

# ESTUDIO

En nuestros días aún se conserva, sea debido a la leyenda trágico-sentimental que se ha formado en su derredor, sea por el encanto aristocrático del que pocos se escapan, sea por los ojos claros y las barbas rubias del héroe y por la belleza romántica de camafeo de la heroína, sea por lo que fuere, aún se conserva, repetimos, una memoria grata y llena de compasión por la época que en la historia patria se conoce como el Segundo Imperio.

Para la cada vez más numerosa alta burguesía actual, sobre todo femenina, que suspira por los elegantes bailes, las caravanas corteses, los vestidos amplios y, antes que nada, los títulos nobiliarios, la época del Segundo Imperio está rodeada de un nimbo delicioso, como la del porfirismo, que fue, extraoficialmente, el “tercer imperio”. Los poetas cursis, los novelistas sensibleros, los historiadores no muy enterados, los dibujantes demasiado imaginativos y hasta los productores cinematográficos, todos ellos culpables de la gran leyenda lacrimosa que perdurará para siempre en la gente poco interesada en saber la verdad, han pintado a Maximiliano y a Carlota “unidos por un amor entrañable y definitivo, con ilusiones de hacer el bien a los mexicanos, que vinieron a esta tierra de salvajes y *pelados* y después de un reinado alegre, aristócrata, brillante, fueron asesinados cruelmente por un indio envidioso y ateo al que los políticos se empeñan en proclamar héroe de la patria y que no fue más que el Dioclesiano de México”.

¿Cómo hacer cambiar estas ideas si la leyenda se afianza más a medida que transcurre el tiempo? ¿Cómo explicarles que Juárez es en efecto el mayor héroe de la historia mexicana, si en las lujosas escuelas particulares religiosas desde pequeños les enseñan a renegar de él? ¿Cómo decirles que Maximiliano y Carlota no fueron sino simples instrumentos de maniobras políticas en su época; que no tenían la más remota idea de gobernar un país; que su amor entrañable entre sí no es más que una fábula romántica; que Carlota no se volvió loca al saber la muerte de su esposo puesto que desde muy joven se mostraron los síntomas de su enfermedad; que Juárez tuvo que ordenar el fusilamiento del emperador porque de otra manera se vería comprometido el nombre de México,

etcétera? ¿Cómo hacer entender todo esto a miles de personas que creyéndose aristócratas mandan decir solemnes honras fúnebres por el descanso del alma de Maximiliano I, emperador de México, en pleno 1949 según invitación impresa que tengo a la vista?

No hay manera.

Y nosotros, estudiosos del teatro en diversas épocas, lado amable de la historia, vamos a cimentar aún más, sin quererlo, la dorada leyenda relatando y mostrando las suntuosas funciones y los elegantes bailes que en honor de los emperadores organizaban los afrancesados, y, al hacerlo, seremos culpables de que el recuerdo grato y la añoranza sentimental se afiance con nuevos documentos en el espíritu de las señoras y en el pensamiento del aspirante a noble. Nos consuela la idea de que este libro, por su carácter de monótona investigación, no será leído más que por los amantes de la historia en sus diferentes aspectos, y ellos saben la verdad acerca del llamado Segundo Imperio.

El teatro en México en esos seis breves años que duró el juego francés en nuestro país, siguió inalterable su curso con las compañías mexicanas o españolas de dramas y comedias, y con las de ópera formadas por artistas extranjeros. No le importó mayormente que la República se volviese de pronto Imperio, y sólo cambió algunas frases en sus habituales programas en que se dedicaban las funciones a “los valientes liberales que derrocaron la reacción”, y a “los heroicos republicanos”, y al “C. Presidente Benito Juárez”, y a los “denodados defensores de la República”, por “función dedicada con todo respeto a M. de Saligny, ministro de Francia en México”, y “a SS. MM. II. que honrarán el teatro con su presencia”, y “en celebración del cumpleaños de nuestro amado emperador Maximiliano I”, etcétera, para volver a anunciar, tranquilamente, en 1867, una “suntuosa función para celebrar el fausto acontecimiento del feliz regreso a la capital del C. Presidente Benito Juárez”, o “para festejar la restauración de la República”, etcétera, y en la escena los mismos actores, las mismas empresas, los mismos dramas y comedias, las mismas óperas y el mismo público espectador.

Ya en el tomo anterior de esta serie de documentos para la historia del teatro en México \* hacíamos notar esta circunstancia cuando el cambio de gobierno liberal por conservador, y más tarde nuevamente de conservador a liberal, y decíamos que el teatro debe ser así, porque es y está muy independiente de los movimientos políticos, y mientras cumpla su misión de ilustrar y divertir dignamente al público, no tiene por qué tomar determinado partido ni fijarse quién ocupa el poder, ya que tanto liberales como conservadores asisten a él, y con más razón en el siglo pasado, que era el único espectáculo existente.

\* *El teatro en México entre la Reforma y el Imperio (1858-1861)*, por Luis Reyes de la Maza. Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, México, 1958.

Durante 1861 la capital y la República entera, vivieron en una constante ansiedad por los cada vez más insistentes rumores de intervención por parte de las tres principales potencias mundiales: Inglaterra, España y Francia; pero en 1862, dicha intervención se convirtió en una tremenda realidad al desembarcar los ejércitos de aquellas tres naciones en costas mexicanas y al adentrarse en el territorio sin encontrar la menor resistencia por las garantías que Juárez ofreció de no agresión. Francia, que ya tenía la idea fija y decidida de implantar un imperio en México dependiente de sus órdenes, rompió alevosamente cuanto tratado hubiese y abrió el fuego contra el ejército mexicano, que se mantenía a la expectativa. España e Inglaterra, no tanto por caballerosidad y honor militar, como se creyó entonces, sino por razones políticas de mucho peso, volvieron sobre sus pasos y se retiraron del país. El general Prim, comandante de la flota española, se convirtió con esto en héroe ante los mexicanos.

La guerra franco-mexicana se volvió encarnizada desde Orizaba hasta las orillas de Puebla, culminando con la gran victoria del ejército nacional el 5 de mayo de 1862, uno de los pocos hechos de armas de que realmente podemos enorgullecernos. La Francia imperialista, herida en su orgullo, volvió a la carga con más ímpetu y más refuerzos, y el país se vio obligado a capitular.

En la ciudad de México los combates se seguían con angustia, enterándose de ellos con varios días de retraso. Se formaron comisiones, sociedades, comités, juntas, etc., en favor de los soldados mexicanos y de sus ejércitos, y los donativos por la causa se pedían bajo todos los pretextos. El teatro era un excelente medio de recaudar fondos y fue utilizado con frecuencia obteniendo muy buenos resultados. La primera función que se dio con este objeto tuvo lugar en el Gran Teatro Nacional la noche del día 2 de mayo de 1862, a beneficio de los hospitales militares, “destinando todos sus productos al mantenimiento y auxilio de los enfermos y heridos de nuestro ejército”. En esta función, la ópera que más aceptación tenía por entonces, la *Traviata*, de Verdi, fue cantada por el grupo de alumnos de la escuela de belcanto del maestro Cenobio Paniagua; costó la entrada a luneta apenas 1 peso con 4 reales. El público respondió entusiasmado a tan benéfico fin y “no había un palco vacío y todo el teatro estaba lleno de una selecta concurrencia”.

Al tenerse noticia del gran triunfo obtenido por el ejército al mando del joven general Ignacio Zaragoza sobre los franceses el 5 de mayo, se volvió a organizar una solemne función en el Teatro Nacional en celebridad de tal acontecimiento y en beneficio nuevamente de los hospitales militares. El día 20 de mayo se levantó el telón después de la obertura y se dio comienzo a la comedia titulada *La libertad en la cadena*, que sin tener nada que ver con el motivo del festejo, el título se prestaba de maravilla para la ocasión. En los entreactos algunos poetas declamaron

poesías alusivas, entre ellos el principal cantor de las epopeyas nacionales, Guillermo Prieto, que “entusiasmo, electrizó a la concurrencia, que interrumpió al poeta aplaudiéndole y gritando vivas a México y al General Zaragoza”. Después de la comedia se representó el juguete cómico en un acto titulado *El tirano doméstico*, original de Juan A. Mateos y del general Vicente Riva Palacio, en el que en medio de su anécdota humorística e ingenua, se intercaló una sátira en contra del más ferviente partidario de la intervención, el traidor Juan Nepomuceno Almonte, hijo nada menos que del héroe de la Independencia José María Morelos y Pavón. El público acogió con agrado aquella chispeante tirada de versos políticos (lejano antecedente del género llamado luego de revista) y lo hizo repetir varias veces.

Una tercera función “en beneficio de los heridos en las batallas de Acultzingo y Puebla” tiene lugar una semana más tarde, el 27 de mayo, en el Teatro Nacional, y se estrena la comedia *Un capricho y un modelo*, del autor mexicano Manuel Gutiérrez. En los entreactos algunos cantantes interpretaron arias de las óperas más conocidas y de nuevo los poetas cantaron al héroe del 5 de mayo, entre ellos Guillermo Prieto y Alfredo Chavero; pero el público se sospechó que la comedia era mala y la concurrencia fue por demás escasa.

En los teatros modestos también se atrae al espectador apelando a sus sentimientos patrióticos, sólo que en beneficio de las propias empresas, como la del Teatro de Hidalgo, que estrena el 15 de junio de ese mismo año de 1862 la “entusiasta” pieza en un acto original del autor mexicano José A. Cabrera y Rodríguez, intitulada *El 5 de mayo de 1862 o el triunfo de las armas nacionales*, hecha a base de alegorías y cuadros plásticos destilantes de patriotismo, pero “el título de esta composición nos parece bastante para interesar a nuestros compatriotas”. Y en efecto, el público humilde que asistía al Teatro de Hidalgo pagando sólo 2 reales en luneta, se enardeció y gritó al ver en la escena la figura del general Zaragoza y la bandera ondeada con entusiasmo por la patria, representada por alguna hermosa actriz. El teatro de Oriente, modesto también, ofrece otro “apropósito” del mismo autor titulado *Delirios de Saligny o el cerro de Guadalupe*.

El Teatro Principal no podía quedarse atrás sin presentar su espectáculo patriótico si eso era lo que el público pedía, y sin tardanza encomendó a algún escritor desconocido la confección de una pieza en un acto, la que se tituló *¡A la guerra, mexicanos!*, y que estrenó con buen éxito el 19 de junio.

Las fiestas de septiembre adquieren este año un carácter especial, por decirlo así: hay en ellas un sentimiento más vivo del amor patrio, porque la Independencia iniciada el 16 de septiembre de 1810 se ve amenazada seriamente y los actuales habitantes de la República sienten en carne propia la pérdida de la libertad. Por eso la “magna” función con que cada año se celebra el tradicional grito de Dolores tiene en ese año 1862 un

ardimiento cívico desconocido hasta entonces. Desde algunos días antes, el 12 de septiembre, se ofrece una función para recaudar fondos con qué celebrar dignamente el 16. En el Teatro Nacional se representa una comedia que siempre tiene aceptación, *El arte de hacer fortuna*, original de uno de los dramaturgos españoles más famosos en la época: Tomás Rodríguez Rubí, y los intermedios son cubiertos por brillantes trozos de ópera y polcas bailadas por tres y cuatro parejas. El teatro se vio lleno y todos los espectadores aguardaban con ansia la gran función que se daría el 14 para celebrar la Independencia. Pero la noche de gala en el Teatro Nacional, en la que se anunciaba “el patriótico y hermoso drama de grande espectáculo y extraordinario aparato”, muy afín con la fecha a solemnizar, intitulado *Guillermo Tell o la independencia de Suiza*, resulta deslucida, con el salón casi vacío, por haberse recibido esa mañana la triste noticia de la muerte intempestiva del héroe del 5 de mayo, general Ignacio Zaragoza, que fallece víctima no de las balas francesas, sino de la entonces incurable tifoidea. La empresa del Teatro Nacional pierde cuanto recolectó en la función del día 12.

Los miembros de las diversas juntas organizadoras de festejos benéficos saben ya que las funciones teatrales resultan productivas, y el 6 de octubre vuelven a anunciar otra “en beneficio de las viudas y huérfanos de los que han muerto en la presente guerra extranjera”, y otra más al día siguiente para “los hospitales militares del glorioso ejército de Oriente”, en que se montan varias piezas mexicanas en un acto, entre ellas una sobre la intervención, escrita por autor nacional anónimo, titulada *Las boletas de las fortificaciones*.

La guerra se hace cada día más encarnizada y los ejércitos mexicanos sufren las derrotas que les infringen los invasores, mayores en número y en armamentos. En los hospitales aumenta considerablemente la admisión de heridos, por lo que la ayuda a ellos se hace cada vez más perentoria. Los comités de la capital trabajan con pasión para lograr mayores donativos, y a éstos se agregan las tómbolas, los bailes y, claro está, las funciones de teatro. El día 18 de octubre la junta patriótica encabezada por la esposa del Presidente de la República, doña Margarita Maza de Juárez, pide a los habitantes de la ciudad que asistan a la función “en vista del noble fin que nos proponemos y teniendo en cuenta el patriotismo que distingue a los mexicanos”. Estos responden con generosidad y el Gran Teatro Nacional vuelve a llenarse por completo para ver una nueva comedia “nueva en la República”, original de un dramaturgo español, y una pieza en un acto de autor local anónimo titulada *Un episodio del 5 de mayo*, que “abunda en bellos pensamientos patrióticos que despertaron el entusiasmo de los concurrentes”. Al final de esta pieza, para enardecer aún más al público en amor patrio, se recurre al truco que no falla nunca para arrancar el aplauso, es decir, ondear la bandera, gritar vivas a México y, en esta ocasión, sacar en medio de palmas y laureles

un retrato del general Zaragoza. "Con esto el entusiasmo del público no conoció límites." Claro.

El patriotismo en el teatro se va haciendo en cada representación más intenso, seguros los organizadores que con él garantizan el teatro lleno. En la función presentada el 12 de noviembre, en la que se estrena un drama de Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, los autores mexicanos de más popularidad entonces, intitulado *La hija de un cantero*, para finalizar se presenta Guillermo Prieto y lee una nueva composición, más llena de sentimiento bélico, y canta un himno la mejor soprano y los más destacados artistas de la escuela de Cenobio Paniagua, coreado por "jóvenes educandas de uno de los establecimientos de beneficencia". La soprano, enarbolando la bandera de Iturbide, "la besaba y oprimía contra su pecho" mientras cantaba emocionada y una lluvia de papelitos de oro caía sobre la escena. "La concurrencia, movida por un estremecimiento eléctrico, se puso en pie en señal de respeto y de amor a la Independencia de México." En esta función, por cierto, se estrena en la República el instrumento "desconocido hasta ahora llamado saxophone".

Ya nada puede detener el sentimiento patriota del público y las funciones teatrales con fines benéficos siguen con buen éxito recaudando fondos. El mismo Presidente de la República quiere ver este entusiasmo y asiste a la representación del 15 de noviembre, ofrecida por aficionados "la mayor parte empleados del supremo gobierno". La asistencia del severo jefe de la nación añade un mayor lucimiento al espectáculo, que no desmerece en nada respecto de los presentados por actores profesionales.

Pero es precisamente en la última de estas funciones, el 18 de diciembre, cuando el entusiasmo patrio en verdad "no conoce límites". Se presenta en primer lugar una zarzuela del compositor mexicano Joaquín Luna; luego el drama, en cuatro actos y en verso, original de Pantaleón Tovar, también mexicano, intitulado *La gloria del dolor*, en el que "hay alusiones políticas e ideas progresistas"; continúa la función con arias de óperas y piezas para solistas en piano, violín, "saxophone" y hasta cítara y termina con una apoteosis al general Zaragoza, en que se canta, primero la gran marcha de Pantaleón Tovar *La ira popular* y, luego, una hermosa dama corona el busto de yeso que representa a Zaragoza. El público se anima, los sentimientos cívicos se desbordan, los aplausos y los vivas resuenan en el teatro, y se pone en pie la concurrencia al ver ondear la bandera del batallón de inválidos. Y después el gran final: veinte niñas, "hijas de distinguidas familias", cantan ¡de rodillas! el himno *Dios salve a la nación*, mientras la bandera sigue meciéndose y la música hace temblar el pesado candil que pende del techo. Las veinte niñas terminan el himno llorando y se lanzan sobre la bandera "cubriéndola de besos y caricias, como si besaran a su madre". Alguien grita entonces: "¡Mueran los traidores!", y en medio de la animación rayana en locura que este grito provoca en la concurrencia, aparecen en la escena doce soldados inválidos del 5 de mayo. El teatro se viene abajo con los vítores y los aplausos, mul-

titud de poemas y de ramilletes son arrojados al proscenio, y en él son condecorados los inválidos, que lloran de emoción. El público abandona luego la sala transfigurado y, seguramente, ronco por tanto gritar; pero feliz de haberse sentido por unas horas tan patriota. Es el mismo público, que dos años después, se volverá a quedar ronco y con las manos adoloridas por tanto gritar vivas y aplaudir a los muy amados emperadores de México.

Veamos ahora el estado del teatro, en general, en el año de 1862.

El lunes 13 de enero se anuncia en el Gran Teatro Nacional una función de ópera por los alumnos de la ya mencionada escuela del maestro Paniagua, el primer compositor mexicano que estrena una ópera, el año de 1859, con el título de *Catalina de Guisa*. El objeto de la función citada arriba fue el de conseguir fondos para la creación de un Conservatorio Nacional “aprovechando la buena disposición de los hijos de México para las bellas artes y muy especialmente para el estudio de la música”, según reza parte del largo prospecto que se publica junto con el programa. La ópera escogida para esa noche fue *Lucía de Lamermoor*, que era obligada para todos los cantantes aficionados. Los críticos se encantan con la idea del Conservatorio y le dedican páginas enteras de sus crónicas: “Esta empresa merece la cooperación del gobierno y de todos los mexicanos amantes del progreso.” Pero el público no soporta a los aficionados en el “divino arte” y se abstiene de prestar su ayuda no asistiendo a la función, y el gobierno se desinteresa alegando que tiene asuntos más importantes que atender, por lo que el proyecto de Paniagua no puede llevarse a efecto y la capital queda sin Conservatorio Nacional por varios años más. Es justo hacer resaltar la buena intención de Paniagua, uno de los músicos mexicanos que más se esforzaron y trabajaron por la difusión de la ópera interpretada por cantantes del país.

En el Teatro de Iturbide trabajaba la compañía dramática formada por actores mexicanos, entre los que se contaba el célebre cómico Antonio Castro, preferido del público por varios lustros; el decano de los actores Juan de Mata Ibarzábal; la decana de las actrices María Cañete y el primer galán de la época J. Merced Morales y muchos más. Invariablemente ofrecían sus funciones los martes, jueves y domingos de cada semana, y el 23 de marzo estrenan la comedia, en cuatro actos y en verso, original de los fecundos Mateos y Riva Palacio, denominada *Nadar y a la orilla ahogar*, que resultó un sonado fracaso. Los críticos nos lo describen, y uno de ellos, nada menos que el mejor periodista del siglo XIX, Francisco Zarco, termina su crónica indignado: “Es de desear que cada uno de ellos (Mateos y Riva Palacio) trabaje solo, pues está visto ya que entre dos no pueden hacerse grandes obras literarias.” Los dos autores no hacen caso de este consejo y siguen colaborando juntos en la creación de comedias y dramas al por mayor, hasta la toma de México por los franceses, en que Riva Palacio, colaborador también en el gabinete de Juárez, sale de la capital con el gobierno dejando a Mateos solo, al que parece no

afectar esta separación, pues continúa escribiendo gran cantidad de obras dramáticas, como veremos más adelante.

Después de la pesada temporada de cuaresma, la compañía del Iturbide se deshace y los actores Castro, Morales y Padilla se ponen al frente de una nueva para trabajar en el Principal, excluyendo, por pleitos internos, a la Cañete, a Mata, a los Servín y a otros más, quienes, furiosos, publican una larga carta en los periódicos tachando de ingratos y de malos compañeros a los tres primeros actores mencionados. Estos no se preocupan ni poco ni mucho y comienzan su temporada en el Principal, mientras que los excluidos organizan funciones esporádicas en el Nacional para poder subsistir hasta mediar el año de 1863 en que vuelven a juntarse, a ser tan buenos amigos como antes y a trabajar todos en el Nacional. Los actores han sido, son y serán siempre los mismos.

La compañía del Principal da en junio una oportunidad a una hermosa muchacha, que parece tener buenas disposiciones para las tablas, y la contrata para papeles de segunda dama joven. Desde su primera salida atrae la atención del público y de los críticos: "... una actriz muy joven (que) ha mostrado bastante desembarazo y feliz aptitud", y se convierte, en apenas dos años, en la actriz más famosa y más querida de los mexicanos. Esa "agraciada señorita" que debuta en junio de 1862 es Concha Méndez, la revolucionaria actriz que pone en boga la aún célebre canción *La paloma* y que ocupa el primer lugar entre las damas jóvenes del teatro mexicano por muchos años.

La segunda mitad del año de 1862 se ve ocupada por las funciones patrióticas descritas antes, por algunos estrenos de dramas y comedias españolas y por nuevas funciones de ópera cantadas por aficionados. Llega diciembre y las pastorelas salen a los escenarios, estrenándose en el Principal una del fecundo e interesante autor mexicano Mariano Osorno nominada *La pata del diablo*.

En 1863 hubo muy poco movimiento teatral en la capital de México debido al estado en que se encontraba el país por el inminente triunfo de los invasores franceses, y carecemos de noticias desde junio por haberse suspendido la mayor parte de los diarios y revistas capitalinos; pero nos atreveremos a asegurar que el teatro no presentó muchas novedades en esos meses de desquiciamiento y angustia. Sin embargo, algo muy interesante nos muestra este año en medio de su pobreza teatral: el estreno de tres óperas mexicanas, mejor dicho de tres óperas de autores nacionales, porque de mexicanas no podían tener nada si estaban escritas en italiano, con asuntos italianos y siguiendo la escuela musical italiana. De cualquier modo es importante señalar estos estrenos para la historia de la ópera. El primero tuvo lugar en el mes de enero y fue la composición del maestro Octaviano Valle titulada *Clotilde de Cosenza*, de la que por desgracia no tenemos ningún programa ni crítica alguna. También en enero, el día

27, se estrena en el Nacional la ópera de Melesio Morales, con libreto del escritor italiano Félix Romani, denominada *Romeo* e inspirada en la obra de Shakespeare. Los intérpretes fueron los alumnos de Paniagua y la función resultó un brillante buen éxito para el compositor. "Cualquiera diría que el señor Morales no había oído música ninguna, tan nueva así, tan original es la que ha escrito." El tercer estreno lo constituye la ópera del conocido Cenobio Paniagua intitulada *Pietro D'Abano*, y se ofreció al público en el Teatro Nacional en la función que celebraba el primer aniversario de la batalla del 5 de mayo, también interpretada por sus propios alumnos. Desafortunadamente no poseemos crónica alguna al respecto, debido a que los periódicos llenaban sus columnas completas en dar detalles de la guerra de intervención.

Estas tres composiciones de autores nacionales pasaron desapercibidas por haber sido estrenadas en días de intranquilidad pública, en que los habitantes de México se ocupaban solamente de estar pendientes del curso que tomaban los acontecimientos políticos y les tenía muy sin cuidado el teatro y sus encantos.

El 26 de julio se realiza la primera ascensión aereostática de don Joaquín de la Cantolla y Rico, que años más tarde sería famoso como iniciador de la aviación en México y un personaje popular en los teatros de revista. Ese mismo día muere en la capital el gran cómico mexicano Antonio Castro, por el que se organiza una función de homenaje en el Teatro Nacional, el 20 de agosto, y se coloca su busto en un nicho del vestíbulo.

"El Siglo XIX", "El Monitor Republicano", "La Iberia", y algunos otros importantes diarios liberales desaparecieron de la circulación y salieron a la luz, en cambio, otros nuevos, incondicionales de los franceses, tales como "El Pájaro Verde", "El Diario Oficial", que también tenía su sección literaria, "La Razón de México", "La Nueva Era" y otros más.

El año de 1864 comienza para el teatro en paz y con buenas entradas, puesto que el público se resignó pronto al nuevo estado de su país y volvió a su vida habitual. Los ya varias veces mencionados alumnos de Cenobio Paniagua, que para esta fecha se habían hecho de algún renombre, se organizan en compañía seria bajo la dirección de Bruno Flores y abren un abono de doce funciones en el que hasta entonces se llamara Gran Teatro Nacional, pero que, por decreto gubernativo, inmediatamente cambió su nombre por el de Gran Teatro Imperial, como correspondía al principal centro de espectáculos del recién nacido Imperio Mexicano. El público, ansioso de escuchar las particiones de los grandes compositores de la época y de tener una diversión elegante, correspondió al llamado de los aficionados y pronto se vendieron casi todos los abonos, comenzando, naturalmente, con la tradicional *Lucía de Lamermoor*, que se sabían de memoria la mayor parte de los espectadores, pero que nunca se cansaban de escucharla embelesados. En esta temporada se revela como una excelente soprano Soledad

Vallejo, que recibe noche a noche incontables salvas de aplausos y es llamada por los críticos “la Sontag mexicana”, recordando aún a la desgraciada y famosa Enriqueta Sontag, condesa de Rossi, que murió en esta capital en 1854 atacada del cólera mientras trabajaba con su compañía italiana.

Al Teatro de Oriente le iba bien en sus entradas desde que comenzó a montar zarzuelas, que si en un principio no gustaron a la concurrencia, por los años de 1855 y 1856 que se estrenó la primera de este género, ahora poco a poco iba teniendo mayor número de admiradores, para culminar con la fiebre zarzuelística del año de 1870, en que no se ponía otro género en los teatros de México.

El Principal seguía muy quitado de la pena con sus dramas en cinco actos y sus comedias del festivo Bretón de los Herreros, que nunca defraudaban a las compañías que las llevaban a la escena. La empresa de este teatro, al enterarse de que el poeta más querido y admirado en toda España y Latinoamérica, José Zorrilla, que había llegado a la capital nueve años antes y había permanecido en ella muy contento por todo ese tiempo, había resuelto volver a su patria, decide organizarle un magno homenaje como despedida, y le pide alguna obra teatral inédita, o bien una simple lectura de sus poemas, que tenían fama de electrizar al auditorio. Zorrilla, siempre romántico, envía a la empresa del Principal el manuscrito de *Tras la primavera se van las flores*, “lectura decorada y puesta en acción” de un larguísimo poema suyo con colaboración de los principales actores de la compañía, que personificaban a la Sensitiva, al Tenorio de las flores, a don Diego de la Noche y otros caracteres, y en compañía del propio Zorrilla estrenan dicha lectura el 28 de enero de 1864 en el Teatro Imperial con un buen éxito considerable, pues el público tributó un verdadero homenaje de admiración al poeta español, que se despedía de él esa noche, pero que no salió de México sino hasta dos años más tarde porque una estrecha amistad lo unió al poco tiempo con Maximiliano, quien lo colmó de honores y lo protegió con largueza.

Una semana después la misma compañía del Principal estrena la obra teatral de uno de los escritores mexicanos humorísticos y costumbristas más ingeniosos que dio el siglo pasado. Nos referimos a José Tomás de Cuéllar, “Facundo”, autor de la chispeante e importante serie de cuadros de costumbres nacionales conocida con el nombre de *La linterna mágica*. Esta obra de que hablamos era una pastorela titulada *Charada pastoril propuesta por medio de un idilio en acción*, escrita en verso y dividida en cuatro cuadros, siendo los tres primeros los que daban la clave de una palabra que en el cuarto se revelaba, de allí su nombre de *Charada*. Gusta al público y a los cronistas tal novedad y se representa durante tres noches consecutivas. “Interés creciente en las escenas, acción bien sostenida, diálogos animados, versificación elegante y fácil, y, en medio de todo, verdad y sentimiento, he aquí lo que campea en tan bella producción.”

Por fin llega el momento esperado con expectación por todos y cada uno de los capitalinos: la entrada de los recién nombrados emperadores de México el 11 de junio de 1864 y, después del bullicio popular que causan los festejos con que fueron recibidos, tiene lugar en el Gran Teatro Imperial el suntuoso baile que la sociedad mexicana ofrece como bienvenida a los soberanos. El 19 de junio, a las nueve y media en punto, Maximiliano I y su bella esposa la emperatriz Carlota, “acompañados de su séquito y del Excmo. Ayuntamiento de la capital”, hicieron su entrada en el teatro, que los recibió engalanado con enorme cantidad de arañas “de esperma”, alfombras blancas de lentejuelas y “escarcha de plata”, con su portada profusamente iluminada con luces de bengala, con una muchedumbre de curiosos agolpados frente al pórtico aplaudiéndolos, con otra multitud de invitados elegantemente vestidos que a su entrada se pusieron de pie y “los victoreó tres veces”. Sus Majestades Imperiales, escoltados por pajes formados a doble fila y con hachas de cera, se dirigieron al fastuoso trono que en el vestíbulo se les había preparado “bajo un elegante pabellón de seda carmesí”. Luego ambos soberanos recorrieron los estrados donde se encontraban los invitados, quienes fueron presentados a ellos en medio de caravanas y sonrisas. La emperatriz, que “llevaba un rico traje de seda color de rosa, con vuelos de encajes de Inglaterra, y una corona de diamantes que verdaderamente deslumbraba”, conversó animada con varias damas y caballeros que no cabían en sí de orgullo y de emoción. El emperador, una vez que terminaron las presentaciones, con su severo traje negro y como única condecoración la medalla y banda de Gran Maestro de la Orden de Guadalupe, abrió el baile acompañado por la señorita Trinidad Azcárate, hija del prefecto municipal. La emperatriz bailó con el general Bazaine, comandante general del ejército que realizó los sueños de Napoleón III de apoderarse de la República Mexicana. Juan Nepomuceno Almonte, que de la noche a la mañana se vio convertido en gran mariscal de la corte, reventaba de placer bajo su recién confeccionado uniforme y con alegría abrió también el baile llevando por compañera a la señora Montholón, mientras que la mariscalca consorte se daba el lujo de bailar, nada menos, con el ministro de Francia, M. Dubois de Saligny.

“A eso de las once y media SS. MM. subieron al salón de desahogo del palco imperial a tomar unos helados y se retiraron cerca de la una, siendo nuevamente aclamados a su salida y mostrándose complacidos del buen orden, brillo y magnificencia del baile, indudablemente el mejor que hemos visto en México”, concluye el cronista de “El Diario Oficial” del Imperio.

Las empresas conocían ya el gusto de Maximiliano por el teatro, por lo que de inmediato, apenas cuatro días después del baile oficial, se organiza una función en el mismo Teatro Imperial “de obsequio y dedicada a SS. MM. II.”, comenzando con un himno “a la paz y a la unión”, para seguir con el estreno de un drama español intitulado *Carlos I de España y V de Alemania*, muy *ad hoc* para granjearse las simpatías del monarca.

También los compositores mexicanos se apresuran a concertar con las empresas el estreno de sus óperas, seguramente con la remota esperanza de conseguir una subvención del Imperio que les permitiera viajar a Italia, meta añorada por todo músico del mundo en aquella época. El 6 de julio de 1864, “en celebridad del cumpleaños de S. M. el emperador Maximiliano I”, se lleva al cabo en el Teatro Imperial el estreno de la ópera en tres actos *Agorante, rey de la Nubia*, del maestro Miguel Meneses. “*Agorante* es una partitura completa dotada de todos aquellos adminículos que hacen interesante una composición, y sin duda alguna de mucho más mérito que otras que hemos escuchado de maestros consumados, no sin fastidio en muchas ocasiones.”

Los soberanos se muestran complacidos al ver que en su imperio hay ingenio para la música y así lo hacen saber a sus allegados, por lo que inmediatamente se arregla otra función de ópera para estrenar una nueva composición de autor mexicano, tocándole el turno al maestro Leonardo Canales, que desde varios años atrás venía luchando infructuosamente porque alguna compañía le cantase su *Pirro de Aragón*. Vio realizada su ambición el 12 de julio de 1864 con asistencia de los emperadores y de una selecta concurrencia que llenaba el teatro.

Ya hacía algunos años que la capital no disfrutaba de alguna buena compañía de ópera formada por artistas extranjeros de fama mundial; pero en julio de 1864 se publica en todos los diarios el prospecto de la que pronto debutaría en el Gran Teatro Imperial, reunida por Domenico Ronzani y en la que tomarían parte las célebres sopranos Adelina Murio-Celli y Olivia Sconcia, y los tenores Francesco Mazzoleni “único rival del sin igual Tamberlick”, y que algunos meses más tarde sería nombrado por el emperador “Tenor de Cámara” y se le daría una subvención de cuatro mil pesos mensuales para que organizara su propia empresa, que no llegó nunca a formar, adelantándosele el bajo de esa misma compañía Annibale Biachi.

La temporada de Ronzani comenzó el 29 de julio con *El Trovador*, de Verdi, fungiendo como director titular de la orquesta nadie menos que el maestro Jaime Nunó, el autor de la música de nuestro Himno Nacional, quien, al igual que González Bocanegra, no se fijaba mucho en quiénes gobernaban al país con tal de ir pasándola más o menos bien.

Continuó la brillante temporada de ópera hasta finales del año, y en ella se estrenaron cuatro partituras, obteniendo tres de ellas una acogida bastante fría por parte del público. La primera fue *Fausto*, de Gounod, en que la empresa no omitió esfuerzo alguno para presentarla con todo el aparato espectacular que requiere mandando hacer las decoraciones nuevas, contratando doscientos coristas y comparsas y confeccionando el vestuario íntegro, y para los trucos de iluminación se trajo una “complicada máquina” que “despedía una brillante y poderosa luz eléctrica”. Así y todo *Fausto* no agradó a los concurrentes en sus primeras representaciones, y no fue sino unos años después cuando el público cambió de opinión y gustó de la música de Gounod. Otros dos estrenos fueron las partituras de Verdi

*Las vísperas sicilianas* y *Aroldo*, que pasaron totalmente desapercibidas, y hasta el estreno de la famosa ópera *Un baile de máscaras*, también de Verdi, el público se entusiasmó y la pidió durante varias noches.

Don Juan A. Mateos, el afamado novelista y dramaturgo mexicano, ya sin la colaboración de Vicente Riva Palacio, fue de los pocos autores nacionales que estrenaron sus obras en tiempos del Imperio. El 7 de agosto de 1864 sube al escenario del Principal su comedia en tres actos y en verso *La muela del juicio*, y el 23 de octubre del mismo año se estrena, también en el Teatro Principal, su adaptación de la novela de Víctor Hugo, *Los miserables*, en seis actos y en verso (!). “El gran drama . . . a pesar de sus pequeñas dimensiones corresponde en lo posible a la celebrada y popular novela.” Como todo lo que oliese a nobleza era bien visto y aceptado con plácemes por la sociedad mexicana que estrenaba emperadores, la Sociedad del Casino Español ofreció una “tertulia brillantísima” en noviembre para celebrar el cumpleaños de Isabel II, reina de España. En esta fiesta se cantaron himnos, se declamaron poesías que proclamaban la “estrecha amistad” entre México y España, y se montó en un pequeño escenario la pieza en un acto, original de Juan A. Mateos, denominada *El prólogo del Quijote*, de la que habría que investigar si no la leyó años después Manuel José Othón para la creación de su pieza *El último capítulo*, escrita en celebridad del tercer centenario de la aparición del Quijote, en 1905. Cuando terminó la comedia de Mateos el presidente del Casino entregó al autor dramático una corona y una pluma de oro mientras le decía sentidas palabras “en representación del acento simpático que os dirigen los españoles residentes en vuestro bello país”. Otra comedia más de Mateos se representa con buen éxito en el Principal el 11 de diciembre, también en verso y en tres actos, que lleva por título *La luna de miel*. En 1865 continúa dando a la empresa del mismo teatro sus manuscritos, como el de la comedia en tres actos y en verso *La calle de enmedio*, que se estrena el 12 de febrero. En julio del mismo año se representa su drama *La muerte de Lincoln*, basado en el crimen del presidente de los Estados Unidos, que conmovió al mundo entero. Pasan luego algunos meses y en noviembre nos encontramos con su juguete en verso *Un mexicano en Pekín*, que se estrenó también, por supuesto, en el Teatro Principal. Llega el año de 1866 y Mateos no descansa en su producción dramática: en febrero da a la escena su comedia “de magia, de espectáculo y de gran maquinaria”, basada en la leyenda popular mexicana de *La mulata de Córdoba*, y en diciembre, encontrándose en Mérida, representa allá su nuevo drama de carácter histórico nominado *Cecilio Chí en las matanzas de Valladolid*. Mateos es, quizás, el autor dramático más fecundo del siglo XIX, pues no se crea que termina aquí su producción sino que, ya bien entrado el siglo XX, se estrena su último drama, esta vez basado en la vida de *Juana de Arco*.

La vida en México siguió su curso normal durante el Imperio. El pueblo bien pronto se despreocupó —nunca olvidó— de que sus gobier-

nantes eran unos advenedizos, que sin más derecho que la fuerza ocupaban el poder, y se dedicó a sus quehaceres y diversiones de costumbre. Los allegados y consejeros del emperador se dieron cuenta de esto y fomentaron tal indiferencia, llegando al colmo del cinismo, que no fue otra cosa la disposición de que ese año y los venideros se festejaran como era habitual la fecha del aniversario de la Independencia Nacional (!). Hubo fuegos artificiales en el zócalo, vendimias, cohetes, etc., igual que en otros años, y el ayuntamiento ordenó a las empresas de los teatros Iturbide y de Oriente que ofreciesen las funciones del día 16 de una manera gratuita al pueblo. En el primero se puso un drama de los muy ensayados "en justa celebridad del glorioso grito de Independencia dado en Dolores", y el de Oriente, "deseando el emperador que en este día de regocijo público se den funciones gratuitas", anunció un "nuevo y hermoso himno cantado por todos los actores y actrices de la compañía", y después la ejecución de un drama de Luis Mariano de Larra. El pueblo llenó hasta los pasillos los dos coliseos y le quedó muy agradecido al emperador de México que le hubiese permitido festejar jubilosamente la Independencia de México.

El año de 1864 marca el comienzo de una tradición que cundió por todo el país y que todavía en nuestros días, noventa y cinco años después, se sigue cumpliendo fielmente. El 19 de noviembre de 1863, siguiendo la costumbre española, se puso en el Teatro de Iturbide el drama de José Zorrilla *Don Juan Tenorio*, por creer la empresa que su argumento de fantasmas y de voces de ultratumba se prestaba a la celebración del día de muertos, tal y como se hacía en España, y no se equivocó. El público se hizo partícipe de la idea desde el primer momento y secundó con su numerosa presencia durante varios días a la empresa del Iturbide. Los demás teatros no olvidaron aquel triunfo de su rival, y al año siguiente, o sea este de 1864 que ahora revisamos, el de Oriente anunció para el 19 de noviembre el drama fantástico-religioso, así como el Principal; pero el de Iturbide, más listo que ellos, varió ligeramente el anuncio y presentó *El convidado de piedra*, de Tirso de Molina, con lo que se atrajo a la mayor concurrencia. De cualquier modo los teatros de Oriente y Principal no registraron malas entradas, así que decidieron repetir el *Don Juan* cada año por esas fechas, y aún es hora que no podemos librarnos de él.

Termina el año de 1864 con la animación que causa el recién instalado Circo de Chiarini, que se convierte desde su primera función en el espectáculo preferido de la sociedad mexicana, y en cambio muy pocos espectadores tiene el señor Jehin-Prume, "violinista de S. M. el rey de los belgas", que ofrece dos conciertos en el Teatro Imperial.

El 19 de enero de 1865 se estrena en el Teatro de Iturbide una pieza en un acto escrita por un autor mexicano que guardó el anónimo. Dicha pieza en honor de los emperadores se titulaba. *La entrada de SS. MM. II.*

en México, y obtuvo considerables aplausos por parte de los asistentes. Al otro día se publica oficialmente la noticia de que Maximiliano ordenó se le diese una subvención de mil doscientos pesos mensuales a la compañía del Principal para que pudiese continuar sus trabajos, puesto que el Circo de Chiarini le quitaba gran parte de su concurrencia habitual. A propósito de estas subvenciones otorgadas por el emperador a artistas y a compañías teatrales, es oportuno reproducir aquí lo que dice al respecto Manuel Payno en su libro *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos de la intervención francesa* (México, 1868):

“Al señor M. Covarrubias se le ministraron mil pesos para ayudarlo a la representación de una ópera que había compuesto titulada *Berú*. Al señor Cenobio Paniagua, músico y compositor muy conocido entre nosotros, se le ministraron más de dos mil pesos en varias partidas para ayudarlo en sus representaciones líricas. Los franceses, que querían también tener su espectáculo, organizaron con los zuavos un teatro, al cual se auxiliaba con cincuenta o cien pesos en cada función, y al coronel Boyer, jefe del gabinete del mariscal Bazaine se le entregaron mil pesos para ayuda de los gastos de viaje de una compañía francesa que efectivamente vino y dio representaciones en el Teatro de Iturbide. A Mazzoleni se le concedió una subvención de cuatro mil pesos mensuales por cuatro meses. A Biachi se le ofreció una fuerte subvención, la cual no se le entregó una vez llegado a México con la compañía, lo cual fue motivo de una fuerte hostilidad del empresario con el Imperio, y no se prestó a dar un concierto en Palacio hasta que le aseguraron o anticiparon tres mil o cuatro mil pesos. En el año de 1865 se abrió un crédito de catorce mil pesos para subvencionar a la compañía del Teatro Principal. Al Teatro de Nuevo México se le concedieron trescientos pesos mensuales, y una suma igual al de Iturbide. Esas empresas recibieron con regularidad su asignación durante algún tiempo. Al célebre maestro Melcsio Morales se le garantizó una subvención hasta de seis mil pesos, si las entradas no le cubrían los gastos de la ópera *Ildegonda*. Como las entradas fueron regulares, el Ministro de Fomento no pagó sino una suma insignificante de seiscientos pesos. Esto debe notarse como rasgo de insigne mezquindad, teniendo en cuenta tanto desbarato y tanto gasto en parásitos y cortesanos. En resumen, y sin formar una cuenta exacta porque no tiene importancia, creo que aproximadamente los gastos en este ramo y los conciertos de Palacio fueron de cuarenta y cinco mil a cincuenta mil pesos.”

Además de lo anterior anotado por Payno, no debemos olvidar la creación del Teatro Nacional, o de Corte, que Maximiliano fundó en uno de los amplios salones de Palacio y de cuya organización estaba al frente el poeta José Zorrilla, con un sueldo de tres mil quinientos pesos anuales. Es interesante la creación y funcionamiento de este Teatro de Corte, que se estrenó el 4 de noviembre de 1865, en celebridad del cumpleaños de la emperatriz, con la primera parte del *Don Juan Tenorio* y con un largo

poema del mismo Zorrilla, leído por él, titulado *Corona de pensamientos* y dedicado a Carlota. \*

Después de los días de cuaresma de ese año de 1865 se anunció el prospecto de la compañía dramática formada por la empresa Duclós-Ortiz, o sea el primer actor y director español José Ortiz y Tapia y la primera actriz, también española, Matilde Duclós, que venían precedidos de fama por sus actuaciones en América del Sur y en La Habana. Abre un abono en el Teatro Imperial por quince funciones cobrando como nunca se había hecho en México, pues el palco primero con ocho asientos para las quince funciones costaba sesenta y cuatro pesos, cantidad desorbitada para una compañía dramática, ya que sólo las de ópera, y muy famosas, cobraban hasta cien pesos el abono. Esto y la mala calidad de los actores que secundaban a la pareja empresaria, dio como resultado que la compañía no tuviera tan buen éxito como se esperaba, y sólo duró escasos tres meses en la capital. Pero entre el elenco de esta desafortunada empresa figuraba como "otro primer actor y segundo de la compañía" el galán Eduardo González, que decide permanecer en México cuando sus compañeros parten desconsolados y formar él mismo su propia compañía como primer actor y director con elementos mexicanos, y debuta en el Teatro de Iturbide en diciembre, no cesando de trabajar, con diversos actores y en diversos teatros, hasta 1871 en que enferma de gravedad y tiene que salir del país con un bien ganado capital en el bolsillo.

Los actores mexicanos vuelven a dividirse después de la cuaresma de 1865 y forman dos compañías que trabajan en los teatros Principal y de Iturbide, ambas subvencionadas por el gobierno, como se ha dicho antes. La del Principal, agradecida, dedica "una sorprendente y magnífica función" para celebrar el cumpleaños de Maximiliano estrenando una comedia española y otra en un acto titulada *Adán y Eva*, original de Sebastián de Movellán, diplomático español residente en México.

Luis Donizetti, que había llegado a la capital como representante de la compañía de ópera que trabajó en el Imperial el año anterior, se vuelve empresa y reúne a los desperdigados cantantes mexicanos o extranjeros radicados, que atravesaban por una situación bastante precaria. Donizetti necesitaba un teatro para trabajar; pero los tres principales se encontraban ocupados y no era cosa de ir a meterse en el de Oriente o en el de Hidalgo para desmerecer a los ojos de los aficionados elegantes, únicos que podían sostener las siempre onerosas temporadas líricas. Donizetti era hombre que no se dejaba arredrar ante las dificultades y se le ocurrió hacer un experimento que, por lo novedoso, podría dar buenos resultados. El Circo

\* Sería innecesario repetir aquí los documentos que con tanta minuciosidad recopiló y publicó el historiador Armando de María y Campos, y remito, por tanto, a los lectores interesados al libro *El emperador y el poeta*, Colección Temas Teatrales dirigida por Alvaro Arauz, número 4, México, 1956, y sólo publicamos en el presente tomo el programa correspondiente a dicha función.

de Chiarini hacía algunas semanas que había concluido su temporada triunfal recaudando magníficas entradas, y el jacalón construido expresamente por el propietario del circo se encontraba disponible y “en caliente”, para hablar en términos teatrales. Donizetti lo rentó por un mes, lo acondicionó lo mejor que se pudo y en julio publicó el prospecto usando como réclame lo bajo de los precios dada la amplitud del local. El empresario soñaba con reunir en su espectáculo, lo mismo a los aristócratas que pagarían sesenta pesos por un palco delantero con ocho asientos para doce funciones, que al pobre oficinista o al humilde obrero, que pagaría en las gradas sólo tres pesos por las doce funciones. La idea era, pues, bastante elogiosa y factible de ser un éxito; pero los resultados fueron completamente diferentes. El público de la alta sociedad se rehusó a pasar incomodidades en un palco de circo y a mezclarse con el populacho en un espectáculo que él creía era exclusivo de la aristocracia, y al populacho no le interesaba gran cosa la ópera porque no la entendía: deseaba más sus “dramones” de venenos y cuchillos y sus comedias de saltos y caídas que le ofrecían los teatros de Nuevo México, de Oriente y de Hidalgo. Y para colmo de los males del desdichado Donizetti, no hacía un mes que luchaba por atraerse espectadores a sus vacías funciones, cuando con fastuosos anuncios y ostentosas pretensiones llega al Teatro Imperial la gran compañía de ópera conjuntada en Italia por el bajo Annibale Biachi, en que a más de notabilidades de fama mundial como la contralto Enriqueta Sulzer, el tenor Limbertti y el barítono español Padilla, anunciaba la presentación nada menos que de Angela Peralta, que volvía a su patria después de conquistar con extraordinarios aplausos a los públicos de Europa y considerada ya por todos los críticos como una de las mejores sopranos absolutas existentes en el mundo de la ópera.

Donizetti, derrotado, presenta la última función en el Circo de Chiarini al mes exacto de haber principiado su temporada, con una pérdida lamentable para la empresa y para la totalidad de los pobres artistas que con él colaboraron.

El público elegante se volcó, claro está, sobre las taquillas del Teatro Imperial, y cuando se levantó el telón para dar principio a la primera función de la nueva compañía de ópera, no quedaba disponible un solo asiento para las doce funciones del abono inicial. Cuando terminó éste y se anunció el segundo, en que debutarían nuevos artistas, se agotó de inmediato otra vez, y aún no se presentaba la Peralta, que terminaba un contrato en Roma. No fue sino hasta el cuarto abono, en noviembre de 1865, cuando se anuncia por fin el estreno del “Ruisenor Mexicano” en *Sonámbula*, de Bellini, y luego en *Traviata*, y en *El Trovador*, y en *Puritanos*, alcanzando en todas ellas un buen éxito excepcional. “Las escalas cremáticas, sus trinos, sus arpegios, las notas picadas, fueron ejecutadas con una precisión y una limpieza exquisitas y le valieron los más entusiastas aplausos, ramos, coronas y ocho llamadas a la escena.” La compañía siguió sus

triumfos hasta la cuaresma de 1866 y fue con seguridad la que recolectó mayores entradas de mucho tiempo a esa parte.

Melesio Morales había escrito una nueva ópera titulada *Ildegonda* que, al decir de los que escucharon algunos trozos, era lo más bello que se había escrito en México. Morales así lo creía también y se dirigió con aplomo al empresario Biachi para pedirle que la incluyera en el repertorio de la compañía. El empresario se negó a ello porque sabía que el público prefería las partituras italianas y no se iba a arriesgar a perder, o mejor dicho, a dejar de ganar algunas entradas la noche que estrenara la ópera de autor nacional. Morales no desmayó en su empeño e insistió tanto que por fin llegó a un acuerdo con Biachi, acuerdo que habla muy mal del ambicioso empresario. Este aceptó ensayar y representar *Ildegonda* por tres noches, siempre y cuando el compositor le entregase la cantidad de seis mil setecientos pesos, que era el monto a que ascendía el teatro lleno durante esas tres noches, y Morales podía recoger las entradas que hiciera su ópera. El compositor sabía que nunca recaudaría esa cantidad su partitura; pero sin amilanarse ante tan desmedida pretensión, pidió audiencia a la emperatriz Carlota y le expuso su problema. La soberana se compadeció del artista y le ofreció que el gobierno pagaría lo que le faltase después de las tres funciones. Así, el 27 de enero de 1866 sube a la escena la ópera *Ildegonda*, puesta con lujo y siendo muy bien interpretada. Enorme sorpresa se llevó Morales cuando al hacer cuentas con el empresario vio que se había juntado en las tres representaciones un tanto de seis mil cien pesos, quedándole a deber a la empresa, en consecuencia, solamente seiscientos pesos, que el Imperio cubrió según la promesa de Carlota. Fue, sin duda, un triunfo de Morales, puesto que a más de no haber sido un fracaso desproporcionado, la ópera gustó al público y a los mismos cantantes, quienes tres años más tarde, en 1869, la estrenan en Roma con asistencia del autor, el primer compositor mexicano que veía una partitura suya en un teatro de Europa.

El 29 de enero de 1866 tiene lugar el beneficio de Angela Peralta en el Teatro Imperial con la ópera que más lucimiento le había dado en los teatros europeos: *Traviata*. La soprano hace una atenta invitación a los emperadores para que asistan a su "función de gracia"; pero no se presentan los soberanos y el palco imperial sigue vacío como todas las noches desde que principió la temporada. Al día siguiente Angela recibe una carta del gran maestre de ceremonias, Pedro C. de Negrete, en la que disculpa a los emperadores de no haber asistido al beneficio de la cantante por haber salido a Cuernavaca, pero "deseando SS. MM. que a pesar de su ausencia tenga usted en los recuerdos de este día una memoria Suya", le envía un broche de diamantes y le participa que con esa fecha ha sido nombrada por orden de Maximiliano "Cantarina de Cámara", alta distinción que el "Rui señor Mexicano" acepta conmovida.

Todo México habla de Angela Peralta. Es el suceso del día la presentación de la soprano mexicana noche a noche en el Teatro Imperial. Los poetas no cesan de arrojar al escenario sonetos y quintillas cuando terminan las funciones, y los escritores aprovechan la ocasión para fabricar “apropósitos” en un acto sobre la cantante, como Andrés Castro y Pulgar, que estrena en el Teatro Principal su “ensayo lírico-dramático”, en verso, intitulado *Los triunfos de la Peralta o el “Ruiseñor Mexicano”*.

En el Teatro de Iturbide continúa con éxito después de la cuaresma la compañía dirigida y encabezada por Eduardo González, y el 29 de mayo le ofrece un homenaje a José Tomás de Cuéllar “Facundo”, poniendo en escena su “comedia de costumbres nacionales” en dos actos y en verso denominada *Natural y figura . . .* Gran significación tiene este acto para la historia del teatro en México, porque es la *primera vez* que un autor nacional percibe alguna utilidad económica de sus obras. Hasta ese día las empresas “hacían el favor” de montar las producciones mexicanas, y los autores tenían que sentirse muy agradecidos por el honor, no recibiendo más ganancia que los aplausos del público, “única gloria que todos ambicionamos”, como dijera no recuerdo qué dramaturgo de la época. Pero la empresa de Eduardo González, el actor español, es la primera que retribuye generosamente a un autor mexicano por una de sus obras, en este caso Cuéllar, que se deshace en agradecimientos y los hace públicos en una carta dirigida a González que aparece en los principales diarios: “Debo, pues, ser también el primero que dé a usted las gracias a nombre de todos los mexicanos amantes de las letras y del progreso intelectual.” El periódico “El Pájaro Verde” días más tarde propone a los autores dramáticos la creación de un medio para asegurar los derechos de sus obras, y pide a las compañías que den “ocho o diez pesos” por cada función a los escritores que estrenen sus piezas. Fue el primer intento por formar la Sociedad de Autores en México.

En junio de 1866 llega a la capital la compañía dramática de don Joaquín Arjona, célebre actor español, y comienza sus labores en el Teatro Imperial. Aun cuando estrena varias comedias españolas que tenían aceptación entre la concurrencia, ésta se vuelve cada noche más escasa, temerosa de los disturbios, que ya comienzan a formarse en contra del imperio, y atenta sólo a las noticias que llegan de la lucha sostenida por el ejército imperial contra el cada vez más numeroso ejército libertador de Juárez. La compañía de Arjona es recibida fríamente y al concluir el primer abono se comienzan a anunciar los beneficios, en los que encontramos uno de los programas de teatro más originales del siglo XIX. Para el beneficio del propio Arjona, el 7 de agosto, se reparte un “Boletín Teatral”, del tamaño de un diario común, en el que todas las secciones se refieren a la función “de gracia” del director. Así, por ejemplo: “Parte política: no hay cosa más política ni que dé más alta idea de la galantería del público, que no desairar el convite del beneficiado.” O bien: “Modas: está de moda en todas las ciudades cultas el ir la gente de buen tono a las fun-

ciones de beneficio.” Y más adelante: “Súplica: Se suplica a la persona que encontrase tres mil individuos por esas calles de Dios, se digne encaminarlos al Gran Teatro Imperial, donde se le gratificará si cada uno de los susodichos tres mil compra su correspondiente billete.” De este tenor es el largo programa, seguramente inspirado en algún otro español.

En cambio, el Teatro Principal registra muy buenas entradas a sus comedias ligeras y, sobre todo, por contar entre sus artistas con la inimitable Concha Méndez, que sigue siendo la favorita de los *cócoras* y *calaveras* trasnochadores que llenan el viejo coliseo para aplaudirla en sus graciosas canciones y para pedirle a gritos *La paloma* y el *Chin-chin-chan*. Gritos que si ahora halagan a la simpática cantante, un año más tarde habían de hacerla abandonar el escenario llorando, cuando esos mismos *cócoras* le pidieron, a raíz del fusilamiento de Maximiliano, que cantase la canción que el general Riva Palacio había compuesto parodiando una romanza cubana y que había hecho furor entre el pueblo: la famosa *Adiós, mamá Carlota*, sátira cruel contra la desgraciada emperatriz. Concha rogó al público que la dispensara por no complacer sus deseos. Había recibido muchos favores de la soberana y había gozado de su amistad lo bastante como para no poder burlarse de ella ahora que se encontraba en tan lamentable situación. Rasgo lleno de nobleza que el público, exigente siempre, no entendió y siguió pidiéndole el *Adiós, mamá Carlota*. Concha comenzó a cantar otra canción, pero fue interrumpida por los silbidos y sin poder contenerse más salió de la escena sollozando.

En septiembre de 1866, la Comisión nombrada por el imperio para juzgar las obras dramáticas presentadas al concurso a que convocó el emperador el 12 de octubre de 1864 con un premio de mil pesos al mejor drama y otros mil pesos a la mejor comedia, rinde su informe declarando que, a su juicio, ninguna de las obras presentadas reunía las cualidades necesarias para ser premiada; pero propone que ocho piezas elegidas de entre las enviadas sean puestas en escena para que el público sea el encargado de dar el fallo definitivo. La idea era buena y podía haber resultado interesante de haberse llevado a efecto; pero ya para entonces el gobierno sabía que el juego imperial corría el serio peligro de terminarse por los continuos triunfos de las “guerrillas” de los partidarios del régimen republicano, y el concurso de obras dramáticas quedó relegado al olvido.

El empresario Annibale Biachi, contento por el buen éxito obtenido en la temporada pasada con su compañía de ópera, vuelve a organizar otra con elementos de la anterior y con cantantes recién contratados, ya no tan famosos como Mazzoleni o la Sulzer, puesto que Biachi sabía por experiencia que contando entre sus filas a la Peralta, el resto de la compañía no importaba. Y así era en verdad. Tan pronto como el público supo que “El Ruiseñor Mexicano” volvería a cantar en la presente temporada, se agotaron las localidades de abono y la compañía siguió percibiendo pingües ganancias hasta finalizar el año, que suspende las funcio-

nes para ponerse, empresario y artistas, a buen recaudo de la guerra, que tomaba ya, al principiar el 1867, proporciones alarmantes.

Los actores mexicanos que se encontraban trabajando en la compañía de Eduardo González, al disolverse ésta también por causa de la lucha contra el Imperio, no podían aguardar tranquilamente en sus casas el desenlace de los acontecimientos, puesto que, como la mayoría de los actores de todos los tiempos vivían con su sueldo diario sin tener nada más. Por tanto, resolvieron juntarse por su cuenta y ya que no podían abrir un abono de doce, ni siquiera de seis funciones, porque el público no se atrevía a arriesgar su dinero si había probabilidades de un cierre total de los teatros, se juntaron, decíamos, y cada semana en el Teatro Imperial ofrecían una función a beneficio de cada uno de ellos, estrenando siempre obras españolas. Con esto pudieron mantenerse más o menos durante esos terribles meses de angustia, hasta la entrada triunfal de don Benito Juárez a la capital en julio de 1867, después del “epílogo triste del efímero imperio en el Cerro de las Campanas”, para usar de adrede una frase ridícula que han repetido muchos escritores.

Vuelven a aparecer los diarios liberales “El Siglo XIX” y “El Monitor Republicano”, y son suprimidos los imperialistas. De inmediato el Gran Teatro Imperial vuelve a ser Gran Teatro Nacional, que ya estaba acostumbrado a que le cambiaran el nombre según los sucesos políticos, y en él tiene lugar la “magnífica función en celebridad del fausto acontecimiento del feliz regreso a la capital de la República del C. Presidente Benito Juárez, quien se dignará honrarla con su presencia” el 18 de julio. Vuelven a tener cabida las escenas patrióticas semejantes a las del año de 1862, como el *Himno* cantado por toda la compañía, la obertura muy a propósito de *Guillermo Tell*, una comedia cualquiera y un baile compuesto especialmente para esa ocasión titulado *La América libre sosteniendo el pabellón nacional*, en el que, como su nombre lo indica, salía a relucir la bandera para arrancar los aplausos.

El Principal no se queda atrás y también se da en él un “drama nuevo, escrito expresamente para celebrar la restauración de la República y dedicado por su autor al C. Benito Juárez”. Este drama, original de Felipe Suárez, autor ya conocido por su zarzuela humorística *Una noche de posadas*, se titulaba *El triunfo de la libertad*, que era la historia de un guerrillero que se ve separado de su amada por el cumplimiento del deber y va a defender a su patria de los invasores, mientras la muchacha queda a merced de su madre, ambiciosa, que quiere venderla a un zuavo francés. En el último acto, cuando el soldado extranjero va a realizar sus propósitos, regresa triunfante el guerrillero, hace huir a su enemigo y rival, amonesta severamente a la suegra, besa a su amada y grita vivas a México y a Benito Juárez.

Tampoco el Teatro de Iturbide podía quedarse sin ofrecer una “función patriótica extraordinaria” dedicada al C. Presidente “y a los esclarecidos patriotas ministros Sebastián Lerdo de Tejada y José M. Iglesias”, la noche del 31 de julio de 1867. Al levantarse el telón “aparecerá una alegoría patriótica en que figuran estatuas animadas representando ‘la victoria’, ‘la paz’, ‘las ciencias’ y ‘las artes’ y, a sus pies, bajo de una escalinata, toda la compañía dramática, los coros supernumerarios y una banda militar, acompañados de la orquesta y empuñando las banderas nacionales, entonarán el gran Himno Nacional”.

Varias funciones son ofrecidas más tarde a los colaboradores de Juárez, como la que tiene lugar en el Principal el 9 de agosto dedicada “al C. general de división y en jefe del ejército de Occidente Ramón Corona”, con la obra de apropiado título *Los soldados de plomo*. Luego la empresa del Iturbide dedica una función al general Porfirio Díaz, en la que se leen poesías alusivas y se estrena la comedia en un acto y en verso original de Sebastián de Movellán titulada *México en consejo de guerra*, alegoría patriótica en la que aparecen “la hipocresía”, “el descrédito”, “la desvergüenza” y “la traición” que simbolizaban al Imperio y que querían seducir a la “virgen y pobre patria”, encarnada por alguna bella actriz; pero ayudada por “el amor patrio”, el galán joven, es salvada y se presenta “erguida y valiente” ante España, Inglaterra y Francia, que le forman el consejo de guerra y la absuelven por dos votos contra uno, el de Francia, que pide la pena de muerte para la doncella. La pieza agradó y “muchas veces fue interrumpida por el entusiasmo de los espectadores”.

En el mismo Teatro de Iturbide se dedica una función al general Nicolás Régules “y a los jefes y oficiales de la división a su digno mando”, y se monta la ya conocida pero apropiada comedia de Mateos y Riva Palacio *El abrazo de Acatempan*.

La recién formada compañía patrocinada por el Liceo Mexicano, que lleva este título, comienza sus funciones en el Teatro de Iturbide en el mes de agosto bajo la dirección del primer actor Gerardo López del Castillo, con actores mexicanos, y en ella se revela como una magnífica actriz y favorita del público Amelia Estrella de Castillo, esposa del director. Esta compañía sigue trabajando indistintamente en los teatros de Iturbide y Nacional hasta bien entrado el 1868.

Noviembre y diciembre eran meses de fiesta en la capital de la República, por lo que se levantaban en el zócalo dos o tres jacalones de títeres, de zarzuela y de baile, y durante esos dos meses el pueblo se divertía de lo lindo en ellos. Dos se hicieron famosos en ese año de 1867: el llamado Teatro de América y el Salón Gótico, en el que “se ven piezas dramáticas, espectáculos coreográficos, ejercicios gimnásticos, pantomima, ópera, prestidigitación, vistas disolventes y otra multitud de cosas, sin que todo ello cueste arriba de cincuenta centavos”. Fue precisamente en estos teatrillos donde comenzaron a ponerse de moda las “tandas”, a real por per-

sona, que pocos años después tendrían tan extraordinario éxito en el Teatro Principal, que se sostuvo con ellas hasta después de la Revolución.

Luis Donizetti, el empresario tantas veces mencionado aquí, no escarmentó con el fracaso obtenido en el Circo de Chiarini, y el 25 de diciembre se presenta en el Teatro Nacional con una nueva compañía de ópera, ésta llena de nombres en italiano, que era lo que impresionaba al público, y, ahora sí, ve realizados sus sueños con una brillante temporada hasta la cuaresma de 1868.

Y así terminamos esta breve visión del movimiento teatral durante la intervención francesa, el Segundo Imperio y el triunfo de las fuerzas liberales, esperando que para el lector sea un entretenimiento agradable la revisión de los programas y crónicas que vienen a continuación, y que para el estudioso o interesado en la historia de los espectáculos en México, sirva de algo esta recopilación de documentos que venimos llevando al cabo en el Instituto de Investigaciones Estéticas y cuya publicación continuará hasta lograr que nuestro siglo XIX quede totalmente documentado en el tema que nos hemos propuesto.

L. R. DE LA M.