

# DE NUEVA ESPAÑA A MÉXICO

## EL UNIVERSO MUSICAL MEXICANO ENTRE CENTENARIOS (1517-1917)

*Editado por Javier Marín-López*

**un**  
**i** Universidad  
Internacional  
de Andalucía  
**A**

**EL FINANCIAMIENTO DEL ESTADO EN LAS COMPAÑÍAS ITALIANAS DE ÓPERA  
EN MÉXICO DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX.  
EL CASO DE LA COMPAÑÍA GALLI**

ÁUREA MAYA  
CENIDIM-INBAL

Es de todos conocido que numerosas compañías de ópera italiana llegaron a México durante el siglo XIX y regresaron, suponemos, con cuantiosas ganancias. La ópera se constituyó en elemento articulador de un proyecto cultural de nación cuyo trasfondo revela complejas redes políticas, económicas y sociales que intervinieron en el proceso. Es cierto que hubo compañías itinerantes, pero no todas lo fueron. Varias de ellas fueron proyectos financiados por el Gobierno mexicano y sí, con notables pérdidas. La historia de la ópera durante este periodo merece ser considerada desde otra perspectiva<sup>1</sup>. En la ópera se vio la oportunidad, más que en ninguna otra manifestación artística, de mostrar el grado de civilización alcanzado (revisemos tan solo el escaso apoyo económico que tuvo la Academia de San Carlos en esta época para darnos cuenta de la importancia del sostén de las representaciones operísticas). Este trabajo es una muestra de la inversión financiera que implicó tener una compañía de ópera en la década de 1830, la llamada Compañía Galli, que en realidad nunca fue de Galli, sino de los distintos Gobiernos que tuvo México en ese convulso periodo.

El bajo Filippo Galli no fue ni el empresario, ni el administrador de la empresa. Fue uno más de los artistas, que siempre recibió sus honorarios. En este sentido, la historiografía de la música mexicana no ha sido precisa. El origen de formar una compañía de ópera para la capital de la República Mexicana fue una iniciativa de Lucas Alamán, Ministro de Relaciones Exteriores bajo la vicepresidencia de Anastasio Bustamante, en 1830. La temporada se inició once meses después de la propuesta, en septiembre de 1831, siendo administrada por Manuel Barrera, hoy diríamos, un contratista del Gobierno. Sin embargo, el escenario mexicano no podía ser más delicado. Vicente Guerrero se había levantado en armas y su asesinato, en enero de 1831, había acabado con la sublevación, pero también había tornado el ambiente político aún más difícil para Bustamante. En ese contexto, Alamán propuso un proyecto para traer al país una compañía operística. Sabía que formar artistas mexicanos (pensemos en pintores, escultores o escritores o inclusive compositores) era una labor lenta y pausada. En cambio, contratar a músicos extranjeros ya formados para brindar uno de los espectáculos europeos

<sup>1</sup> Véase Maya, Áurea. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2019.

de mayor rango era factible y hacia allá encaminó su proyecto cultural de nación (aunque nunca lo denominó como tal).

### La organización de la compañía de ópera (1830-1831)

Según Barrera, el Gobierno, por medio de Alamán, envió una iniciativa al Congreso para otorgar la cantidad de 20 000 pesos anuales para el sostén de la empresa (partida que se registró en las Memorias de Hacienda tanto para 1831 como para 1832). Sabemos que el mismo Barrera comisionó al catalán Cayetano Paris para que viajara a Italia para la contratación de los artistas<sup>2</sup>. El periódico *El Sol* justificaba las acciones gubernamentales para contratar una compañía, pues “en un país culto, en un país en que es preciso formar las costumbres, [...], un proyecto tan benéfico no ha de sufrir la menor demora ni atrasarse por ningún pretexto”<sup>3</sup>. La consolidación del propósito de Alamán tardó once meses en concretarse: la compañía arribó el año siguiente, encabezada por Filippo Galli y debutó con *Torbaldo y Dorlisca* de Rossini, el 12 de septiembre de 1831 en el Teatro Principal. Hasta aquí, parte de la información existente sobre el tema que suele insistir que el empresario era el famoso cantante europeo (aunque también se menciona cierta participación gubernamental, pero sin ahondar al respecto). Nuevas fuentes, que se encuentran en los Ramos de Gobernación y Relaciones Exteriores del Archivo General de la Nación (AGN), nos brindan información reveladora sobre el tema.

Ahora sabemos que Manuel Barrera fungió como un administrador<sup>4</sup>, que formó un grupo de músicos y personal, pero que nunca se preocupó por posibles quebrantos. La ópera en México, para el caso de la Compañía del Principal o Compañía Galli, funcionó más a la usanza de los siglos XVII y XVIII, cuando ante las pérdidas, la aristocracia o, en este caso, el Gobierno aportaba el dinero necesario para no dejar de tener funciones. La idea de la ópera como negocio, común ya para el siglo XIX en Europa, no se observó para toda la década de 1830 en México. Por otra parte, Paris fungió como un agente, muy habituales en Milán, lugar por excelencia dedicado para la contratación de cantantes en esta época. Los agentes negociaban con el empresario los sueldos y condiciones laborales, y obtenían un porcentaje de los contratos. Paris nunca dejó de fungir como el agente de Galli y el resto de los artistas y siempre intervino en negociaciones posteriores. Fue el intermediario entre los italianos y el Gobierno mexicano, no sin algunos problemas, sobre todo para el cobro de su comisión, pues realizó varias reclamaciones. El catalán argumentaba que no se había aplicado el porcentaje del 6% habitual en Milán, sino del 4%, y que gracias a su labor había traído once en lugar de nueve cantantes por el mismo precio, además de vestuario nuevo<sup>5</sup>, siete pianos y un nutrido archivo de partituras y materiales musicales con más de treinta títulos. Todo a cambio de 150 pesos mensuales para que, en su ausencia, fueran entregados a su familia para su manutención. Documentación posterior nos demuestra que Alamán autorizó, en 1832,

<sup>2</sup> Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México*. México, Porrúa, 1961, p. 266. Transcrito por Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México (1753-1931)*. México, Cvltura, 1932 [reimpresión facsimilar: México, INBA, 2009], p. 70.

<sup>3</sup> *El Sol*, 16 de noviembre de 1830. Citado por Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la independencia (1810-1839)*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969, p. 253.

<sup>4</sup> Administrador o asentista, como en el siglo XIX solía denominarse a la labor de estos personajes. Según el *Diccionario de la Real Academia Española* (RAE), asentista es la “persona encargada de contratar con el Gobierno o con el público, para la provisión o suministro de víveres u otros efectos, a un ejército, armada, presidio, plaza”. *Diccionario de la Real Academia Española*, <<http://lema.rae.es/drae/>> [consulta 11-10-2017].

<sup>5</sup> De acuerdo con Paris, con valor de 25 000 pesos. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

un pago para el agente, por 4000 pesos (mucho más del 4% de su supuesta comisión)<sup>6</sup>, que logró cobrar en enero de 1835, según indica un comprobante que a la letra dice: “compensación del viaje a Europa que por encargo del Gobierno efectuó en 1831 para el establecimiento de la ópera italiana en esta capital”<sup>7</sup>. El documento se acompaña de un oficio del Ministerio de Hacienda que señala se realice por cuenta de “gastos secretos”<sup>8</sup>, dato por demás revelador que será una constante a lo largo de la estancia de la compañía de ópera.

Fueron siete las temporadas de este grupo de cantantes que actuaron en el Teatro Principal. Por lo general, una temporada comenzaba en la semana de Pascua y concluía el Miércoles de Ceniza del año siguiente para que, durante la Cuaresma, no hubiera actividades que interfirieran con “las fiestas de guardar” (aunque algunas veces sí las había, lo que provocaba cierta molestia que puede observarse en la prensa). También podía haber un receso durante la época de lluvias, pues la situación climática dificultaba la llegada al teatro (no solo de los carruajes sino que también impedía a las mujeres caminar con tranquilidad sin ensuciar sus vestidos de gala, según algunas quejas en algunos diarios). En los primeros años, la contaduría del teatro entregó documentación contable al Ministerio de Relaciones Exteriores. Estos expedientes muestran otro enfoque para el estudio de las compañías de ópera en México para la primera mitad del XIX, según veremos.

### La primera temporada (1831-1832)

Con las fuentes disponibles, solo hemos podido determinar cuatro títulos representados durante esta primera temporada: *Torbaldo y Dorlisca* (como se señaló antes, el debut de la empresa), *La Cenicienta*, *Tebaldo e Isolina* y *La italiana en Argel*<sup>9</sup>. Resultó interesante la elección de *Torbaldo y Dorlisca* para la apertura de la temporada. La obra había sido estrenada, en Roma en 1815, con el propio Galli, quien la interpretó en varios teatros europeos (por ejemplo, en Madrid, pero hasta 1828). En México estrenar con una ópera nunca escuchada y poco conocida, pero con esos antecedentes, aseguraba la atención del público. La prensa da certeza de que hubo más funciones, pero la ausencia de otras fuentes no ha permitido asegurarlo con mayor precisión, salvo comentarios como el siguiente: “Nuestro teatro va poniéndose cada día más brillante”, se puede leer en un diario<sup>10</sup>; pero también podemos conocer algunos problemas que se suscitaron: “Dos óperas por semana se nos ofrecieron, y hemos pasado la última sin una sola, porque no se acabaron las decoraciones”<sup>11</sup>.

Los inicios de 1832 se han podido documentar con mayor precisión. Casi dos funciones semanales hasta el inicio de la Cuaresma, con seis títulos diferentes. Esto mientras los aprietos para Bus-

<sup>6</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 20, 1832.

<sup>7</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

<sup>8</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 145, Expediente 5, 1835.

<sup>9</sup> Para el 10 de octubre, es decir, un mes después de iniciadas las funciones, un periódico señalaba: “La ópera de *Torbaldo y Dorlisca* nunca ha gustado tanto como en la cuarta vez que se ha representado”. *Registro oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 10 de octubre de 1831. El 11 de octubre se representó *La Cenicienta* (*Registro oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 12 de octubre de 1831). El 27 del mismo mes, *Tebaldo e Isolina* (*Registro oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos*, 28 de octubre de 1831). Desconocemos la fecha exacta de la función de *La italiana en Argel*, pero se incluye la imagen de la portada del libreto de la ópera con la fecha de 1831 en Olavarría. Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica...*, pp. 320-321.

<sup>10</sup> Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica...*, p. 280.

<sup>11</sup> “Otras cuatro palabras sobre el teatro y sobre la ópera”, *El Sol*, 11 de octubre de 1831. También citado en Reyes de la Maza, L. *El teatro en México durante la independencia...*, p. 281.

tamante se incrementaban, aunque él no parecía demostrarlo, pues en su discurso de apertura del Congreso, el 1 de enero, afirmaba: “es justo motivo de felicitarnos mutuamente por los progresos de la República”<sup>12</sup>. Ante la exaltación de su labor, el político también mencionaba que los ingresos no habían sido suficientes para cubrir todos los gastos ordinarios<sup>13</sup>. Un motivo más para no revelar los elevados pagos a la ópera; era más conveniente aplicarlos a la partida de “gastos secretos”. Si se hubiera conocido esa información, es posible que la situación política se complicara más, pues desde enero se habían presentado levantamientos armados en Veracruz, Tamaulipas, Jalisco y Zacatecas. Todo terminó el 3 de marzo, con la derrota de Santa Anna en Veracruz<sup>14</sup>. Un cronista anónimo recordaba la contienda y la función de ópera de esos días: “Don Lucas Alamán, que era el director del gabinete [*sic*], se presentó en el teatro con semblante muy festivo, y dirigiendo sus miradas hacia todas partes, como quien demanda parabienes y aplausos”<sup>15</sup>.

### La segunda temporada (1832-1833)

En la segunda temporada se da un cambio significativo. A una semana de iniciadas las funciones, en abril de 1832, Bustamante solicitó a Barrera –quien también era su compadre–, “la dimisión del encargo de director del teatro [...] dándole [las] muy expresivas gracias”<sup>16</sup>. La ópera estuvo a cargo, entonces, de una Junta directiva formada por Francisco Fagoaga como presidente y otros miembros de la élite, como Cendoya<sup>17</sup>, Villaurrutia<sup>18</sup>, el regidor del Ayuntamiento Andrés Pizarro y José María Gutiérrez de Estrada. El cambio implicó una orden a Barrera para entregar a la Junta “formal y exacto inventario de todo lo perteneciente al teatro y que las cuentas las remita a esta Secretaría”<sup>19</sup>. La documentación revela la situación real: pagos exorbitantes derivados de la nómina, ingresos por entradas no especificados y, sobre todo, poco o nulo control financiero<sup>20</sup>. La Junta directiva, durante todo el año 1832, buscó claridad en la rendición de cuentas. De este periodo son varios de los registros contables

<sup>12</sup> Riva Palacio, Vicente (dir.). *México a través de los siglos*. 10 vols. México, Cumbre, 1989, vol. IV, p. 144.

<sup>13</sup> Riva Palacio, V. (dir.). *México a través...*, vol. IV, p. 145.

<sup>14</sup> Costeloe, Michael P. *La primera República Federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975, p. 342.

<sup>15</sup> *El fénix de la libertad*, 3 de marzo de 1833.

<sup>16</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

<sup>17</sup> Francisco Antonio Cendoya fungió como senador por San Luis Potosí en el Primer Congreso constitucional (1825-1826), así como en el Cuarto (1831-1832). En 1825 propuso, junto con Lorenzo de Zavala y Florentino Martínez, una legislación sobre los “vagos y mal entretenidos” del Distrito Federal, a lo que se opuso Valentín Gómez Farías. Véanse González Oropeza, Manuel. “Los senadores de la República”. *Las facultades exclusivas del Senado de la República*. México, Senado de la República, Editora Laguna, 2008, pp. 55-152, <<http://biblio.juridicas.unam.mx/libros/7/3028/3.pdf>> [consulta 11-06-2016]; y Maldonado Ojeda, Lucio Ernesto. *El tribunal de vagos de la ciudad de México (1828-1867)*. México, Suprema Corte de Justicia de la Nación, Coordinación de Compilación y Sistematización de Tesis, 2011, <[http://www.sitios.scjn.gob.mx/instituto/sites/default/files/documentos/El\\_Tribunal\\_de\\_vagos\\_de\\_la\\_Ciudad\\_de\\_Mexico.pdf](http://www.sitios.scjn.gob.mx/instituto/sites/default/files/documentos/El_Tribunal_de_vagos_de_la_Ciudad_de_Mexico.pdf)> [consulta 15-06-2016].

<sup>18</sup> Eulogio Villaurrutia perteneció a un grupo de escoceses entre los que se encontraba Fagoaga que, si bien antes habían apoyado al Gobierno de Bustamante, después, bajo el liderazgo de Mora, encabezaron la oposición a partir de un programa liberal. Véase Costeloe, M. P. *Primera república federal*, p. 318.

<sup>19</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833. Olavarría también menciona el cambio en Olavarría y Ferrari, E. *Reseña histórica...*, p. 290.

<sup>20</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 8, 1833.

encontrados en los expedientes del AGN y que no han sido utilizados antes por la historiografía<sup>21</sup>. La información se complementa con pequeños insertos publicados en la prensa periódica, donde se daba cuenta de las utilidades o pérdidas de la empresa<sup>22</sup>.

En mayo de 1832, a un mes de iniciada la segunda temporada y ya establecida la Junta directiva, Bustamante no logró sostenerse y presentó su renuncia, con todo y su gabinete, incluido Lucas Alamán, principal impulsor de la empresa operística, pero las funciones no se suspendieron. Fagoaga renunció a la presidencia de la Junta a inicios de julio, por “sus muchas ocupaciones continuas”<sup>23</sup>. Los registros contables que se realizaron se entregaron ahora a Pizarro, tesorero de la Junta. En agosto, Fagoaga fue nombrado Ministro de Relaciones Exteriores y ahora a él se entregaron distintos expedientes bajo el rubro “Resumen general de las compañías”, donde se incluyó, además de la ópera, a la compañía dramática.

La ópera estaba obligada a dos funciones semanales, que eran las de mayor ingreso: entre 250 y 335 pesos, según el título presentado. El público en la ópera era cuantioso. En cambio, las representaciones dramáticas, que eran alrededor de seis funciones semanales, iban de 33 a 109 pesos. Mucho menos público, pero más funciones. Los egresos eran de tres tipos: los gastos de papeleta (carteles, programas, aceite para la iluminación, decoración especial para la función, entre otros) y la nómina: una semanal para el pago a actores y orquesta, y otra mensual, para los honorarios de los cantantes. Veamos algunos ejemplos. Entre 1832 y 1833, los sueldos semanales pagados para la compañía dramática fueron, en cifras aproximadas: 90 pesos para los primeros actores, 79 pesos, las primeras actrices; el célebre bailarín Andrés Pautret, 56 pesos; los actores de reparto, 6 pesos; y las comparsas, entre 2 y 3 pesos. De los miembros del “Servicio de decoración y telar”, el que cuidaba el guardarropa, 8 pesos; el portero, 7 pesos; el responsable de bastidores, 5 pesos; y el acomodador o acomodadora, 1 peso. La orquesta, que también se pagaba de forma semanal, tenía un monto total de 416 pesos por 26 integrantes<sup>24</sup>. El director de la orquesta, 54 pesos y el violín principal, 22 pesos; un primer violín, 10 pesos; un segundo, entre 6 y 7 pesos; un violonchelista, entre 11 y 15 pesos. El coro de 20 cantantes, agrupación pequeña si la comparamos con los 59 miembros que tenía *L'Opéra* parisina en 1831<sup>25</sup>, ganaban 6 pesos a la semana, sin distinción de voz. Por tanto, la nómina de la “compañía de verso y de baile”, incluida orquesta, comparsas, servicio de decoración y telar, contaduría, coro de la ópera y un sastre, 131 personas, ascendía a 1915 pesos semanales.

Cabe recordar que los honorarios de los cantantes en Europa eran los más elevados, incluso sobre compositores o atrilistas, situación que no cambió en México, pues “la presencia de un gran cantante podía servir para garantizar una temporada de éxitos, pero un cantante de escaso fuste podía llevar al

<sup>21</sup> En un inicio dirigidos a Lucas Alamán; a su renuncia (20 de mayo), siguieron enviándose al nuevo encargado. Los oficios, suponemos, son copia de los originales y presentan la rúbrica de Pombo. AGN, Ramo Gobernación, Legajos 122, Expedientes 2, 7-8, 10-12, 1832.

<sup>22</sup> Estas pequeñas notas comenzaron a publicarse a partir del 2 de junio. Anotaban ingresos y gastos de las funciones realizadas tanto de comedia como de ópera y eran parte de los registros contables antes mencionados. En algunos casos incluyeron el anuncio del título de la función de ese día o del siguiente.

<sup>23</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 19, 1832.

<sup>24</sup> Almazán enlista a los miembros de la orquesta y los compara con los músicos que laboraban, en ese momento, en la Catedral de México. Sin embargo, no queda clara la fuente de la que obtiene estos datos. Almazán, Joel. “La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)”. *Heterofonía*, 129 (2003), pp. 49-65, pp. 63-64. Para información más desarrollada sobre los músicos que trabajaron en el Cabildo Metropolitano por estas fechas, véase Hernández Sánchez, Alejandra. *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: la introducción de una formación independiente en la práctica musical de la Catedral de México (1838-1850)*. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

<sup>25</sup> Snowman, Daniel. *La ópera. Una historia social*. México, Fondo de Cultura Económica y Editorial Siruela, 2013, p. 156.

teatro a la ruina”<sup>26</sup>. Sin duda, los iniciadores de la compañía en México lo tuvieron en cuenta y, si bien no obtuvieron ganancias económicas, sí tuvieron sonados laureles artísticos. La *prima donna* Carolina Pellegrini ganaba 620 pesos al mes. Galli, 465 pesos. El resto de los cantantes tenían sueldos entre 77 y 200 pesos. La nómina de la “compañía de ópera”, es decir, 14 personas (11 cantantes, un flautista extranjero, además de lo que hoy llamaríamos un director concertador y el de coros), ascendía a 2000 pesos mensuales. Cabe hacer la aclaración de que, por contrato, los cantantes recibían pesos fuertes de plata; del resto de la compañía, lo desconocemos, pero seguramente recibían, como muchos en el país, pagos combinados: plata y moneda de cobre.

Para tener un punto de comparación con estos sueldos, revisemos también algunos salarios semanales de otras actividades: un carpintero ganaba 7 pesos, y una cocinera, 2 pesos; el abogado Víctor Gayol escribió, a inicios del XIX, que un sueldo para vivir “en lo mínimo de la decencia para un hombre soltero” era de 20 pesos a la semana<sup>27</sup>. Un administrador percibía alrededor de 460 pesos mensuales, un obispo ganaba 5000 pesos; un ministro del Gobierno, 6000 pesos y su oficial mayor, 4000. Los sueldos, sin duda, eran dispares. El precio de un boleto en diligencia a Veracruz costaba 35 pesos; a Puebla, 7 pesos. La renta de una casa de regular tamaño, en una buena zona de la ciudad, 500 pesos mensuales. Su compra, alrededor de 4000 pesos. Lo que conocemos como una comida corrida, 3 reales (12 reales eran 1 peso); un almuerzo, 2 reales. Una comida en un restaurante de lujo, hasta 5 pesos. El abono a la ópera por un mes, en un palco, 40 pesos; en luneta o patio, 10 pesos; en cazuela<sup>28</sup>, 3 pesos. Una partitura costaba entre 1 y 5 reales. No todos los negocios aceptaban moneda de cobre. En el caso de los boletos para el teatro, solo se aceptaban “pesos fuertes de plata”<sup>29</sup>.

El sostén económico de la compañía fue, sin duda, muy costoso. Las funciones siempre tuvieron pérdidas y no se cubrían ni siquiera los gastos básicos. Si bien en la ópera hubo mayores entradas, nunca fueron lo suficiente para cubrir los sueldos, ni siquiera de los miembros de la compañía cómica. Hagamos una revisión rápida de las trece semanas completas que se han conservado. De los periodos contabilizados, se cobraron por concepto de entradas al teatro (de ambas compañías) alrededor de 9200 pesos, mientras que los pagos realizados fueron de 26 000. El Gobierno, a través de la Junta directiva del teatro, aportó la diferencia faltante, es decir, alrededor de 18 600 pesos por esas trece semanas. La temporada fue de treinta y seis, por lo que podemos suponer que el Ministerio de Relaciones

<sup>26</sup> Recientes investigaciones han mostrado que, en Venecia, durante el siglo XVII, los honorarios de los cantantes comprendían alrededor del 42% de la producción total y que, en este sentido, las cantantes femeninas eran las que recibían las mayores cantidades por su trabajo. Para el siglo XVIII estos emolumentos aumentaron, pero hacia el XIX las cifras se incrementaron de forma notable. Snowman señala que los cantantes “eran los ‘genios’ o semidioses, cuyo fuego interno los capacitaba para expresar en forma artística las pasiones que sentían los mortales comunes y corrientes.” Y ahonda: “En 1829, cuando en un restaurante barato se podía comer por un franco más o menos, María Malibrán [hija de Manuel García, que también actuó en México] ganaba más de 90 mil al año. Esto era algo excepcional (y de lo que la prensa se quejaba), pero una soprano de las mejores, como Giuditta Pasta, podía cobrar en torno a los mil francos por actuación, con unos ingresos anuales que alcanzaban los 30 mil. Además, la soprano alemana Henriette Sontag [que también llegó a México hacia 1850] se casó con un diplomático sardo y, tras algunas complicadas maniobras, conseguía el título de condesa ella misma, mientras que, a mediados de siglo, la hermana de María Malibrán, Pauline Viardot, se convertía en la anfitriona de uno de los más prestigiosos salones de París”. Snowman, D. *La ópera*, pp. 49, 169 y 176.

<sup>27</sup> Dice Gayol que a finales del periodo colonial su nivel de vida rayaba en lo mínimo de la decencia para un hombre soltero. De acuerdo con Linda Arnold, sus sueldos no rebasaban los 1000 pesos al año. Véase Moreno Gamboa, Olivia. *La imprenta y los autores novohispanos. La transformación de una cultura impresa colonial bajo el régimen borbónico*. Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. 209.

<sup>28</sup> Cazuela se refiere a las localidades en la parte más alta.

<sup>29</sup> Bermúdez, María Teresa. “Meter orden e imponer impuestos: la política de Ignacio Trigueros Olea”. *Los secretarios de Hacienda y sus proyectos (1821-1933)*. Leonor Ludlow (coord.). 2 vols. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002, vol. 1, pp. 203-215.

Exteriores tuvo que disponer de 51 500 pesos para solventar la temporada completa, pero la partida del Ministerio para el “fomento del teatro” era solamente de 20 000; documentos posteriores nos indican que los pagos al teatro siempre procedieron de las partidas “extraordinarias” del Ministerio y, ante el agotamiento de estas, de los “gastos secretos” de la misma Secretaría (que siempre tuvieron montos considerables, pero que no requerían ser especificados en las Memorias hacendarias)<sup>30</sup>.

Para fines de 1832, después del sitio de la capital y derivado del quebranto que representaba la ópera para el erario público, se plantearon serias dudas sobre la continuación de la compañía. Conservarla o no, esa sería la disyuntiva. Con fecha de 27 de noviembre encontramos otro “estado”, donde se plantearon dos posibilidades: la primera, si se rescindían los contratos de los miembros de las compañías, el Gobierno se ahorraría 14 500 pesos<sup>31</sup>, con la consecuencia de que no habría más ópera en la capital. La segunda, si se mantenía, se negociaría una reducción de la cuarta parte de los sueldos, debido a la suspensión por el sitio de la ciudad, pero significaría disponer de 12 000 pesos como pago de las siete semanas no trabajadas y se reanudarían las funciones de inmediato. En el mismo documento también se realizó una prospectiva hasta la Cuaresma, tiempo que usualmente marcaba el fin de cada temporada. Los pagos ascenderían a 24 000 pesos sin considerar los ingresos por abonos y entradas eventuales<sup>32</sup>.

Ante tal disyuntiva, ya bajo la presidencia de Gómez Pedraza y con un nuevo Ministro de Relaciones Exteriores, Bernardo González Pérez de Angulo, se tomó la decisión de que la ópera continuara con dos nuevas condiciones: primero, el cese de la Junta directiva; segundo, la orden de entregar “todos los papeles y enseres correspondientes” a Manuel Barrera<sup>33</sup>. Con la nueva administración volvió el equipo que dos años antes había formado la compañía de ópera. La opacidad en las cuentas regresaría, pero esto no representaría un problema siempre y cuando el teatro funcionara. La élite podía seguir con su incisiva lucha política que, por lo general, terminaba en enfrentamientos armados, pero todos podrían seguir asistiendo a la ópera, cual hombres civilizados. El teatro sería un elemento de gran importancia en la configuración de las redes políticas y económicas de un país que no terminaba de consolidarse.

Bajo esta constante se dieron las temporadas restantes, desde 1833 hasta 1838 (no 1837, como otras fuentes señalan). Las diferencias siempre fueron cubiertas por los distintos Gobiernos, por lo general bajo las partidas de “gastos secretos”, desde Bustamante hasta Santa Anna pasando por Múzquiz, Gómez Pedraza, Gómez Farías, Barragán y Corro. Barrera sería sustituido en 1833 por Manuel Eduardo de Gorostiza<sup>34</sup>, hombre cercano de nuevo a Alamán, quien impulsó un proyecto de reforma de la compañía con la intención de fungir como un empresario de ópera a la usanza europea del XIX en la que, si bien la empresa era auspiciada por el Gobierno, se buscaba que se solventara de forma independiente. Gorostiza aumentó un 20% el sueldo de los cantantes, amplió la capacidad del teatro, pero también incrementó en más de un 60% el precio de los abonos y boletos; giró instrucciones claras para los compradores de abonos. Ya no bastaba un adelanto, sino que

<sup>30</sup> En documentación de 1833, encontramos oficios dirigidos al Ministerio de Hacienda con indicaciones de entregar recursos a los administradores del teatro por medio de la Tesorería, con cargo a “gastos extraordinarios” e incluso a “gastos secretos”. AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

<sup>31</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

<sup>32</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 122, Expediente 2, 1832.

<sup>33</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 6, 1833.

<sup>34</sup> Reyes de la Maza también menciona el cambio, pero aclara en qué año se realizó. Reyes de la Maza, Luis. *Circo, maroma y teatro*. México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1985, p. 29.



se cubriera la cantidad completa, pues resulta que la mayoría del público pagaba solo dos terceras partes de los mismos<sup>35</sup>.

Con estas acciones, la erogación por parte del Gobierno para cubrir la nómina disminuyó, si bien no se eliminó por completo. La forma de registrar la contaduría cambió: ya no se hicieron reportes semanales para el Ministerio, sino mensuales, situación que tampoco permite comprender, de forma clara, las finanzas de la compañía; el caso es que nunca dejaron de estar presentes las pérdidas.

La prensa exaltó la labor de Gorostiza al frente del teatro y caracterizaba lo que significaba la ópera para la sociedad: “Nuestra gran ópera, sobre todo, es digna y da la más alta idea de la cultura y opulencia de la gran nación mexicana”<sup>36</sup>. La dificultad radicaba en su financiamiento. Gorostiza no resistió la situación y al año presentó su renuncia. Dos nuevos protagonistas, además del Ministerio de Relaciones Exteriores, entrarían para sostener la Compañía hasta 1838: el Ayuntamiento de la Ciudad y algunos particulares encabezados por dos prestamistas del Gobierno. Bustamante regresaría en 1837 como presidente, sin Alamán, pero las condiciones, aun a pesar de los agiotistas, ya no pudieron sostenerla.

Con la disolución de la compañía de ópera del Teatro Principal termina uno de los periodos más brillantes de las representaciones operísticas en México. Su influencia marcó la diferencia en la formación del gusto del público nacional quien, pasados los años, recordará las actuaciones de este grupo de artistas que fueron pagados por el erario público –en una iniciativa apoyada por políticos de todas las vertientes ideológicas, desde los yorkinos, pasando por los moderados hasta los centralistas– a pesar de las crisis políticas, económicas y sociales. La ópera sirvió como articulador de esa sociedad y ejemplo del avance civilizador, constituyendo un primer proyecto cultural de nación en el que es de destacar que, en un año tan agitado como 1832, las representaciones se dieran de forma tan regular. Sin duda, la idea de demostrar que el país era civilizado fue su más firme sostén.

---

<sup>35</sup> AGN, Ramo Gobernación, Legajo 138, Expediente 2, 1833.

<sup>36</sup> *El fénix de la libertad*, 27 de enero de 1834.