188.

Escudero y Echánove— habían sido colaboradores destacados del proyecto imperialista. Y es que, como ha señalado Erika Pani, muertos Maximiliano, Miramón, Mejía, O’Haran, Méndez y Vidaurri, huido Márquez, y exiliados otros imperialistas destacados como Lares, Lacunza y Ramírez, el gobierno juarista se preocupó más por la pacificación del país y por la reconciliación nacional que por borrar del mapa a sus enemigos políticos, de quienes tenía ya poco que temer.⁴⁵ Los imperialistas no sólo fueron perdonados por el nuevo régimen, sino que, en muchos casos, fueron cooptados por éste y reincorporados a la vida pública.⁴⁶ La dimisión de los pocos miembros de la Sociedad Filarmónica que, con la restauración de la República, tuvieron que abandonar el país (como Tomás Murphy) fue compensada con creces por el ingreso a sus filas de liberales destacados (como Ignacio Manuel Altamirano) que volvieron a la capital tras la caída del Imperio.

Así, el 27 de julio de 1867, apenas una semana después de la entrada de Juárez a la ciudad de México, la Sociedad Filarmónica reanudó sus conciertos privados, lo cual fue visto como una señal inequívoca de paz y estabilidad. Al referirse al primer concierto, un cronista de *El Siglo Diez y Nueve* decía: “Después de tan azarosos días pasados entre el estruendo del cañón, el grito del ‘quién vive’, el susto de la leva y los lamentos de la miseria, han llegado los de la expansión, y poco a poco la tranquilidad y la confianza van reanudando el espíritu.”⁴⁷

El principal efecto que tuvo la restauración de la República en la Sociedad Filarmónica Mexicana fue una rápida radicalización de su discurso político: el Conservatorio era presentado como un instrumento de inmensa utilidad para igualar las oportunidades de los distintos sectores que componían la población mexicana, ingrediente indispensable de una sociedad verdaderamente republicana. “Una parlanchina y liviana crónica musical no puede permitirse examinar a fondo las graves tendencias a que social,

⁴⁵ PANI, *Para mexicanizar...* pp. 354-355.

⁴⁶ El 11 de agosto de 1867 se conmutaron por multas las penas de confiscación. El 10 de octubre del mismo año se invitaba a “los servidores del llamado imperio” a acogerse a una amplia amnistía. La convocatoria a elecciones del 14 de agosto de 1867 restituía el voto activo, no sólo a los empleados del gobierno constitucional que habían permanecido en puestos ocupados, sino también a aquellos hombres que habían servido al austriaco, si habían abandonado el camino errado antes del 21 de junio de 1866, o habían desempeñado solamente cargos municipales. (PANI, *Para mexicanizar...* pp. 354-355.)

⁴⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de julio de 1867.

moral y filosóficamente aspira esa institución benéfica” escribía un cronista del *Boletín Republicano*.⁴⁸

Y la igualdad a la que la Sociedad Filarmónica Mexicana pretendía contribuir no era sólo entre las clases sociales, sino también entre los sexos. Gabino F. Bustamante, que fuera profesor de anatomía, fisiología e higiene de los aparatos de la voz y del oído en el Conservatorio y titular de la comisión de etiqueta de la Sociedad, escribió un artículo en el *Monitor Republicano* en el que aseguraba, citando a Joseph Sanial-Dubay que la mujer, “por su espíritu y su carácter es esencialmente más republicana que el hombre”.⁴⁹ Según su argumento, la educación deficiente que por siglos habían recibido las mujeres mexicanas las había convencido de que eran esclavas de los varones y no “la mitad indispensable de este ser complejo, de este dualismo sagrado”.

Si queremos que el hombre sea en nuestra sociedad lo que debe ser —decía— hagamos primero que la mujer sea capaz de vivir con una existencia libre e independiente; que no se asocie a él sino por el convencimiento de que es su mitad indispensable para llenar el destino providencial para el que ambos han sido creados, mas no por las miras mezquinas de tener quién la vista y quién la alimento.⁵⁰

Según Bustamante, una de las grandes miras que la Sociedad filarmónica había tenido presentes al establecer su conservatorio era, precisamente, ofrecer a las mujeres una educación de calidad que les permitiera llevar una vida autónoma:

Puesto que por el estado actual de ilustración y de cultura de nuestras sociedades se da en ellas a las artes una muy grande importancia, y que la aptitud para ellas y muy particularmente para la música, es en las mexicanas verdaderamente admirable, hasta el extremo de ser considerado México por muchos como la Italia del Nuevo Mundo, la Sociedad filarmónica ha hecho un verdadero servicio a nuestra patria al erigir este plantel, en el que, después de una sólida educación primaria, pueden nuestras paisanas, adquirir una profesión honorífica que les proporcione una existencia independiente.⁵¹

⁴⁸ *Boletín republicano*, 3 de agosto de 1867.

⁴⁹ G.F. Bustamante, *El Monitor Republicano*, 23 de julio de 1867.

⁵⁰ G.F. Bustamante, *El Monitor Republicano*, 23 de julio de 1867.

⁵¹ G.F. Bustamante, *El Monitor Republicano*, 23 de julio de 1867.

El martes primero de octubre de 1867, la Sociedad Filarmónica ofreció, en el Teatro Nacional, su segundo concierto público. El ambicioso programa incluía piezas instrumentales, arias, duetos, tríos, cuartetos y coros de todas las óperas de moda, incluyendo, por supuesto, *Ildegonda* de Melesio Morales. Aniceto Ortega compuso, para la ocasión, dos marchas patrióticas, una dedicada a la memoria de Ignacio Zaragoza y otra a la República. Además, Morales envió desde Florencia —donde entonces residía— la partitura de una sinfonía-himno titulada *¡Dios salve a la Patria!*, cuya letra recuerda, inevitablemente, el estilo patriótico de los coros de Giuseppe Verdi.⁵²

A juzgar por la avalancha de crónicas y reseñas que en los días siguientes aparecieron en los periódicos de la ciudad, el éxito del concierto fue verdaderamente apoteósico. Particularmente conmovedor resultó el primer número: el coro *O Patria opressa*, de la ópera *Macbeth* de Verdi —pieza de claros tintes nacionalistas— cantado por las niñas del Conservatorio. Más de un observador quiso oír en las voces infantiles un augurio de libertad, paz y progreso para la nueva república.

Los héroes significan la guerra —decía una crónica— Después de ellos vienen los niños prometiendo la paz, como aquella paloma que llevó al arca la rama de oliva. Ayer apenas se escuchaba el trueno del cañón sitiador, ayer apenas vagaban por las calles las mujeres pálidas de hambre, ayer apenas pasaba sobre la hermosa México la mano de hierro del despotismo y la traición y hoy, como luce el sol más brillante sobre las rosas empapadas de rocío, después de la tormenta, así se ha escuchado más dulce y más cadencioso el canto de los niños.⁵³

Pero, más que emociones estéticas, el concierto despertó en el público exaltados sentimientos de carácter político. “Nosotros hemos visto en todo el concierto —escribió Alfredo Chavero— más que un adelanto en la música, un progreso en el patriotismo; más

⁵² Tanto el original en italiano como su traducción al español fueron publicadas en la prensa capitalina días antes del concierto: “*Al ferreo strepito/Di bronzi ed armi./ Lieti succedeno /soavi carmi. /Deh! Salva il misero /Mio suol natio/ Della mia patria/ Oh Dio pietà!/ Non più l’estranea /Venduta schiera/La nostra insanguini/ Santa bandiera*”

“Al férreo estrépito /De bronce y armas/ Sigan alegres/ Suaves cantares./ ¡Salva al nativo/ Mísero suelo!/ ¡Ten de mi patria /Oh, Dios, piedad!/ No más de extraños/ Turba vendida/ Nuestra bandera/ Santa ensangriente.”

⁵³ *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de octubre de 1867.

que notas, hemos creído escuchar acentos de hijos que ven a su madre libre del odioso yugo.”⁵⁴

El entusiasmo patriótico que suscitó el concierto no estuvo exento de matices de xenofobia. “Reinaba la animación y la alegría —escribió José Tomás de Cuéllar— en primer lugar, porque no había franceses, cuyos uniformes matizaban en otro tiempo las reuniones como con manchas de sangre: en el teatro anoche no había más que mexicanos y llamaban la atención uno que otro oficial mexicano con uniforme.” Después de exaltar, como era costumbre, la belleza y la elegancia del sector femenino del público, Cuéllar decía que había algo que lo había hecho entregarse a “más hondas cuanto halagadoras reflexiones”:

Un pueblo que recobre su gloria y sus derechos, un pueblo que triunfa de la tiranía del extranjero y que se estrecha en una noche para cantar sus glorias. Artistas de corazón, de genio y patriotas, que enseñan la música a los niños y con las notas les inculcan el amor por esta patria desgraciada; señoritas mexicanas cuya esmerada educación las lleva al templo del arte, y cuyo amor al arte las hace pisar el escenario sin ambición mezquina, sino por filantropía y por patriotismo; una sociedad filarmónica, en fin, que ofrece a México un espectáculo encantador, presentando una falange de artistas mexicanos y trescientos discípulos, niñas pobres que tendrán un porvenir y serán tal vez la honra de México, recorriendo el mundo como la Peralta; un público que acude gozoso ofreciendo sus óbolos a la angustiada caja de la Sociedad, que no paga sueldos ni despilfarra, sino que da la educación a la juventud y nos deleita a costa de sus sacrificios personales.⁵⁵

Según ésta y otras representaciones, se trataba de un éxito colectivo en el que habían participado los miembros de la Sociedad Filarmónica, las señoritas aficionadas que se presentaron sobre el escenario, los profesores y los alumnos del Conservatorio y la sociedad mexicana entera que, representada por los doscientos damas y caballeros que llenaban la sala, había pagado su boleto y, de este modo, contribuido en algo a tan elevada empresa. De hecho, la entrada fue tan numerosa, que tuvo que darse un segundo concierto para todos aquellos que no habían conseguido lugar en el primero. En el discurso producido y reproducido en la prensa, se trató de un triunfo de toda la nación.

⁵⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de octubre de 1867.

⁵⁵ *El Correo de México*, 2 de octubre de 1867

Sólo había un actor que no había aportado nada a la empresa y era, precisamente, el que más se había visto beneficiado por ella: el Estado. Cuéllar lo puso de este modo: “un gobierno que va, que ve, que oye, que dice *bien*, pero no dice *toma*”.⁵⁶ Efectivamente: hasta ese momento, la Sociedad Filarmónica y su Conservatorio habían sido empresas financiadas estrictamente por capital privado. Esta circunstancia (que en otros momentos habría sido considerada enteramente normal) empezaba a ser mal vista por una parte importante de la opinión pública, según la cual, la educación musical gratuita y de calidad contribuía en forma fundamental al proyecto republicano. Si incluso el régimen de Maximiliano había ayudado a financiar el estreno de *Ildegonda*, el de Juárez no podía hacer menos. Esta demanda fue atendida en junio del año siguiente, cuando se incluyó en el presupuesto anual de gastos de la Federación, en la partida del Ministerio de Fomento, una subvención de 2,400 pesos para la Sociedad Filarmónica.⁵⁷ El año siguiente, la subvención alcanzó los 6,000 pesos.⁵⁸

⁵⁶ *El Correo de México*, 2 de octubre de 1867. En el mismo artículo Cuéllar escribió: “Nosotros, si fuéramos gobierno (que Dios nos libre) diríamos: ¡Qué hermoso estuvo el concierto!... pero eso se puede decir sin ser gobierno...Entonces preguntaríamos: ¿Con qué fondos cuenta esa Sociedad Filarmónica? También esa pregunta se puede hacer sin ser gobierno. Pues diríamos: ¡Esa Sociedad debe tener muchos gastos! ¿Y qué? La observación sería buena, pero puede hacerla cualquier pelagatos. ¿Pues qué por fin diríamos si fuéramos gobierno?... Ya se ve que es difícilillo decir algo en tal predicamento; nos declaremos ineptos para tan alto puesto, porque ni aun en el terreno de la suposición podemos dar palotada. Pero porque no se crea que nos andamos por las ramas y recordando a Sancho Panza, allá va esa y salga lo que saliere, pues al fin nos hemos propuesto fingir por un momento que gobernamos.

Señores fundadores y mantenedores, profesores (aunque saliera con muchos *ores*) de la Sociedad Filarmónica Mexicana: Yo, Presidente de la República ya hace diez años, con otros cuatro en lontananza, si acaso, complacido con vuestros adelantos y patriotismo... Ahí haría yo que mi Ministro de Relaciones me redactara un considerando muy elocuente, después diría yo aquello de *he venido en decretar* (que es una frase muy bonita) y decretaba:

Primero.- Regalarle a la Sociedad un edificio bueno de esos que se confiscan luego, y que andan hoy con que si lo compro o no lo compro y en si pago o no pago y todas esas cosas.

Segundo.- Le daría yo algo de mosca en efectivo, para que la pobrecita Sociedad pagara algunos picos, porque ahí donde la ven ustedes, tan fastuosa y tan elegante, tiene sus droguitas como todo hijo de vecino; luego le da por comprar pianos, como si los necesitara mucho, y luego no alcanzan las cuotas de los socios; y los señores de la junta que se empeñan en que la Sociedad no se acabe, y dan en que sería una lástima, y empeñan su crédito, y luego hasta dan conciertos y nos tiene arrobados una noche, por dos duros, para ver si pagan.

Pero esto sería largo y un poco feo para artículo de decreto, pero mi ministro me lo corregiría y saldría bueno.

Artículo tercero... No, basta de artículos, porque saldría éste más feo que el otro.

Por tanto mando, etc.-*Benito Juárez*- al C. Ministro etc.”

⁵⁷ Presupuesto de gastos de la Federación para el año económico de 1868 a 1869 (*Legislación mexicana*, 17 de junio de 1868)

⁵⁸ Presupuesto de gastos de la Federación para el año económico de julio de 1869 a junio de 1870 (*Legislación mexicana*, 31 de mayo de 1868)

A principios de 1868, la Sociedad Filarmónica dio un paso más en su esfuerzo integración nacional. El 11 de enero se publicó un anuncio en el que, tras señalar el éxito que hasta entonces había tenido el Conservatorio en su misión de extender los conocimientos musicales entre la juventud mexicana, reconocía que había un sector de la población que aún no podía disfrutar de sus beneficios: la clase de los artesanos. A continuación, proponía una solución:

Para facilitar a esa clase numerosa y digna de la atención de todos los que creen que el trabajo es un sacerdocio, para proporcionar a los que pertenecen a ella un elemento de instrucción, en una materia a la vez útil y agradable, los que suscriben, completamente autorizados por la Sociedad Filarmónica de que son miembros, han dispuesto abrir un curso nocturno dedicado a los artesanos y demás personas que sólo pueden disponer de las noches, en el que, siguiendo un método *teórico-práctico*, se enseñará el canto coral superior [Orfeón] en el que tanto florecen la Alemania y la Francia; y que, cultivado en México, cuyos hijos tienen tan marcadas tendencias a la música, producirá brillantes resultados.⁵⁹

En las líneas citadas aparece uno de los motivos más recurrentes en el discurso producido y reproducido en la prensa y la literatura de la época: las tendencias musicales innatas del pueblo mexicano y la necesidad de cultivarlas para que alcancen su máximo potencial. Sin embargo, al referirse a las características y necesidades de un sector específico de la sociedad —los artesanos—, la idea de “pueblo” va adquiriendo un contenido mucho más concreto.

El 15 de enero empezaron las clases de orfeonismo, que eran gratuitas como todas las del Conservatorio y tenían lugar dos veces por semana, de siete a ocho de la noche. Gozaron de gran popularidad: si hemos de creer a Ignacio Manuel Altamirano, se inscribieron al curso quinientos alumnos. Para el mes junio, ya se había formado un *Orfeón Popular* de más de trescientos miembros que, en el concierto de la Sociedad Filarmónica, interpretó un coro de la ópera *Macbeth* de Verdi.⁶⁰ El gran éxito de las clases nocturnas de orfeonismo (aún si hubiera sido más modesto de lo que los cronistas de la época afirmaban) refuerza la hipótesis sostenida en el segundo capítulo de esta tesis: que la música y la

⁵⁹ *Boletín Republicano*, 11 de enero de 1868

⁶⁰ Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de Teatros”, *El Siglo Diecinueve*, 28 de junio de 1868.

cultura de la ópera eran accesibles, de formas más o menos directas, para amplios sectores de la población urbana.

Ahora bien, éste no fue el único proyecto que, en esa época, se desarrolló con el objeto de brindar instrucción a las clases trabajadoras: durante el Imperio, la Academia de San Carlos empezó a abrir cursos nocturnos para artesanos, por ejemplo, el de adorno. Del mismo modo, en 1868 se reabrió la Escuela Industrial de Artes y Oficios en el exconvento de San Lorenzo. El mismo año, el Ministerio de Justicia e Instrucción Pública instaló una biblioteca en la antigua iglesia de San Agustín y habilitó en ella un gabinete de lectura para artesanos que permanecía abierto todas las noches y los días festivos.⁶¹

En qué medida los esfuerzos de la Sociedad Filarmónica Mexicana sirvieron, efectivamente, para educar a los grupos menos privilegiados de la sociedad, integrar a la nación y fortalecer a la República, como se lo proponían sus miembros, es algo que supera los alcances de esta investigación. Lo que me interesa destacar aquí es el cambio en el imaginario de las élites mexicanas que motivó dichos esfuerzos. Ahora bien, la transformación de los valores políticos de la República de la Música, de la que he hablado en este capítulo, vino acompañado por otro cambio, igualmente profundo aunque quizá menos visible: una transformación de sus valores estéticos. De ella me ocuparé en las siguientes páginas.

La “Gran Transformación” en el gusto musical de los mexicanos

En su libro *The Great Transformation of Musical Taste*, William Weber sostiene que, entre 1800 y 1850, la vida musical europea experimentó una transformación fundamental en sus valores, prácticas repertorios e instituciones.⁶² Simplificando enormemente el complejo argumento de Weber, podemos decir que dicha transformación consistió, básicamente, en la división del campo musical en dos regiones separadas de repertorio y de gusto: por un lado, la música considerada “ligera”, que atraía a un público amplio (Weber usa la palabra “masivo”) y que incluía desde baladas y canciones populares armonizadas, los bailes de

⁶¹ Véase ILLADES, *Hacia la República del Trabajo*, pp. 129-144.

⁶² Weber utiliza el adjetivo “gran” para calificar a esta transformación por tres razones diferentes: “La palabra indica en primer lugar la escala masiva de los cambios ocurridos en la vida musical. En segundo lugar, define la autoridad cultural que se adjudicó a los repertorios canónicos, una creencia institucionalizada en la grandeza. En tercer lugar, sin embargo, una “gran” transformación sólo podía producirse bajo la presión de movimientos sociales y políticos.” (WEBER, *La Gran Transformación...* p.14)

moda, como valeses y polonesas, hasta la ópera italiana y francesa; por el otro, la música considerada “seria”, cuyo valor era imperecedero y no estaba sujeto a modas pasajeras, la música que a partir de ese momento se calificó como canónica o, más comúnmente, “clásica”.⁶³

Hasta fines del siglo XVIII, ambos tipos de música podían coexistir en los conciertos llamados “misceláneos”. Sin embargo, las revoluciones políticas y sociales que ocurrieron en Europa durante el periodo de 1789 a 1848, obligaron a los miembros de la comunidad musical a llegar a un entendimiento con la estructura, cada vez más fragmentaria y diversa, de la sociedad. La arena donde se llevó a cabo dicho cambio fue la programación de los conciertos. Y es que, como señala Weber, entonces como ahora, diseñar un programa de concierto implica necesariamente una serie de acuerdos entre públicos, músicos, gustos y, por extensión, fuerzas sociales. La mayoría de los conciertos está pensada para múltiples grupos con gustos, deseos y necesidades diversos. Por ello, para este autor, la planificación de un concierto es una especie de proceso político.⁶⁴

Paulatinamente se fueron abriendo espacios diferenciados para los distintos tipos de música y sus públicos específicos: los viejos conciertos misceláneos fueron cediendo su lugar a las galas de ópera, los conciertos sinfónicos y los de música de cámara, los recitales de virtuosos y los conciertos *promenade*. En cada uno de ellos se tocaba un repertorio diferente e iban dirigidos a sectores específicos de la población de las ciudades.

La separación no fue horizontal ni simétrica, sino claramente jerarquizada.⁶⁵ La llamada “música clásica”, la que no servía para bailarse en una fiesta ni para que un cantante virtuoso luciera sus habilidades, la que no respondía a los caprichos de la moda, ni a los intereses de los empresarios, la que no servía más propósito ni tenía otra lógica que la de la música misma, ésa fue la que se impuso, en los círculos cultos de las ciudades

⁶³ La palabra “clásico” aquí no se usa para definir un estilo musical determinado, sino, en su sentido más amplio, para designar a los autores y obras que se tienen por modelo a imitar. Así, entran en esta categoría compositores clásicos --como Mozart y Haydn-- pero también barrocos, como Bach o Händel, y románticos, como Beethoven, Schubert o Mendelssohn.

⁶⁴ WEBER, *La Gran Transformación...* p.11.

⁶⁵ La jerarquía que se le asignó a los compositores queda de manifiesto en el siguiente texto, que apareció en una publicación de París y, poco después fue reproducida en México por *El Siglo Diez y Nueve*: “En el reino de la música, Mozart era proclamado rey por derecho divino; Bach, ministro de justicia y gran fuguista; Händel, autor de los oratorios *Mesías*, *Judas Macabeo* y otros, ministro de cultos; Beethoven, generalísimo de los ejércitos; Weber, montero mayor; Meyerbeer, banquero de la corona; Rossini, joyero de cámara; y Offenbach cocinero mayor”. (*El Siglo Diez y Nueve*, 14 de agosto de 1870)

europeas, como la Buena Música. A este movimiento, o al sistema ideológico que lo motivó, Weber lo llama “idealismo musical”. Éste puede resumirse en los siguientes principios: actitud seria durante la ejecución; respeto por la obra de arte en su totalidad; autoridad sobre el gusto musical conferida a los clásicos musicales; ordenamiento jerárquico de géneros y gustos; y la expectativa de que los oyentes se informen acerca de las grandes obras para comprenderlas de manera apropiada.⁶⁶

Los principales componentes de este movimiento eran el rechazo al presupuesto de que los miembros de la comunidad musical debían adaptarse a tipos de música “menor” (es decir, comerciales o populares) y la exigencia de que la cultura musical estuviera basada en una cultura “elevada”. El idealismo musical nació, según Weber, de una visión utópica de la actividad musical que reclamaba para sí una cierta verdad artística. Paradójicamente, el contexto que permitió el triunfo de este movimiento, hacia mediados del siglo XIX, fue precisamente la decadencia del romanticismo y la aparición de mentalidades más racionales, como el positivismo. Como ha escrito Richard Sennett, en esta época las audiencias empezaron a acatar la opinión de una autoridad intelectual superior. Fue así como surgió la figura del crítico profesional, que explicaba al público lo que estaba escuchando, lo que debía opinar y hasta lo que debía sentir. Quienes asistían a un concierto o función de ópera, dice Sennett, se preparaban con un acto de autosupresión, originado por la falta de confianza en sí mismo que obsesionaba al espectador.⁶⁷ Así, el público “profano” dejó de gritar, aplaudir, silbar o abuchear en las salas de los teatros para expresar sus opiniones. Y es que, según el discurso producido y reproducido en la prensa y la literatura, la “buena música” ya no podía llegar directamente al corazón del hombre común: para poder apreciarse, debía ser estudiada, analizada, descifrada y comprendida, lo cual sólo “los inteligentes” podían hacer.

Gracias a esto, surgió una *intelligentsia* que asumió amplios roles en la articulación de los valores musicales y la interpretación de los clásicos. Quienes adoptaron los valores idealistas —músicos, críticos y aficionados agrupados en sociedades como la *Philharmonic Society* de Londres, la *Gesellschaft der Musikfreunde* de Viena y la *Société de Concerts du Conservatoire* de París— eran un número reducido pero sabían cómo dar a conocer sus

⁶⁶ WEBER, *La gran transformación...*, p.131.

⁶⁷ SENNETT, *Fall of Public Man...* p. 209.

opiniones.⁶⁸ Por extensión, en este tipo de discurso, las obras de los compositores fallecidos adquirieron un estatus superior a las de los compositores vivos, las de los alemanes a las de los italianos y las instrumentales a las vocales.

Sí he dedicado tanto espacio a explicar la “gran transformación” en el gusto musical de los europeos es porque un proceso análogo (si no idéntico) tuvo lugar en México, con algunos años de retraso. Esto se debió, en parte, a la simple imitación de los modelos importados de Europa, a la que las élites mexicanas decimonónicas eran tan propensas. Pero también respondió a los procesos históricos que revolucionaron las estructuras políticas y sociales en el país, como había ocurrido del otro lado del Atlántico. Si, como dice Weber, el año clave de la transformación en Europa fue 1848 (por las revoluciones liberales y nacionalistas que ocurrieron ese año en casi todos los países del continente), en México fue 1867 (por los cambios ocurridos en torno a la Restauración de la República, de los que ya he hablado en este capítulo).

Una muestra del desfase cronológico entre los procesos de México y Europa fue el escaso éxito que tuvo entre el público de la ciudad de México la ópera *Don Giovanni*, de Mozart cuando se representó en el Teatro Nacional en 1852, un momento en el que la transformación en el gusto musical de los europeos prácticamente se había completado, mientras que en México apenas estaba iniciando. Un cronista que se identificaba como “Ninguno” se quejaba así en la columna publicada en *El Siglo Diez y Nueve*:

No hay más audacia en el literato principiante que no puede gustar a Calderón y lo critica que la que habría en vosotros al fallar contra Mozart. Respetad al genio, ya que no podéis comprenderlo. El mundo entero le ha hecho justicia. ¿Y se dirá que en México, en la tierra quizá la única donde el corazón conserva sus más puros afectos ha sido silbada su *obra maestra*? ¿El país donde el padre de la Malibrán [Manuel García] dijo que todos eran músicos, no sabría apreciar dignamente a tan gran maestro? No: yo no puedo, no quiero creerlo.⁶⁹

A pesar de la incredulidad de este cronista, el público mexicano no se comportó a la altura de “el mundo entero”. Si bien *Don Giovanni* no fue silbada, ciertamente tampoco fue

⁶⁸ WEBER, *La gran transformación...* pp. 135-142.

⁶⁹ *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de junio de 1852.

apreciada por el público mexicano como lo había sido en diversas ciudades europeas.⁷⁰ Otro cronista emitió la siguiente opinión, mucho más representativa del gusto del público mexicano en ese momento:

La gran novedad que nos ha dado la compañía en este abono ha sido el *Don Giovanni* de Mozart; esta ópera que por *común consentimiento*, los inteligentes y sobre todo los profesores han convenido en *llamar* la obra maestra de la música. Nosotros hace tiempo que conocemos esta ópera, y aunque se nos tenga por profanos, y aun tal vez por blasfemos,⁷¹ diremos, sin embargo, que no estamos de acuerdo con aquella clasificación. Sin que se entienda que tratamos de rebajar en lo más mínimo el mérito *científico* de *Don Giovanni*, diremos empero que a nuestro humilde entender, más por moda que por otra cosa se mantiene a esta ópera en tan elevado puesto.⁷²

Ésta fue una de las pocas ocasiones en las que el público mexicano tuvo que reconocer abiertamente la discrepancia de su gusto con el gusto europeo: la mayoría de los abonados preferían definitivamente las melodías dulces, los libretos conmovedores y las partituras llenas de inverosímiles acrobacias vocales de las óperas románticas, a la obra “científica” (calificativo empleado siempre con un dejo de desprecio) de Mozart. El reconocimiento de la discrepancia no implicaba, en modo alguno, una admisión de inferioridad. Por el contrario: varias voces de la opinión pública manifestaron saber, con toda certeza, que Rossini, Bellini y Donizetti eran compositores superiores al genio de Salzburgo. Después de todo, sus obras eran más recientes en el tiempo, más modernas y, por lo tanto, —de acuerdo a la inquebrantable fe en el progreso que imperaba entonces— mejores.

⁷⁰ Los críticos y cronistas mexicanos no podían saberlo, pero una polémica muy similar, entre “inteligentes” y “profanos”, había tenido lugar en Londres en 1812, cuando *Don Giovanni* se estrenó en esa ciudad. Véase WEBER, “Redefining the Status of Opera...”

⁷¹ El frecuente uso de términos del vocabulario religioso como “profanación” y “blasfemia” para aplicarlos a la ópera, aunque fuera en tono burlón, da una idea de la posición central que esta actividad recreativa tenía en el imaginario colectivo de la sociedad mexicana. Otro ejemplo es el artículo publicado en *El Siglo Diez y Nueve*, en septiembre de 1852, titulado, precisamente “Profanación”, parte del cual cito a continuación: “La rica instrumentación de la *Semirámis* [sic] se anuncia de una manera espléndida desde las primeras notas de la famosa obertura. Pero, ¡oh, profanación! Esa música divina, que debía escucharse con silencioso recogimiento, con admiración concentrada, no fue atendida como era debido. Gran parte de los espectadores permaneció en pie y platicando, sólo porque no se había alzado el telón. Bueno sería que los que tienen tantas ganas de conversar lo hicieran en sus casas o en un café, y no en el teatro, mientras se ejecutan piezas como la obertura de la *Semirámis* ¡Perdónalos, gran Rossini! ¿Qué culpa tienen ellos, después de todo, de no tener oídos sino orejas?” (*El Siglo Diez y Nueve*, 10 de septiembre de 1852).

⁷² *El Universal*, 29 de julio de 1852

Después de sólo dos funciones, y ante la manifiesta falta de entusiasmo del público, *Don Giovanni* fue retirado de las tablas. La noche en la que estaba programada la tercera función se puso, en cambio, *Maria di Rohan*, de Donizetti. Sin embargo, la polémica no terminó ahí. Como he relatado en páginas anteriores, un grupo de admiradores de Mozart —representantes tempranos del idealismo musical en México— manifestaron su indignación en cientos de panfletos que arrojaron desde la galería al patio de butacas.

El movimiento del idealismo musical y la entronización de la “música clásica” en México avanzaba a pasos muy lentos, hasta la fundación de la Sociedad Filarmónica Mexicana, en 1866. Para quienes diseñaban los programas de los conciertos privados de la Sociedad fue una preocupación explícita incluir en ellos obras de Mozart, Haydn, Beethoven y otros compositores que ya formaban parte del repertorio canónico de las sociedades de conciertos en Europa. El afán de los miembros de la Sociedad por “purificar” la experiencia de los espectadores y eliminar cualquier motivación mundana ajena al disfrute de la música, llegó al punto de incluir en los anuncios de los conciertos privados una encarecida súplica a las señoras de “usar de la mayor sencillez en sus trajes”.⁷³

En dichos conciertos, los números de música clásica no gozaron de la completa aprobación del público. Así, Luis G. Ortiz, expresó la siguiente opinión sobre el adagio de la 7ª Sinfonía de Beethoven (en un arreglo para piano, interpretada a cuatro manos, por Tomás León y Agustín Balderas) que se tocó en uno de aquellos conciertos: “Respecto de la pieza, como clásica y alemana, fue un dulce para los entendidos, pero nosotros que no lo somos, lo decimos con sentimiento, poco pudimos gustarla.”⁷⁴

En esta cita se advierte la falta de confianza que los espectadores decimonónicos tenían en sí mismos de la que hablan Richard Sennett y William Weber. En México, como había ocurrido en Europa, el hombre común, el profano, delegó la facultad de descifrar la música “clásica y alemana” a una reducida élite intelectual, a la que el cronista citado llama “los entendidos”.

Después del mencionado adagio de Beethoven, el concierto continuó con un dueto de la ópera *Norma*, de Bellini (cantado por Josefa Contreras y Alberto Hermosillo), sobre el cual, Ortiz escribió lo siguiente:

⁷³ *El Siglo Diez y Nueve*, 3 de agosto de 1867.

⁷⁴ *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de agosto de 1867.

Siguió *Norma* y aquí desafiarnos al mejor; nosotros entendemos de esta ópera desde la primera nota y el primer coro que dice: “*Ite sul colle, o Druidi / ite a spiar nel ciel...*” [sic] hasta que exclama el viejo Oroveso “*sorga al fin, prorompi o pianto, sei permesso a un genitor*” [sic] ¡Qué tragedia! ¡Qué ópera! ¡Qué Romani y que Bellini! [...] Las pinturas de Murillo, los versos de Garcilaso y la música de Bellini gustan y entusiasman al sabio y al ignorante. Ésta es la gloria que envidiamos.⁷⁵

La creencia de que cierto género de arte podía ser disfrutada por cualquier persona con un grado mínimo de sensibilidad estética (que en México, según se decía insistentemente, abundaba), mientras que otro requería conocimientos especializados y un esfuerzo intelectual importante por parte del espectador, se incorporó rápidamente en el imaginario colectivo. Así lo expresa una crítica a *Un Ballo in Maschera*, de Verdi, publicada en enero de 1868:

La música de esta ópera, aunque apreciada por los filarmónicos, no agrada en lo general. No dudamos que sus combinaciones científicamente juzgadas tengan gran mérito, pero para los profanos, exceptuando algunas piezas como el coro de las risas, la romanza del paje y alguna otra, las demás pasan desapercibidas. Nosotros gustamos de *Semíramis*, *Norma*, *Sonámbula* y *Trovador*, como en poesía de Garcilaso [de la Vega], [Gaspar] Gil de Polo y la [Carolina] Coronado. Que la cabeza comprenda a los primeros acentos y el corazón sienta a las primeras notas.⁷⁶

Aunque todos reconocían la división del público entre “profanos” y “filarmónicos” y la superioridad intelectual del segundo grupo, la inmensa mayoría se identificaba con el primero. Incluso Ignacio Manuel Altamirano, que sabía mucho de ópera, escribió en la Revista Teatral de *El Siglo Diez y Nueve*: “Se habrá dado ya, cuando esta revista aparezca, [la ópera] *Yone*. Nosotros nos abstenemos de hablar de ella. Somos profanos. Amamos el arte, sabemos sentir, pero de eso a poder calificar hay distancia y no nos atrevemos a salvarla.”⁷⁷

De cualquier modo, los partidarios del *bel canto* italiano, esa música “deliciosa” que podía ser disfrutada por cualquier persona, opusieron una férrea resistencia ante el avance del idealismo musical. Como su himno de batalla, adoptaron *Norma*, de Bellini, “ópera, que

⁷⁵ *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de agosto de 1867.

⁷⁶ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de enero de 1868.

⁷⁷ *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de enero de 1868.

aunque tantas veces representada, siempre es la ópera de las óperas y la que el público prefiere a cualquier otra.”⁷⁸ Con motivo de su representación en el Teatro Nacional en enero de 1868, apareció en la prensa de la capital una verdadera avalancha de anuncios, reseñas y críticas a cual más de elogiosos. En ellos abundan los calificativos de “sublime”, “genial” y “divina” aplicados tanto a la ópera como a sus autores (mientras que las óperas de otros compositores son llamadas “interesante” o “simpática”). Una de estas crónicas, por ejemplo, decía:

La *Norma* es de aquellas producciones que nunca mueren: es como el sol que alumbró los siglos, sin perder ni su belleza ni su esplendor; y cuando esta ópera tiene intérpretes como los que tuvo la noche del jueves último, hace olvidar todas las óperas nuevas y eclipsa la luz de todas las modernas producciones más afamadas.⁷⁹

Todas estas representaciones usaban un lenguaje exaltado y poético (de calidad muy discutible) para defender lo sentimental, lo emocional, lo individual y lo subjetivo frente al embate de lo racional, lo científico, lo objetivo. Son manifestaciones, tardías pero todavía vigorosas, de una mentalidad o, mejor dicho, de una sensibilidad, que se resistía a desaparecer, a la que los historiadores del arte y la cultura han llamado Romanticismo.⁸⁰ El proyecto educativo de la Sociedad Filarmónica (especialmente sus elementos dirigidos a las clases populares, como el curso gratuito de orfeonismo), puso énfasis en la necesidad de impartir conocimiento, no sólo para que los miembros de dichas clases pudieran producir música, sino también para que pudieran apreciarla debidamente. Por lo tanto, dicho proyecto implicaba un desafío directo a una de las nociones centrales del Romanticismo, según la cual, el “pueblo” mexicano era por naturaleza bueno y sensible a la belleza del arte; su inocencia originaria no debía ser contaminada por cursos de teoría musical y ejercicios de solfeo.⁸¹

⁷⁸ *La Iberia*, 11 de enero de 1868

⁷⁹ *Boletín Republicano*, 12 de enero de 1868.

⁸⁰ El Romanticismo es un sistema de pensamiento demasiado complejo y contradictorio para intentar definirlo en este espacio. Me limitaré a citar la famosa frase de Isaiah Berlin, según la cual el Romanticismo es, ni más ni menos, “el cambio puntual de mayor envergadura ocurrido en la conciencia de Occidente”. (BERLIN, *Las raíces del romanticismo*). Sobre su aplicación en México véase ILLADES, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano...*

⁸¹ Como ha señalado Carlos Illades: “Un maniqueísmo didáctico operó en sus tramas, facilitó la exposición y abrevió la presentación de la complejidad social: aristócratas y ricos solían ser inmorales; la gente del pueblo buena por naturaleza. [...] Bajo el influjo del primer socialismo, el romanticismo miró hacia la gente común y

Una de las muchas batallas libradas en esta prolongada guerra tuvo lugar durante uno de los conciertos mensuales de la Sociedad Filarmónica, celebrado el sábado 3 de octubre de 1868. Según la crónica de Ignacio Manuel Altamirano, ocurrió que, mientras se ejecutaba un delicado trío de Mendelssohn, tres o cuatro jóvenes, a los que el autor llama “filisteos”, “pisaverdes de barrio” y “cernícalos”, entre otros calificativos, “no teniendo la fortuna de comprender la música clásica ni aún el buen sentido para distinguirla [...] se pusieron a *cecear* mostrando su impaciencia porque aquella pieza se prolongaba”.⁸²

El juicio que emite Altamirano sobre ese pequeño exabrupto ilustra claramente la esencia del idealismo musical:

La música de Mendelssohn, como la de Weber, como la de Mozart, y como la de otros compositores alemanes que cultivan lo que pudiéramos llamar música filosófica, es desconocida aquí; pero eso no es motivo para reprobarla. La Sociedad Filarmónica se ha propuesto mejorar el gusto público, haciendo conocer los diferentes géneros de música que se cultivan en el mundo. Si el *trío* pareció largo a los *filisteos*, paciencia: la Sociedad Filarmónica sigue en esto el sistema de todos los conservatorios de música: estudia lo que juzga mejor, no lo que es más corto. De otro modo, tendría que limitarse a ejecutar danzas, polkas y jarabitos, con el exclusivo objeto de que mis señores los *filisteos* no se disgustaran... ¡bah!

A pesar de la oposición, la Sociedad Filarmónica no cejó en su empeño. El 11 de septiembre de 1869 inició una nueva serie de conciertos de “música clásica” en el salón de la antigua Universidad. En el programa se incluyeron obras de Haydn, Beethoven y Schumann. Su propósito, en palabras de Ignacio Manuel Altamirano era “habituarse a los alumnos a la música sabia que hasta aquí ha sido poco menos que desdeñada, por poco comprendida, tanto por el público como por los que se han dedicado en México de preferencia a la música italiana.”⁸³ Una vez más queda de manifiesto la idea de que la música italiana (es decir, la ópera) era, de alguna manera, menos “sabia” que la música

al indígena, castigó a los aristócratas, vindicó el trabajo manual, representó e integró al pueblo e interrogó acerca de las vías para transitar hacia la regeneración de la sociedad. [...] La novela romántica convirtió al pueblo en protagonista de la ficción literaria, alabó sus virtudes asociándolo duraderamente con la patria y su destino. En oposición a los invasores externos y a los conspiradores nacionales, descritos inequívocamente como extranjerizados, el pueblo mestizo e indio se erigió garante de la soberanía nacional, depositario de los valores patrios, expresión diáfana de la mexicanidad y beneficiario directo de los proyectos de regeneración social.”

⁸² Ignacio Manuel Altamirano, “Crónica de Teatros”, *El Siglo Diecinueve*, 14 de octubre de 1868.

⁸³ *El Renacimiento*, 18 de septiembre de 1869.

alemana. Con el optimismo que lo caracterizaba, Altamirano confiaba en que la transformación en el gusto musical de los mexicanos no sólo afectaría la programación de los conciertos, sino que alteraría la música que se escuchaba en las tertulias y los bailes privados:

Será pasable, en un salón, que de cuando en cuando se mezclen a las buenas piezas de concierto una que otra polkita, una que otra danza habanera, uno que otro pedazo de zarzuela; pero en cambio escucharemos las más famosas obras de los patriarcas del arte, al revés de lo que ha sucedido hasta aquí, pues causa grima no oír sino en muy pocas reuniones musicales otra cosa que esa jergoniza que han puesto tan de moda los corruptores de la música.⁸⁴

La victoria definitiva del idealismo musical en México ocurrió poco tiempo después, en 1870, año en el que se celebraba centenario del nacimiento de Ludwig van Beethoven. Para festejar tan importante acontecimiento, la Sociedad Filarmónica Mexicana organizó un evento sin precedentes en la historia nacional, un espectáculo dividido en dos funciones al que llamó “Primer Festival Mexicano”. Originalmente, se planeó para los días 16 y 17 de diciembre; pero más tarde se difirió para los días 29 y 30. Por primera vez se llevaría a la escena de un teatro —el Teatro Nacional, ni más ni menos— un programa compuesto exclusivamente de música clásica, del que fueron desterrados el *bel canto* italiano, la *grand opéra* francesa y cualquier otro género de música comercial o popular. Vale la pena reproducir el programa completo del festival, al menos el de la primera noche:

Primera parte

- I. Obertura de la ópera de Mozart *La flauta mágica*, ejecutada por la orquesta de los festivales mexicanos. Director: Sr. Agustín Balderas.
- II. Oda-himno *A los artistas*, poesía de Schiller, música de Mendelssohn, con acompañamiento de instrumentos de latón, ejecutada por los miembros del Orfeón Alemán. Director: Sr. Germán Laue.
- III. Gran concierto para violín (op. 61) de Beethoven (A) Allegro. (B) Larghetto (C) Final, ejecutado por el Sr. D. Luis G. Morán con acompañamiento de orquesta. Director: Sr. Félix Sauvinet.

⁸⁴ *El Renacimiento*, 18 de septiembre de 1869.

IV. Primer coro final del oratorio de Haydn *La Creación*, ejecutado por las masas corales e instrumentales del festival. Director: Sr. Félix Sauvinet.

Segunda Parte

I. Segunda sinfonía de Beethoven en re mayor (op. 36) (A) Adagio. (B) Allegro. (C) Larghetto. (D) Scherzo. (E) Final. Ejecutada por la orquesta de los festivales mexicanos. Director: Sr. Melesio Morales.⁸⁵

II. Coro final “Aleluya” del oratorio de Händel *El Mesías* ejecutado por las masas corales e instrumentales del festival. Director: Sr. Félix Sauvinet.

La frase “masas corales e instrumentales” no era una exageración de los organizadores: más de cuatrocientos individuos, entre coristas e instrumentistas, iban a tomar parte en el festival. Como el salón del Conservatorio no era suficiente para albergar a tanta gente, los ensayos se llevaron a cabo en todo el edificio de la Universidad, lo cual no dejó de llamar la atención del público. “Si los preparativos que se hacen para esta gran fiesta musical pueden dar una idea de ella —decía un artículo que publicado en *El Monitor Republicano*— no vacilamos en asegurar que será la función más grandiosa que se haya dado en México”.⁸⁶

Más adelante, el autor aseguraba haber visto los programas de los festejos que, para celebrar el centenario de Beethoven, se preparaban en Londres, Dusseldorf, Berlín, Viena, Boston y Filadelfia y concluía que la solemnidad que se estaba ensayando en México no tendría nada que envidiarles.⁸⁷ Así, el Primer Festival Mexicano representaba para los habitantes de la ciudad de México una oportunidad única para demostrar que habían alcanzado, en términos de civilización, el nivel de las grandes urbes del mundo.

⁸⁵ En Europa, las sinfonías (especialmente las sinfonías de Beethoven) adquirieron una significación icónica particular cuando las orquestas comenzaron a dedicarle toda la segunda parte de un concierto (después del intervalo) a una sinfonía. “Esta práctica —dice Weber— representó una ruptura fundamental con la programación tradicional y estableció un nuevo tipo de actividad musical seria” (WEBER, *La gran transformación*, p.259). Como lo muestra el programa del Festival, esta ruptura empezó a intentarse en México con algunas décadas de retraso.

⁸⁶ *El Monitor Republicano*, 7 de diciembre de 1870.

⁸⁷ No es casual que se omitiera de esta lista las ciudades italianas, españolas e incluso francesas. Y es que, tanto para los ideólogos de la modernización liberal como para los partidarios del idealismo musical, la cultura mediterránea, latina y católica era percibida como inferior a la proveniente del mundo germánico y anglosajón.

Durante todo el mes de diciembre, otros diarios capitalinos, como *El Siglo Diez y Nueve*, *Le Trait d'Union* y *La Iberia* hacían eco al entusiasmo manifestado en el artículo citado por el Festival, del cual aseguraban que haría “época en los fastos del arte nacional”; que abriría “una nueva era al movimiento artístico del país”; que sería “una grandiosa novedad que va a excitar la curiosidad pública”, una “revelación para el público, pues poco se conocen entre nosotros las obras magistrales que han servido de modelo a los compositores contemporáneos” y “un progreso intelectual”.⁸⁸ Casi todos apremiaban al público a adquirir sus boletos pues, estaban seguros, las localidades se agotarían muy pronto. Lo único que molestaba a algunas de las voces que componían la opinión pública era el uso del neologismo “festival” en lugar del más castizo “fiesta musical”.

De todas estas representaciones, la que encapsula mejor el idealismo musical, como éste fue entendido en México, es el editorial publicado en el *Diario Oficial* dos días antes del inicio del festival que decía:

La música clásica, a la que preferentemente se ha dedicado la Sociedad Filarmónica, es como la literatura clásica: no gusta, no puede gustar a los profanos en el arte.

Sin embargo, según se va familiarizando el oído a las maravillosas armonías y a las deliciosas cadencias de la música de Mozart, de Humel, de Haydn, de Handel y del famoso Beethoven, se goza de una manera tan inexplicable con las composiciones del género selecto, que se llega a sufrir verdaderamente con esa música superficial, ligera y bulliciosa originaria de Italia, que Verdi se ha encargado de popularizar.⁸⁹

En esta y otras representaciones similares, se advierte la creencia, muy generalizada, de que se necesitaba una sensibilidad musical especial —que sólo podía lograrse a través de una rigurosa educación— para poder apreciar las obras de los grandes maestros alemanes, pero que, una vez desarrollada dicha sensibilidad, los demás géneros musicales resultaban

⁸⁸ *El Siglo Diez y Nueve*, 7 de diciembre de 1870, *Le Trait d'Union*, 8 de diciembre de 1870 y *La Iberia*, 8 de diciembre de 1870.

⁸⁹ *Diario Oficial*, 27 de diciembre de 1870. La columna concluía: “Aplaudimos por eso los esfuerzos y trabajos de la Sociedad Filarmónica, y creemos que de ninguna manera mejor, más oportuna y útil, que con un festival, podría celebrarse el aniversario del eminente compositor alemán que supo concebir y expresar tantas sinfonías y oberturas notables, y la gran ópera del presente siglo, que no tuvo el gusto de ver en escena: *La Africana*. [sic]” El autor de estas líneas confunde a Beethoven con Giacomo Meyerbeer (el verdadero compositor de *La Africana*), un error particularmente grave si se considera que Meyerbeer era el máximo representante de la *grand opéra*, uno de los géneros más populares y exitosos (en términos comerciales) de la época, y también más alejados de los principios del idealismo musical.

francamente insulsos. “Un defecto encuentro en la música alemana —escribía Juan Pablo de los Ríos— su exclusivismo”. Pero luego añadía: “Los que llegan a aficionarse a esta música oyen después con indiferencia, si no con disgusto, cualquier otra.”⁹⁰

Puede argumentarse que fue la pequeña burguesía mexicana, una clase en rápido crecimiento y ascenso después de la Reforma, la principal promotora de la “canonización” de la música clásica y de su separación de otros géneros inferiores. Y es que, como ha explicado Pierre Bourdieu, esta clase se caracteriza por su “buena voluntad cultural”. “Es la pequeña burguesía —dice— la que juega un papel más serio en relación a la cultura dominante, ya que poseerla es el fin que pretenden conseguir y con ello alcanzar mayores cotas de distinción social, pero, al contrario de la gran burguesía no pueden permitirse una relación relajada con la cultura, pues no existe una familiaridad tradicionalmente adquirida.”⁹¹

La noche del inicio del festival, 29 de diciembre de 1870, la sala del Teatro Nacional, suntuosamente decorada e iluminada *à giorno*, estaba, empero, medio vacía. A pesar de los exhortos de la prensa, el gran público de la ciudad no se había sentido atraído por la “grandiosa novedad”. Todas las miradas estaban fijas en el palco presidencial que permanecía vacío. Pronto empezó a circular el rumor: la esposa del presidente de la República, Margarita Maza de Juárez, se encontraba enferma de gravedad. La noticia, cuando se confirmó, fue tan perturbadora que obligó a los organizadores a suspender el segundo día del festival hasta nuevo aviso (quizá con la esperanza de que, para entonces, el interés del público hubiera aumentado y la taquilla brindara más ingresos).

El 2 de enero de 1871 falleció doña Margarita en San Cosme, donde la familia presidencial tenía una casa de descanso. El país entero se sumió en un luto profundo. Era la segunda vez que la muerte de una mujer célebre truncaba los planes de las élites mexicanas para demostrar al mundo el nivel de civilización que había alcanzado la nación: la primera había ocurrido en la temporada de ópera de 1854, cuando el cólera cegó la vida de Henriette Sontag (acontecimiento al que me he referido en el primer capítulo de esta tesis).

Cuando finalmente el festival pudo continuar, el 18 de enero, su éxito fue —en el mejor de los casos— moderado. Y es que, de acuerdo con los principios del idealismo

⁹⁰ *El Siglo Diez y Nueve*, 22 de enero de 1871.

⁹¹ BOURDIEU, *La Distinción...*

musical, la música “seria” es por naturaleza elitista y excluyente. No es, ni puede ser, masiva. Tampoco puede ser exitosa en términos comerciales. La “gran transformación” en el gusto musical de los mexicanos –como en el de los europeos-- no implicó la preferencia del gran público por la música clásica, sino el reconocimiento de este género como diferente a otros y estéticamente superior a ellos (pero también, más difícil de comprender y apreciar).⁹²

La Sociedad Filarmónica Mexicana siguió programando conciertos de música clásica, pero ya muy esporádicos y mucho menos ambiciosos que el Festival Mexicano de 1870. Finalmente, la Sociedad se disolvió en 1876. La ópera, en cambio, siguió siendo el espectáculo predilecto de los sectores medios y altos de la población de la ciudad de México, al menos hasta el estallido de la Revolución mexicana.

Conclusiones

Con todos sus problemas y dificultades, con sus dilaciones e interrupciones, el Festival Mexicano de 1870 marcó la culminación de un largo proceso que había iniciado en el siglo XVIII: la segmentación de los espectáculos públicos en espacios cada vez más reducidos, dirigidos a sectores específicos de la sociedad. Como había ocurrido con la ópera en periodos anteriores, el gusto por la música clásica se convirtió, ahora, en uno de los instrumentos más valiosos de la distinción social. Los profundos cambios políticos y económicos que experimentó la sociedad mexicana a mediados del siglo XIX fueron catalizadores de dicho proceso.

Dicho Festival, y la transformación ideológica y estética que implicó, también supuso una ruptura radical con la mentalidad que hasta entonces se había manifestado en la prensa y la literatura. Para apreciar debidamente la buena música, no bastaba sentirla, había que comprenderla. Por ello, para ingresar a la República de la Música, no eran suficientes las dotes musicales innatas que, según dicho discurso, caracterizaban al pueblo mexicano, era necesaria, además, cierta disposición intelectual que sólo podía adquirirse mediante una educación esmerada. De ahí la preocupación de la Sociedad Filarmónica por difundir de forma metódica conocimientos musicales entre la población de todas las clases y de ambos

⁹² La diferencia ha sido explicada claramente por Bourdieu cuando distingue entre “conocimiento” y “reconocimiento” de la alta cultura. (BOURDIEU, *La Distinción...* p.319-322)

sexos. Ello es congruente con la ideología liberal, según la cual la educación era un elemento indispensable para integrar a la nación y, de este modo, fortalecerla, garantizar su autonomía (en el ámbito cultural, como en el económico y político) y hacerla avanzar, finalmente, por la sinuosa senda de la civilización.

REFLEXIONES FINALES

Para concluir esta tesis, me parece pertinente volver sobre la afirmación de Theodore Rabb citada en la introducción de la misma. ¿Era la ópera realmente “el medio de expresión central” de los habitantes de la ciudad de México en el siglo XIX, como lo fue el cine en el XX? ¿Tenía la capacidad para “encapsular, representar y dar forma al estado de ánimo y las aspiraciones” de ese tiempo y lugar? Aunque no puedo ofrecer respuestas categóricas a estas preguntas, sí creo poder brindar algunos elementos que permitan entender mejor cómo los hombres y mujeres de aquella sociedad concebían las prácticas y los discursos en torno a esta manifestación artística.

En primer lugar, puedo afirmar que la ópera era considerada, en los discursos producidos y reproducidos en la prensa y la literatura decimonónicas, como un factor y un producto, un catalizador y un síntoma, una herramienta y una demostración, un sacrificio y una recompensa, de uno de los valores más apreciados para las élites latinoamericanas decimonónicas: la *civilización*. La ópera jugaba un papel central en este proceso debido a varias razones que tienen que ver con la naturaleza específica de esta forma artística, que la hacía en muchos sentidos excepcional. La primera razón es el carácter cosmopolita —mejor dicho, europeo— de la ópera. El público mexicano podía tener la confianza de que las obras que veía sobre el escenario eran iguales, en el mismo idioma, con las mismas palabras y con las mismas notas, que las que se disfrutaban en París, Londres o Milán. Las partituras, los libretos y hasta los cantantes eran los mismos en todas las ciudades del orbe. De este modo, al asistir a la ópera, los ciudadanos de la República Mexicana podían sentirse miembros de una comunidad de naciones civilizadas: una República de la Música. La segunda razón se refiere a los altos costos que implica, para el empresario, la puesta en escena de una ópera, mismos que se reflejaban en los precios de las entradas que eran más altos que los de cualquier otro espectáculo público. Esta diferencia, que excluía de las representaciones operísticas a amplios sectores de la sociedad, les confería a quienes sí tenían acceso a ellas un halo de distinción que constituye un bien de gran valor simbólico. Un tercer motivo por el que la ópera estaba particularmente asociada con la idea de civilización era la dificultad que entrañaba para el público la apreciación plena del espectáculo. Supuestamente, era necesario poseer un alto grado de sensibilidad estética y de

educación musical y literaria para comprender el lenguaje de la ópera y poder apreciarla debidamente. La educación musical que se esperaba del público de la ópera era otro elemento importante que asociaba a este tipo de espectáculo con la idea de civilización.

Ahora bien, la evidencia presentada a lo largo de la tesis indica que el mundo de la ópera (me refiero al público y no solamente a las compañías) era una institución en sí misma, con reglas propias y una organización sólida, compleja y jerarquizada. Las relaciones y conflictos de clase y de género que ocurrían en torno a ella reflejan aquellos que ocurrían en la organización política y económica de la sociedad en su conjunto. Puede decirse que la inmensa sala del Teatro de la calle de Vergara, con sus lunetas, palcos y galerías, y su abigarrado sistema de precios, reflejaba la compleja estructura de la sociedad mexicana decimonónica.

El público que asistía regularmente a la ópera y a otros espectáculos teatrales que ofrecía la ciudad de México (que si bien no abarcaba a la totalidad de la población urbana, tampoco se reducía a una pequeña élite de aristócratas y potentados) era un grupo social y económicamente heterogéneo que incluía a hombres y mujeres de distintas edades y clases sociales y de grados muy variados de educación y de conocimientos musicales y artísticos. Acaso, la gran heterogeneidad social del público de la ópera se deba a la naturaleza misma de este arte que aspira a combinar a todas las demás. En efecto, con su combinación de música, poesía, teatro y efectos especiales, la ópera era un espectáculo que ofrecía algo para todo aquél que poseyera un mínimo de sensibilidad estética: podía atraer al melómano que apreciaba las delicias de la música orquestal, a la señorita que se conmovía con los trágicos argumentos de los libretos o al “pollo” al que deslumbraba la suntuosidad de los decorados o la extravagancia de los trajes. Y es que, como ha demostrado Richard Leppert, en las épocas anteriores a la invención del fonógrafo, los significados culturales, sociales y políticos de la música se construían no sólo por la audición de la misma, sino también, y en forma crucial, por la percepción visual de los espectáculos musicales.¹

Por otro lado, y pese a las marcadas diferencias que los separaban entre sí, los integrantes de la República de la Música compartían una serie de valores y códigos de comportamiento que los identificaban entre sí y los distinguían del resto de la población.

¹ LEPPERT, *The sight of sound...*

Quizá la más importante de las características que los unía como grupo era la *visibilidad*, es decir, la voluntad y la posibilidad de exhibirse constantemente ante la mirada pública. En esto se fincaba, en buena medida, el gran valor simbólico que tenía pertenecer a este curioso conjunto de individuos.

Ahora bien, no pretendo afirmar, de ninguna manera, que el afán de exhibirse ante los ojos de los demás fuera una característica exclusiva de ese periodo histórico ni de ese grupo social. En la década de 1960, el situacionista y teórico político Guy Debord expuso, en su famoso libro *La sociedad del espectáculo*, que éste era un problema propio de la era de los medios masivos de comunicación (es decir, la época posterior a la Segunda Guerra Mundial),² mientras que, en tiempos más recientes, el filósofo coreano-alemán Byung-Chul Han ha expresado una preocupación casi idéntica para el siglo XXI.³ Yo me inclino a pensar, siguiendo la línea de Tsevan Todorov,⁴ que el hecho de que el individuo busque constantemente la mirada del otro y opere en función de ella, no debe verse como un problema de una sociedad determinada, sino como un elemento consustancial a la naturaleza humana.

Lo que sí varía de un contexto histórico a otro (y que es propio del grupo de personas que he estudiado en los capítulos de esta tesis) es el medio y el modo que se escoge para exhibirse y el contenido de los mensajes que se busca transmitir. Así, para una familia burguesa de la ciudad de México del siglo XIX, sería normal emplear un palco del Teatro Nacional, durante una función de ópera, como escaparate para exhibir, ante el resto de la sociedad, atributos como la riqueza del padre, la belleza y el encanto de las señoritas y la elegancia mundana de los muchachos. Toda esta información era visible de forma inmediata desde todos los puntos de la sala, era reproducida al día siguiente por la prensa, y era comentada en otros espacios de sociabilidad, como las iglesias, los paseos y los cafés. De ahí la gran efectividad de la asistencia a la ópera como medio —casi masivo— de comunicación.

² DEBORD, *La société du spectacle*.

³ En una entrevista publicada por el diario *El País* hace pocos días, Han declaró lo siguiente: “Hoy el ser ya no tiene importancia alguna. Lo único que da valor al ser es el aparecer, el exhibirse. Ser ya no es importante si no eres capaz de exhibir lo que eres o lo que tienes. Ahí está el ejemplo de Facebook, para capturar la atención, para que se te reconozca un valor tienes que exhibirte, colocarte en un escaparate”. (disponible en la página http://cultura.elpais.com/cultura/2014/03/18/actualidad/1395166957_655811.html)

⁴ TODOROV, *La vida en común...*

Por lo anterior, la práctica de asistir a la ópera resulta un punto de observación privilegiado para entender los códigos, los valores, las normas morales y de conducta, las relaciones, las costumbres, los estereotipos y los conflictos de clase y de género de la sociedad urbana decimonónica. Las distintas representaciones generadas en la época sugieren que la ópera era una forma artística asociada más con el progreso que con la tradición, más con lo moderno que con lo clásico, más con los valores liberales que con los conservadores, más con los jóvenes que con los viejos, más con la burguesía que con cualquier otra clase social. Los códigos que normaban el mundo de la ópera, siempre sujetos a los caprichos de la moda, cambiaban con una velocidad vertiginosa y tenían, por lo tanto, la capacidad de adaptarse a los valores morales y políticos de cada momento histórico. La República de la Música era, para usar la frase de Gilles Lipovetsky, un “imperio de lo efímero”. A pesar de que los libretos situaran la acción de las óperas románticas en pasados remotos, para quienes iban a ver y a hacerse ver en una función operística, ésta era una actividad cargada de presente.

Por lo tanto, puedo concluir que, pese a su altísimo grado de complejidad y sofisticación, la ópera no pertenecía al mundo de la “alta cultura”, entendida como aquella cuyo valor es imperecedero y no está sujeto a modas pasajeras: no era el tipo de la música “seria”, accesible sólo a una pequeña élite intelectual, que después se calificaría como académica, canónica o clásica. Pero tampoco era una expresión artística que pudiera ser producida o consumida por los llamados grupos subalternos, ni que se basara en tradiciones locales o folclóricas: no era, en modo alguno, lo que podría llamarse “música popular”. Al menos no en la ciudad de México del siglo XIX.

Más bien, como he tratado de argumentar en las páginas precedentes, la ópera ocupaba un lugar intermedio entre una y otra categoría. Era un espectáculo creado para una público internacional y cosmopolita; que tenía un gran valor como espacio de sociabilidad, como mecanismo de distinción social, pero también como símbolo de progreso, modernidad y civilización; que, por su naturaleza comercial, debía ajustarse a las reglas del mercado y a los dictados de la moda; y que era accesible, directa o indirectamente, a sectores bastante amplios de la población urbana (en México como en prácticamente todos los países del mundo occidental). Así lo sugieren varias imágenes evocadas en esta tesis,

como la de las nodrizas arrullando a los niños con un aria de Rossini, la de la caricatura de una soprano decorando un taller de artesanos o la de la multitud jalando el carruaje de Melesio Morales por las calles de la ciudad. A riesgo de incurrir en un anacronismo, sostengo que la ópera, en el siglo XIX, formaba parte de lo que hoy se conoce como “cultura *pop*”. Así, me atrevería a sugerir, sin que ello implique en modo alguno un juicio del valor estético de su producción, que los auténticos herederos de esta manifestación artística, como fenómeno social, no serían los compositores de ópera contemporáneos (como Berg, Britten o Schoenberg) sino, más bien, el cine de Hollywood y los musicales de Broadway, el *jazz* y el *rock n’roll*, los Beatles y Madonna.

Como he tratado de mostrar en los diferentes capítulos de la tesis, la República de la Música, en la ciudad de México del siglo XIX, se caracterizó por numerosas contradicciones, conflictos e incongruencias, de naturaleza cultural, social, económica y política. He querido resltar en estas páginas, entre otras, la tensión entre la tradición y la modernidad, entre el cosmopolitismo y el nacionalismo, entre quienes concebían a la ópera como un espectáculo para las élites y quienes pretendían dirigirla a las clases populares, entre los defensores del idealismo musical y los partidarios de la lógica comercial. Ninguno de estos conflictos —los cuales eran reflejos bastante aproximados de aquellos que dividían a la sociedad mexicana durante esa época violenta y fascinante que fue el siglo XIX— llegó a resolverse en forma definitiva, al menos durante el periodo que abarca esta investigación. Por ello, termino la tesis, como la ópera *Madama Butterfly*, con un acorde irresoluto. No podría ser de otra manera, dada la enorme complejidad de esta forma artística y del grupo de hombres y mujeres que la disfrutaba.

ANEXO 1

LA “CUESTIÓN DE ORIENTE”

Óperas y conciertos ofrecidos en el Teatro de Oriente y el Gran Teatro Nacional durante los meses de abril, mayo y junio de 1854.

	Teatro de Oriente	Gran Teatro Nacional
Domingo 16	<i>Don Pasquale</i> (Donizetti)	
Lunes 17		
Martes 18	<i>I Puritani</i> (Bellini)	
Miércoles 19		
Jueves 20		
Viernes 21	<i>I Puritani</i> (Bellini)	<i>La Sonnambula</i> (Bellini)
Sábado 22		
Domingo 23	<i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti)	<i>La Sonnambula</i> (Bellini)
Lunes 24		
Martes 25		
Miércoles 26		<i>Norma</i> (Bellini)
Jueves 27	<i>Maria di Rohan</i> (Donizetti)	
Viernes 28		
Sábado 29		
Domingo 30	<i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti)	<i>La Sonnambula</i> (Bellini) (por la tarde) Concierto.
Lunes 1	<i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti)	
Martes 2		
Miércoles 3	<i>Lucia di Lammermoor</i> (Donizetti)	

Jueves 4		Concierto
Viernes 5	<i>Maria di Rohan</i> (Donizetti)	
Sábado 6		<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini)
Domingo 7	<i>Ernani</i> (Verdi)	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini)
Lunes 8		
Martes 9		<i>Maria di Rohan</i> (Donizetti)
Miércoles 10	<i>Lucrezia Borgia</i> (Donizetti)	
Jueves 11		<i>La figlia del Regimento</i> (Donizetti)
Viernes 12	<i>Ernani</i> (Verdi)	
Sábado 13		
Domingo 14	<i>Norma</i> (Bellini)	<i>Maria di Rohan</i> (Donizetti) (por la tarde) <i>La figlia del Regimento</i> (Donizetti)
Lunes 15		
Martes 16		
Miércoles 17		Concierto en honor a Santa-Anna
Jueves 18	Concierto en honor a Santa-Anna	
Viernes 19	<i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti)	
Sábado 20		<i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti)
Domingo 21	<i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti)	<i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti)
Lunes 22		
Martes 23		<i>La Sonnambula</i> (Bellini)
Miércoles 24	<i>I Puritani</i> (Bellini)	
Jueves 25		<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini)
Viernes 26	<i>Ernani</i> (Verdi)	
Sábado 27		

Domingo 28	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini)	<i>Maria di Rohan</i> (Donizetti)
Lunes 29		
Martes 30		<i>L'elisir d'amore</i> (Donizetti)
Miércoles 31	<i>La Favorita</i> (Donizetti)	
Jueves 1		<i>Otello</i> (Rossini)
Viernes 2	<i>Norma</i> (Bellini)	
Sábado 3		<i>Otello</i> (Rossini)
Domingo 4	<i>La Favorita</i> (Donizetti)	
Lunes 5		
Martes 6		
Miércoles 7	<i>Ermani</i> (Verdi)	
Jueves 8		
Viernes 9	Función extraordinaria	
Sábado 10		
Domingo 11	Función extraordinaria	
Lunes 12		
Martes 13		
Miércoles 14	<i>Il Barbiere di Siviglia</i> (Rossini)	
Jueves 15	Función en honor al cumpleaños de Santa-Anna	
Viernes 16		
Sábado 17		MUERTE DE HENRIETTE SONTAG

ANEXO 2

PRECIOS DE LAS FUNCIONES DE ÓPERA EN EL TEATRO NACIONAL

Precios por abono de doce funciones

	Palcos primeros	Palcos segundos	Palcos terceros	Balcón	Lunetas	Galería
1852	100 pesos	85 pesos	70 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1854	150 pesos	150 pesos	120 pesos	24 pesos	21 pesos	6 pesos
1855	100 pesos	85 pesos	60 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1856	100 pesos	85 pesos	60 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1857	100 pesos	85 pesos	60 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1858	100 pesos	85 pesos	60 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1861	100 pesos	85 pesos	70 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1864	100 pesos	100 pesos	70 pesos	18 pesos	16 pesos	6 pesos
1865	120 pesos	120 pesos	75 pesos	16 pesos	16 pesos	6 pesos
1866	120 pesos	120 pesos	75 pesos	16 pesos	16 pesos	6 pesos
1867	100 pesos	75 pesos	60 pesos	16 pesos	16 pesos	6 pesos
1871	135 pesos	115 pesos	85 pesos	18 pesos	18 pesos	7 pesos
1872	120 pesos*	120 pesos*	85 pesos**	16 pesos	16 pesos	6 pesos

*100 pesos si se compraban tres meses de abono (36 funciones)

**75 pesos si se compraban tres meses de abono (36 funciones)

Fuente: elaboración propia basada en los anuncios publicados en la prensa

Precios eventuales (por función)

	Palcos primeros	Palcos segundos	Palcos terceros	Balcón y luneta	Galería
1844	16 pesos	16 pesos	16 pesos	2 pesos	4 reales

1848	6 pesos	6 pesos	6 pesos	1 peso	2 reales
1849 (concierto)	8 pesos	8 pesos	8 pesos	1 peso, 4 reales	
1850	8 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso, 4 reales	4 reales
1852 (concierto lírico)	8 pesos	7 pesos	6 pesos	1 peso, 4 reales	4 reales
1852	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos	5 reales
1852 (funciones extraordinarias)	12 pesos	10 pesos	7 pesos	1 peso, 4 reales	4 reales
1854 (conciertos de Coenen y Lubek)	10 pesos	10 pesos	10 pesos	1 peso, 4 reales	3 reales
1854	16 pesos	16 pesos	12 pesos	2 pesos, 4 reales	4 reales
1854 (función de tarde)	10 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso, 2 reales	3 reales
1855			8 pesos	2 pesos, 1 real	5 reales
1856	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos, 1 real	5 reales
1857	10 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso, 4 reales	3 reales
1857 (función extraordinaria)	12 pesos	10 pesos	8 pesos	1 peso, 4 reales	3 reales
1857 (función de grande aparato)	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos	4 reales
1858		12 pesos	8 pesos	2 pesos, 1 real	5 reales
1859	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos	4 reales
1861 (primer abono)	10 pesos	8 pesos	1 peso (asiento)	1 peso, 5 reales	4 reales
1861 (segundo abono)	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos, 1 real	5 reales
1861 (precios reducidos)	8 pesos	6 pesos	6 reales (asiento)	1 peso, 1 real	3 reales
1862 (17 de junio)	12 pesos	10 pesos	8 pesos	1 peso, 4 reales	4 reales
1862 (22 de julio)	10 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso	3 reales
1862 (22 de julio)	12 pesos	10 pesos	6 pesos	1 peso, 4 reales	3 reales

1862 (23 de noviembre)	8 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso, 1 real	2 reales
1863 (27 de enero)	12 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso, 4 reales	3 reales
1863 (5 de mayo)	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos	5 reales
1863 (25 de noviembre)	12 pesos	8 pesos	6 pesos	1 peso, 4 reales	4 reales
1864	16 pesos	16 pesos	8 pesos	2 pesos, 1 real	5 reales
1867 (primer abono)	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos	5 reales
1867 (función vespertina)	8 pesos	7 pesos	6 pesos	1 peso	5 reales
1871 (Festival Mexicano)	16 pesos	12 pesos	8 pesos	2 pesos	4 reales

Fuente: elaboración propia basada en los anuncios publicados en la prensa

ANEXO 3

LAS COMPAÑÍAS DE ÓPERA

Temporada	Empresario	Artistas
Julio 1841-febrero 1843	Joaquín Roca	Anaide Castellan de Gianpietro, Amalia Luzio de Ricci, Adela Cesari, Emilio Gianpietro, Rossina Picco, Antonio Sanquirico, Antonio Tomassi, Alberto Bozetti, Guglielmo Wallace.
Agosto-diciembre 1845	Eufrosia Borghese	Eufrosia Borghese, Antonio Tomassi, Ma de Jesús Zepeda, Perozzi, Pietro Candi
Septiembre-octubre, 1848	Agustín Caballero	Ma de Jesús Zepeda, Zanini, Mosqueira, Guadalupe Berrueta
Junio- julio 1849	Nicolas Bochsa	Anna Bishop, Attilio Valtellina, Mosqueira, Zanini.
Abril-junio, 1850	Attilio Valtellina y Antonio Barilli	Attilio Valtellina, Antonio Barilli, Clotilde Barilli Thorn, Amalia Majochi de Valtellina, Attilio Arnoldi, Francesco Tafanelli, Giovanni e Isabella Zanini
Mayo 1852- enero 1853	Max Maretzek	Balbina Steffennone, Apollonia Bertucca, Sidonia Costini, Lorenzo Salvi, Giuseppe Forti, Federico Benaventano, Attilio Valtellina, Eleodoro Specchi, Settimo Rossi, Pietro Candi, Luigi Quinto.
Abril-junio, 1854	Pedro Carvajal	Balbina Steffennone, Eufrosia Amat, Isabella Zanini, Lorenzo Salvi, Inazio Marini, Federico Benaventano, Settimo Rossi, Agostino Rovere.
Abril-junio, 1854	René Masson	Henriette Sontag, Claudia Florentini, Carolina Vietti, Sidonia Costini, Gaspare Pozzolini, Attilio Arnoldi, Cesare Badiali, Eliodoro Specchi.
Julio-octubre, 1854	Carvajal-Masson	Balbina Steffennone, Claudia Florentini, Eufrosia Amat, Isabella Zanini, Lorenzo Salvi, Inazio Marini, Federico Benaventano, Settimo Rossi, Agostino Rovere
Noviembre 1855-febrero 1856	Amilcare Roncari	Marietta Almonti, Constanza Manzini, Felicitá Vestvali, Leonardo Giannoni, Giovanni Tiberini, Eduardo Winter, Carlo Carroni.
Octubre 1856-febrero 1857	Felicita y Enrico Vestvali	Giorannina Casali Campagna, Constanza Manzini, Felicita Vestvali, Luigi Steffani, Alessandro Ottaviani, Ettore Barilli, Gisepina Landi, Eugenio Bianchi
Octubre 1857-	Amilcare Roncari	Adelaida Cortesi, Giorannina Casali Campagna, Elisa

Enero 1858		Tommasi, Ambrogio Volpini, Luigi Staffani, Ettore Barilli
Octubre-diciembre 1858	Adelaida Cortesi	Adelaida Cortesi, Drisulla Garbato, Ambrogio Volpini, G. Sbriglia, Alessandro Ottaviani Antonio Barilli, Giovanni Zanini
Enero-marzo 1859	Miguel Valletto	Elisa Villar de Volpini, Elisa Tommasi, Ignacio Solares, Alessandro Ottaviani, Ambrogio Volpini
Septiembre-octubre 1859	Cenobio Paniagua	Elisa Villar de Volpini, Elisa Tommasi, Ignacio Solares, Alessandro Ottaviani, Ambrogio Volpini
Enero-febrero 1861	Amilcare Casali	Achille Errani, Elisa Tommasi, Giovanni Maffei, Alessandro Ottaviani,
Abril-septiembre, 1861	Max Maretzek	Elena D'Anri, Fanny Natali, Inés Natali, Enrico Testa, Luigi Steffani, Annibale Bianchi, Alessandro Ottaviani
1862-1864	Cenobio Paniagua, Melesio Morales, Octaviano Valle, Miguel Meneses	Mariana Paniagua, Soledad Vallejo, Antonio Morales, Francisco de Paula Pineda, José Munguía, Ignacio Solares
Enero 1864	Bruno Flores	Soledad Vallejo, Manuela Gómez, Mareita Paglieri, Bruno Flores, Teodosio Montesdeoca, Juan Zanini,
Julio-septiembre 1864	Domenico Ronzari	Adelina-Murio-Celli, Antonietta Ortolani, Olivia Sconcia, Francesco Mazzoleni, Giovanni Sbriglia, Henriette Sulzer, Giovanni Maffei
Septiembre, 1865-febrero 1866	Annibale Biacchi	Isabel Alba, Matilde Plodowska, Ángela Peralta, Henriette Sulzer, Cesare Lamberti, Giuseppe Tombesi, Gian-Battista Cornago,
Octubre-diciembre 1866	Annibale Biacchi	Ángela Peralta, Lucia Baratti, Giulia Marziali Passerini, Valentino Cristiani, Vincenzo Cottardi, Antonio Morelli, Sergio Capelli, Eugenio Manfredi, Giovanni Maffei
Diciembre 1867-febrero 1868	Luis Donizetti - Amilcare Roncari	Carlota Catinari, Elisa Tommasi, Emilia Serrano, Bina de Rossi, Alessandro Boetti, Pietro Fabri, Luigi Rocco, Giuseppe Marra, Giuseppe Hipolito, Domenico Paolichi.

REFERENCIAS Y FUENTES

Archivos

AGN – Archivo General de la Nación

AHDF– Archivo Histórico del Distrito Federal “Carlos Sigüenza y Góngora”

CEHM – Centro de Estudios de Historia de México CARSO

Periódicos

Boletín Republicano

Diario Oficial

El Apuntador

El Correo de México

El Daguerrotipo

El Espectador de México

El Ómnibus

El Monitor Republicano

El Pájaro Verde

El Renacimiento

El Semanario de las Señoritas

El Siglo Diez y Nueve

El Universal

La Armonía

La Camelia

La Hesperia

La Iberia

La Ilustración Mexicana

La Sociedad

Le Trait d'Union

Panorama de las Señoritas

Revista Científica y Literaria de Méjico

Fuentes Publicadas

ALAS, Leopoldo, *La Regenta*, edición de Víctor Fuentes, Torrejón Ardoz: Akal, 1999.

ALTAMIRANO, Ignacio Manuel, *Obras completas*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989.

AHLQUIST, Karen, *Democracy at the Opera*. Urbana, IL: University of Illinois Press, 1997.

ARAGÓN, María Eugenia, *El Teatro Nacional de la Ciudad de México: 1841-1901*, México: CITRU-INBA, 1995.

ARROM, Silvia Marina, *Las mujeres de la ciudad de México, 1790-1857*, trad. Stella Mastrangelo, México, Siglo XXI Editores, 1988.

BAQUEIRO FOSTER, Gerónimo, *Historia de la música en México III. La música en el periodo independiente*, México: Secretaría de Educación Pública-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1964.

BEEZLEY, William H., *Judas at the Jockey Club and Other Episodes of Porfirian Mexico*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

BELTRÁN NÚÑEZ, Pablo, "Las parodias del género chico. *La golfemia*", *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol. 22, No. 3 (1997).

BENZECRY, Claudio, *El Fanático de la Ópera. Etnografía de una obsesión*. Buenos Aires y México: Siglo XXI Editores, 2012.

BERLIN, Isaiah, *Las raíces del romanticismo*, traducción Silvina Marí, Madrid: Santillana, 2000.

- BITRÁN GOREN, Yael, "Musical Women and Identity-Building in Early Independent Mexico (1821-1854)", tesis doctoral en musicología por la Royal Holloway University of London, 2011.
- , "Henri, Heinrich, Enrique Herz. La invención de un artista romántico en el México decimonónico", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Vol. XXXV, número 102, año 2013.
- , "La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente" en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.112-167.
- BOURDIEU, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*. 2da ed. Madrid: Taurus, 2000.
- , *La dominación masculina*, trad. Joaquín Jordá, Colección Argumentos, Barcelona: Anagrama, 2000.
- , *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Trad. Alicia B. Gutiérrez, Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2001.
- BRADING, David, *Los orígenes del nacionalismo mexicano*, trad. Soledad Loaeza Grave, México: Era, 1980.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Frances Inglis, *Life in Mexico*, Nueva York, 1966.
- CAMARILLO, María Teresa, "Los periodistas en el siglo XIX. Agrupaciones y vivencias" en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, (3 volúmenes), Ida y regreso al siglo XIX, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, tomo 1, pp. 153-163.

- CANNADINE, David, *The Decline and Fall of the British Aristocracy*, New Haven: Yale University Press, 1990.
- CALDERÓN, Fernando, *A ninguna de las tres*, estudio preliminar, Francisco Monterde, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1993.
- CANO, Gabriela, Mary Kay VAUGHAN y Jocelyn OLCOTT (compiladoras), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010.
- CARMONA, Gloria, *La música de México*, I. Historia. 3. Periodo de la Independencia a la Revolución (1810 a 1910), ed. Julio Estrada (Mexico: UNAM/Instituto de Investigaciones Estéticas, 1984.
- CAULFIELD, Sueanne, “The History of Gender in the Historiography of Latin America” en *Hispanic American Historical Review*, vol. 81, Núms 3-4, agosto-noviembre, 2001, pp. 449-490.
- CHARTIER, Roger, *El mundo como representación. Estudios de historia cultural*. Barcelona: Gedisa, 2005.
- CLARK DE LARA, Belem, “¿Generaciones o constelaciones?” en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, (3 volúmenes), Ida y regreso al siglo XIX, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp. 11-46.
- CONTRERAS SOTO, Eduardo, “La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.154-168.

COSÍO VILLEGAS, Daniel, *Historia Moderna de México. La República Restaurada. La vida social*. 5ª edición, México: Hermes, 1990.

COSÍO VILLEGAS, Emma, “Un viejo ariete musical”, *Historia Mexicana*, Vol. I, núm. 2, (1951), pp. 302-310.

CROSSICK, Geoffrey y Heinz-Gerhard HAUPT, *The Petite Bourgeoisie in Europe, 1780-1914: Enterprise, Family and Independence*, Londres y Nueva York: Routledge, 1995.

CUÉLLAR, José Tomás de, *Obras*, edición dirigida por Belem Clark de Lara, México: UNAM, 20007.

D'ARCY WOOD, Gillen, “Cockney Mozart: The Hunt Circle, the King's Theatre, and *Don Giovanni*”, *Studies in Romanticism*, Vol. 44, núm. 3 (otoño, 2005), pp. 367-397.

DAVIES, Keith, “Tendencias demográficas urbanas durante el siglo XIX en México”, *Historia Mexicana*, vol. XXI, núm 3, (1972), pp.481-524.

DAVIS, John A. “Opera and Absolutism in Restoration Italy, 1815-1860” *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, núm. 4, Opera and Society: Part II (primavera, 2006), pp. 569-594.

DEBORD, Guy, *La société du spectacle*, París: Buchet Chastel, 1967.

DE LA PEÑA, Ernesto “Algo acerca de la ópera en México” en *La ópera mexicana 1805-2002*, México: Centro de Estudios Universitarios Londres – Joaquín Porrúa, S.A. de C.V., 2002, pp. 14-43.

DE PABLO HAMMEKEN, Luis, “Don Giovanni en el palenque. El tenor Manuel García y la prensa de la Ciudad de México, 1827-1828” en *Historia mexicana*, v. 61, no. 61(241) (jul.-sept. 2011), pp. 231-273.

DÍAZ, Lilia, “El liberalismo militante” en *Historia general de México, versión 2000*, México: El Colegio de México, 2000.

DÍAZ Y DE OVANDO, Clementina, *Invitación al baile. Arte, espectáculo y rito en la sociedad mexicana (1825-1910)*, México: UNAM, 2006.

DIMAGGIO, Paul, “Cultural Entrepreneurship in Nineteenth Century Boston.” *Media, Culture and Society* 4: 1, (1982), pp. 33-50.

DUBY, Georges y Michelle PERROT, *Historia de las mujeres en occidente*, trad. Marco Aurelio Galimarini, 10 vols., Madrid: Taurus, 1991.

ECHIVARRÍA, Néstor, *El arte lírico en la Argentina*. Buenos Aires: Imprima, 1979.

ELIAS, Norbert, *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psiocogenéticas*, trad. Ramón García Cotarelo, 2ª. Edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

-----, y Eric DUNNING, *Deporte y ocio en el proceso de la civilización*, trad. Purificación Jiménez, 2ª. Edición, México: Fondo de Cultura Económica, 1995.

ELLIS Katharine, “Female Pianists and Their Male Critics in Nineteenth-Century Paris”, *Journal of the American Musicological Society*, vol. 50, núm. 2/3, 1997, pp. 353-385.

ESCALANTE GONZALBO, Fernando, *Ciudadanos imaginarios: memorial de los afanes y desventuras de la virtud y apología del vicio triunfante en la República Mexicana. Tratado de moral pública*, México, El Colegio de México, 2009.

- EVERIST, Mark, *Music and Drama at the Paris Odéon, 1824-1828*, Berkley: University of California Press, 2002.
- , "Theatres of Litigation: Stage Music at the *Théâtre de la Renaissance*, 1838-1840", *Cambridge Opera Journal*, Vol. 16, No. 2 (Jul., 2004), pp. 133-161.
- FERNÁNDEZ DE LIZARDI, José Joaquín, *La Quijotita y su prima: historia muy cierta con apariencias de novela*, edición de Graciela Michelotti, Doral: Stockcero, 2008.
- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary*, traducción de Carmen Martín Gaité, México: Tusquets Editores, 2009.
- FLÜGEL, Carl John, *La psicología del vestido*, Buenos Aires: Paidós, 1964.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*, 2ª edición, revisada y corregida, trad. Elsa Cecilia Frost, México: Siglo XXI, 2010.
- FRANCO, Jean, *Plotting Women. Gender and Representantation in Mexico*, Nueva York: Columbia University Press, 1989.
- FULCHER, Jane, *The Nation's Image: French Grand Opera as Politics and Politicized Art*, Nueva York, 1984.
- GALÍ BOADELLA, Montserrat, *Historias del bello sexo. La introducción del romanticismo en México*, México: UNAM, 2002.
- GANTÚS, Fausta, *Caricatura y poder político. Crítica, censura y represión en la ciudad de México, 1876-1888*, México: El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009.

- GAY, Peter, *The Bourgeois Experience: Victoria to Freud. Volume 1: Education of the Senses*, Nueva York: Oxford University Press, 1984.
- GEERTZ, Clifford, *The interpretation of cultures*, Nueva York: Basic Books, 1973.
- GILLET, Paula, “Ambivalent Friendships: Music Lovers, Amateurs, and Professional Musicians in the Late Nineteenth Century” en *Music and British Culture, 1785-1914: Essays in Honour of Cyril Ehrlich*, Oxford: Oxford University Press, 2000.
- GLANZ, Margo (coord.), *Del fistol a la linterna. Homenaje a José Tomás de Cuéllar y Manuel Payno en el centenario de su muerte, Ida y regreso al siglo XIX*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1994.
- GONZALBO, Pilar, *Introducción a la historia de la vida cotidiana*, Colección Tramas, México: El Colegio de México, 2006.
- GONZÁLEZ ROMERO, Martín Humberto, “*Hombres de la nación*”. *Masculinidad y modernidad en tres novelas del México independiente*”, tesis de maestría, México: El Colegio de México, 2014.
- GOSSETT, Philip, “Becoming a Citizen: The Chorus in *Risorgimento* Opera” *Cambridge Opera Journal*, Vol. 2, núm. 1 (mar., 1990), pp. 41-64.
- , *Divas and Scholars: Performing Italian Opera*. Chicago: University of Chicago, 2006.
- GRAS, Henk y Harry VAN VLIET, “Paradise Lost nor Regained: Social Composition of Theatre Audiences in the Long Nineteenth Century”, *Journal of Social History*, Vol. 38, núm. 2 (invierno, 2004), pp. 471-512.

GUERRA, François-Xavier y Annick LEMPÉRIÈRE, *Los espacios públicos en Iberoamérica: ambigüedades y problemas, siglos XVIII-XIX*, México: Fondo de Cultura Económica, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1998

GUILLAMÓN, Guillermina, “La actividad musical durante el período rivadaviano: sociabilidad, civilidad y buen gusto (Buenos Aires, 1821-1827).” (Ponencia presentada en el II Encuentro de la Red Internacional de Historia Social).

-----, “Gusto y buen gusto en la cultura musical porteña (Buenos Aires, 1820-1828)” tesis de maestría en historia por la Universidad Tres de Febrero, 2014.

HEAD, Matthew, “‘If the Pretty Little Hand Won’t Stretch’: Music for the Fair Sex in Eighteenth-Century Germany,” *Journal of the American Musicological Society*, vol. 52, 1999, pp. 203-254.

HUEBNER, Steven, “Opera Audiences in Paris 1830-1870”, *Music & Letters*, Vol. 70, núm. 2 (mayo, 1989), pp. 206-225.

HURTADO, Carlos, “El concepto de cultura en México (1750-1850)” en *Historia Mexicana*, v. 60, no. 3 (abr.-jun 2011), pp. 1527-1552.

ILLADES, Carlos, *Hacia la república del trabajo. La organización artesanal en la ciudad de México, 1853-1876*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, El Colegio de México, 1996.

---, *Nación, sociedad y utopía en el romanticismo mexicano*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2005.

JOHNSON, James H., *Listening in Paris: A Cultural History*, Berkeley: University of California Press, 1995.

JOHNSON, Victoria, "What is Organizational Imprinting? Cultural Entrepreneurship in the Founding of the Paris Opera," *American Journal of Sociology* 113: 1, (2007), pp. 97-127.

KNIBIEHLER, Yvonne, "Cuerpos y Corazones" en DUBY y PERROT, *Historia de las mujeres en occidente*, Tomo 8, pp. 14-61.

KÖRNER, Axel, "The Theatre of Social Change: Nobility, Opera Industry and Politics of Culture in Bologna between Papal Privilege and Liberal Principles," *Journal of Modern Italian Studies*, VIII (2003), 341-369.

LANDES, Joan B., *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca: Cornell University Press, 1988.

----- (ed.), *Feminism, the public and the private*, Oxford: Oxford University Press, 1998.

-----, *Visualizing the Nation. Gender, Representation and Revolution in Eighteenth-Century France*, Ithaca: Cornell University Press, 2001.

LAZOS, John G., "La música y la política: ámbitos que se entrecruzan en el periodo del México independiente en la obra de un tal Gómez" en Lourdes Turrent (coord.), *Autoridad, solemnidad y actores musicales en la Catedral de México (1692-1860)*, México: CIESAS, 2013.

LEPPERT, Richard, *The Sight of Sound: Music, Representation and the History of the Body* Berkeley: University of California Press, 1995.

LEVINE, Lawrence, *Highbrow/Lowbrow: The Emergence of Cultural Hierarchy in America*, Cambridge: Harvard University Press, 1990.

LIDA, Clara, “¿Qué son las clases populares? Los modelos europeos frente al caso español en el siglo XIX”, *Historia Social*, no. 27, 1997, pp.3-21.

LIPOVETSKY, Gilles, *El imperio de lo efímero: la moda y sus destino en las sociedades modernas*, 6ª edición, Barcelona: Anagrama, 2004.

LORENZO RÍO, María Dolores, “Entre el vicio y el beneficio: Segregación social y espacios de entretenimiento en la ciudad de México, 1810-1910” en *Problemas de la urbanización en el valle de México. Un homenaje visual en la celebración de los centenarios*, México: Universidad Autónoma Metropolitana – Cuajimalpa, 2009.

MARETZEK, Max, *Crotchets and Quavers: Revelations of an opera Manager in America*, Nueva York: S. French, 1855.

MAÑÓN, Manuel, *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México, 1841-1901.*, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2009.

-----, *Historia del Teatro Principal de México*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2009.

MARÍA Y CAMPOS, Armando de, *Ángela Peralta, el ruiseñor mexicano*, Méxio: Xóchitl, 1944.

MAYA, Áurea, “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.81-111.

MAYER, Leticia, “Del teatro a la cárcel: el Conde de la Cortina, la ópera y la tranquilidad ciudadana” en Pilar GONZALBO AIZPURU y Verónica ZÁRATE TOSCANO (coords.),

- Gozos y sufrimientos en la historia de México*, México: El Colegio de México-Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2009, pp.235-259.
- MCCLARY, Susan, *Feminine Endings: Music, Gender and Sexuality*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002.
- MIRANDA, Ricardo, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coords.), *La música en los siglos XIX y XX*, El patrimonio histórico y cultural de México (1810-2010), tomo IV, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2013, pp.15-80.
- , “A tocar señoritas” en *Ecós, alientos y sonidos: ensayos sobre música mexicana*, México: Universidad Veracruzana-Fondo de Cultura Económica, 2001, pp. 91-136.
- MONSIVÁIS, Carlos, “Del saber compartido en la ciudad indiferente. De grupos y ateneos en la ciudad indiferente”, en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, (3 volúmenes), Ida y regreso al siglo XIX, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp.89-106.
- , “Prólogo” en Gabriela CANO, Mary Kay VAUGHAN y Jocelyn OLCOTT (compiladoras), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México: Fondo de Cultura Económica, 2010, pp.11-37.
- MORA, José María Luis, *México y sus revoluciones*, (Clásicos de la Historia de México), México: Instituto Cultural Helénico- Fondo de Cultura Económica, 1986.
- MORALES, Melesio, *Mi libro verde*, introducción de Karl Bellinhausen, Colección Memorias Mexicanas, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1999.
- MORENO GAMBOA, Olivia, *Una cultura en movimiento. La prensa musical en la Ciudad de México (1860-1910)*, México: INAH, 2010.

- MOSSE, George Lachmann, *The Image of Man. The Creation of Modern Masculinity*, Oxford: Oxford University Press, 1996.
- MOSSMAN, Carol, “Sotto voce-Opera in the Novel: The Case of *Le Père Goriot* “, *The French Review*, Vol. 69, núm. 3 (feb., 1996), pp. 387-393.
- MONTEMORRA MARVIN, Roberta, “Verdian Opera Burlesqued: A Glimpse into Mid-Victorian Theatrical Culture”, *Cambridge Opera Journal*, Vol. 15, núm. 1 (mar., 2003), pp. 33-66.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Prólogo de Salvador Novo, 3ª edición, México, Porrúa, 1961.
- ORTEGA Y GASSET, José, “Ideas y creencias”, *Revista de Occidente*, Madrid, 1942.
- PALTI, Elías José, “La Sociedad Filarmónica del Pito. Ópera, prensa y política en la República Restaurada (México, 1867-1876).” En *Historia Mexicana*, Vol. LII, núm. 4, (2003), pp. 941-978.
- , *La transformación estructural de la esfera pública latinoamericana en el siglo XIX y el surgimiento del modelo proselitista de la opinión pública*, Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2005.
- PANI, Erika, *Para mexicanizar el Segundo Imperio. El imaginario político de los imperialistas*. México: El Colegio de México-Instituto Mora, 2001.
- , “Cultura nacional, canon español” en Clara E. LIDA, (comp.) *España y el Imperio de Maximiliano*, México: El Colegio de México, 1999.

----, “ ‘Diez pesos a un zapatero le doy si sabe coser la boca de mi mujer...’: las mujeres del Imperio en la prensa satírica”, en Susanne Iglér y Roland Spiller (eds.) *Más nuevas del Imperio. Estudios interdisciplinarios acerca de Carlota de México*, Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 2001, pp.15-26.

PAYNO, Manuel, *El fistol del diablo*, Colección “Sepan Cuántos...”, México: Porrúa, 1961.

---, *Los bandidos de Río Frío*, Colección “Sepan Cuántos...”, México: Porrúa, 1961.

PÉREZ GALDÓS, Benito, *Miau*, Madrid, Alianza, 1986.

-----, *La de Bringas*, Madrid, Alianza, 1984.

PÉREZ TOLEDO, Sonia, *Trabajadores, espacio urbano y sociabilidad en la Ciudad de México, 1790-1867*, México: Miguel Ángel Porrúa-Universidad Autónoma Metropolitana, 2011.

-----, *Población y estructura social de la Ciudad de México, 1790-1842*, México: Universidad Autónoma Metropolitana-Unidad Iztapalapa, 2004.

PÉREZ VEJO, Tomás, *España en el debate público mexicano, 1836-1867. Aportaciones para una historia de la nación*, México: El Colegio de México-Escuela Nacional de Antropología e Historia- Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2008.

-----, “Cuando los españoles estuvieron a punto de dejar de ser gachupines”, en Tomás Pérez Vejo (coord.) *Enemigos íntimos. España, lo español y los españoles en la configuración nacional hispanoamericana, 1810-1910*.

PERROT, Michele, *Mi historia de las mujeres*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2008.

-----, *Une histoire des femmes est-elle possible?*, París : Rivages, 1984 .

PICCATO, Pablo, *The Tyranny of Opinion: Honor in the Construction of the Mexican Public Sphere*, Durham: Duke University Press, 2010.

PIZARRO, Nicolás, *Obras*, edición, recopilación y notas de Carlos Illades y Adriana Zandoval, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Polieantea Periodística. Homenaje a Guillermo Prieto, 1818-1897, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1997.

PRESTON, Katherine K., *Opera on the Road: Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-60*, Chicago: University of Illinois Press, 2001.

PULIDO GRANATA, Ramón, *La tradición operística en la ciudad de México (siglo XIX)*, México: Secretaría de Educación Pública, 1970.

RABB, Theodore K., “Opera, Musicology and History”, *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, núm. 4, Opera and Society: Part I (invierno, 2006), pp. 321-330.

RADOMSKI, James, *Manuel García (1775-1832) Chronicle of the Life of a bel canto Tenor at the Dawn of Romanticism*, Oxford, Oxford University Press, 2000.

RAMOS ESCANDÓN, Carmen (compiladora), *Género e historia: la historiografía sobre la mujer*, México: Instituto Mora-Universidad Autónoma Metropolitana, 1992.

RAMOS SMITH, Maya, *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Editorial, 1991.

- REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.
- , *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio, (1858-1861)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1958.
- , *El teatro en México durante el Segundo Imperio, (1862-1867)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1959.
- , *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1961.
- ROBINSON, Paul, *Opera and Ideas: from Mozart to Strauss*, Nueva York: Cornell University Press, 1986.
- , *Opera, sex and other vital matters*, Chicago: University of Chicago Press, 2002.
- RODRÍGUEZ DE SAN MIGUEL, Juan Nepomuceno, *Pandectas hispano-mexicanas*, México: Oficina de Mariano Galván Rivera, 1840.
- ROSELLI, John, *Music and Musicians in Nineteenth-Century Italy*, Nueva York: Amadeus Press, 1991.
- SACRISTÁN, Cristina y Pablo PICCATO (coords.), *Actores, espacios y debates en la historia de la esfera pública en la ciudad de México*, México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2005
- SALAÜN, Serge, “La sociabilidad en el teatro (1890-1915)”, *Historia Social*, núm. 41 (2001), pp. 127-146.

SALGADO, Susana, *The Teatro Solís: 150 years of Opera, Concert, and Ballet in Montevideo*, Middletown: Wesleyan University Press, 2003.

SCOTT, Jane Wallach, *Género e historia*, México: Fondo de Cultura Económica, 2008.

SENELICK, Laurence, *The Changing Room: Sex, Drag and Theatre*, Nueva York: Routledge, 2000.

SIMMEL, Georg, “La moda” en Georg Simmel, *Sobre la aventura. Ensayos filosóficos*, Barcelona: Ediciones Península, 1988.

SNOWMAN, Daniel, *La ópera. Una historia social*. Traducción: Ernesto Junquera, Madrid: Siruela, 2012.

SOLIE, Ruth, *Music in Other Words. Victorian Conversations*, Berkeley: University of California Press, 2004.

SORBA, Carlotta, “To Please the Public: Composers and Audiences in Nineteenth-Century Italy”, *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, No. 4, Opera and Society: Part II (primavera, 2006), pp. 595-614.

-----, *Teatri. L'Italia del melodramma nell'età del Risorgimento*, Bologna: Il Mulino, 2001.

SOSA, Octavio, “El tenor Manuel García” en *La ópera mexicana 1805-2002*, Centro de Estudios Universitarios Londres – Joaquín Porrúa, S.A. de C.V., 2002, pp.50-53.

-----, *La ópera en México de la Independencia a la Revolución*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

SPECKMAN GUERRA, Elisa, “Las posibles lecturas de La República de las Letras. Escritores visiones y lectores” en *La República de las Letras. Asomos a la cultura escrita del*

- México decimonónico*, (3 volúmenes), Ida y regreso al siglo XIX, México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005, pp.47-72.
- TILLY, Charles, “The Old New Social History and the New Old Social History” *Review*, Vol. 7, No. 3 (invierno 1984), pp. 363-406.
- TODOROV, Tsevan, *La vida en común*, Madrid: Taurus, 2008
- TOLSTOI, Leon, *Ana Karenina*, Barcelona: Bruguera, 1966.
- Travels of Anna Bishop in Mexico, 1849*, (autor anónimo), Filadelfia: Charles Deal, 1852.
- TYRE, Jess, “Music in Paris during the Franco-Prussian War and the Commune”, *The Journal of Musicology*, Vol. 22, núm. 2 (primavera, 2005), pp. 173-202
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Carmen, *Santa Anna y la encrucijada del Estado. La dictadura. 1853-1855*. México: Fondo de Cultura Económica, 1986.
- VILLALPANDO, José Manuel, *Una furtiva lágrima*, México: Diana, 2013.
- VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- WALTON, Benjamin, *Rossini in Restoration Paris: The Sound of Modern Life*, Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- WARREN, Richard, “Desafío y trastorno en el gobierno municipal: el Ayuntamiento de México y la dinámica política nacional 1821-1855” en Carlos Iliades y Ariel Rodríguez Kuri (compiladores), *Ciudad de México: Instituciones, actores sociales y*

- conflicto político, 1774-1931*. México: El Colegio de Michoacán, Universidad Autónoma Metropolitana, 1996.
- WEBER, William, “Redefining the Status of Opera: London and Leipzig, 1800-1848”, *Journal of Interdisciplinary History*, Vol. 36, núm. 3, Opera and Society: Part I (invierno, 2006), pp. 507-532.
- , *La gran transformación en el gusto musical. La programación de los conciertos de Haydn a Brahms*, traducción: Silvia Villegas, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- , “The Muddle of the Middle Classes”, *19th-Century Music*, Vol. 3, No. 2 (Nov., 1979), pp. 175-185.
- , *Music and the Middle Class: Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna, 1830-1848*, Londres: Croom Helm, 1975.
- y Daniel ARGELÈS, “La culture musicale d'une capitale: l'époque du beau monde à Londres, 1700-1870”, *Revue d'histoire moderne et contemporaine (1954-)*, T. 49e, No. 3 (Jul. - Sep., 2002), pp. 119-139.
- WELIVER, Phyllis, *Women Musicians in Victorian Fiction, 1860-1900. Representations of Music, Science and Gender in the Leisured Home*, Aldershot: Ashgate, 2000.
- , ‘Music, crowd control and the female performer in Trilby’ en Sophie Fuller y Nicky Losseff (eds.) *The Idea of Music in Victorian Fiction*, Aldershot: Ashgate, 2004.
- ZÁRATE TOSCANO, Verónica y Serge GRUZINSKI “Ópera, imaginación y sociedad: México y Brasil, siglo XIX: historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes” en *Historia Mexicana*, v. 58, no. 2(230) (oct-dic. 2008), pp. 803-860.