

DON GIOVANNI EN EL PALENQUE.
EL TENOR MANUEL GARCÍA Y LA PRENSA
DE LA CIUDAD DE MÉXICO,
1827-1828

Luis de Pablo Hammeken

El Colegio de México

[...] eran óperas favoritas del repertorio, que tenían en México una especie de encanto que no permitía que nadie se ocupase de otra cosa ni hablase más que de la ópera. Los mismos partidos políticos, tan vehementes entonces, se calmaron; las logias masónicas dormitaban: los *hermanos* preferían irse al teatro y la *tenida* quedaba en la soledad y los triángulos y escuadras vigilados sólo por el ojo del Espíritu Santo, que se cerraba de sueño.

MANUEL PAYNO, *Los bandidos de Río Frío*

En la década de 1820, España era considerada en el resto de Europa como un país “tan fecundo en hombres eminentes como en instituciones absurdas”.¹ Pues bien, ningu-

Fecha de recepción: 19 de enero de 2010

Fecha de aceptación: 17 de marzo de 2010

¹ La frase es del intelectual español José Joaquín Mora y forma parte del esbozo biográfico de Manuel García aparecido en la publicación periód-

no de los súbditos españoles vivos en ese momento (con la probable excepción de Francisco de Goya) era tan eminente, tan célebre en la “Europa culta” como el tenor sevillano Manuel García. Y es que, en esa época, la ópera se había convertido en el entretenimiento favorito de una burguesía cada vez más numerosa, con cada vez mayor poder adquisitivo y cada vez más tiempo libre. Era un símbolo de estatus, de cultura y de civilización. Sus intérpretes y compositores eran figuras conocidas, admiradas e incluso adoradas como divinidades seculares. No en vano se llamaba *divas* (diosas) a las cantantes líricas más célebres.

Nacido en Sevilla el 21 de enero de 1775, Manuel del Pópulo Vicente Rodríguez, mejor conocido como “Manuel García”,² era famoso por haber sido el tenor favorito del compositor italiano Gioachino Rossini (1792-1868), quien compuso para él los papeles de Norfolk de *Elisabetta, regina d’Inghilterra* (1815), el Conde de Almaviva de su celebrísima ópera *Il barbiere di Siviglia* (1816) y el papel titular de *Otello* (1816).³ Era también célebre por la *chaleur andalouse* con que interpretaba al *Don Giovanni* de Mozart, que se convirtió en una leyenda escénica y en una interpreta-

dica *No Me Olvides* editada en Londres en 1825 y reproducido íntegramente en *El Observador de la República* (18 jun. 1827).

² No se sabe a ciencia cierta por qué razón o en qué condiciones adoptó el apellido García, pero se cree que lo heredó de su abuelo paterno, Diego Rodríguez García. En la España del siglo XVIII aún no estaba estandarizada la norma de adoptar como primer apellido el del padre y como segundo el de la madre. RADOMSKI, *Manuel García*, pp. 18-19.

³ Aunque Manuel García no participó en el estreno de *Otello*, pues debido a un contrato con una compañía francesa, tuvo que dejar Nápoles antes de que tuviera lugar, Stendhal aseguraba que Rossini había concebido el papel para él. RADOMSKI, *Manuel García*, pp. 121-122.

ción de referencia, a partir de la que serían juzgados los Don Juanes de futuras generaciones en París, Londres y Nueva York. Además, era conocido como el mejor maestro de canto de Europa y autor del famoso *Método de canto* (publicado en Londres en 1824). Por último, García gozaba de cierta fama como compositor: sus óperas, sainetes y canciones se representaban en salas de todo el continente. En especial el aria “Yo que soy contrabandista” de su ópera-monólogo *El poeta calculista* se había convertido, para los románticos de toda Europa, en un verdadero himno de libertad y rebeldía contra todas las convenciones sociales, incluyendo la ley.⁴

La presencia de una celebridad de ese calibre en un país periférico como era México en 1827, cuyas élites estaban obsesionadas con el ideal de la modernidad pero conscientes de los inmensos obstáculos económicos, políticos y sociales que tenía que superar para alcanzarla, no podía ser un acontecimiento menor. Por el contrario, desde su llegada al país a fines de 1826 hasta su partida en enero de 1829, Manuel García y su compañía fueron el centro de atención de la opinión pública mexicana que le asignó un peso simbólico y político muy superior al que, en otras circunstancias, habría tenido un cantante de ópera. El objeto del presente trabajo es analizar las reacciones de los distintos sectores ideológicos que componían la sociedad mexicana a través de las notas, reseñas y cartas publicadas en los principales periódicos de la capital, todos ellos portavoces de una u otra tendencia política.

La época en que Manuel García radicó en México resulta en particular interesante, pues coincidió con un periodo

⁴ Víctor Hugo la incluyó en su primera novela, *Bug Jargal* (1826), y George Sand le dedicó un largo párrafo en su *Histoire Lyrique* (1837).

crucial para el teatro, en el que se abrieron dos cursos de acción alternativos que reflejaban dos proyectos de nación incompatibles entre sí: o se hacía de la ópera un espectáculo accesible para amplios sectores de la población, como habían sido las artes escénicas durante la época colonial, o se privilegiaban los beneficios económicos y la calidad artística de las representaciones, lo cual implicaba renunciar al ideal del teatro como agente civilizador. Los argumentos de quienes, consciente o inconscientemente, representaban una y otra postura son muy reveladores de la percepción que la nueva nación tenía de sí misma.

Es importante aclarar que, durante la primera República mexicana, no existía lo que hoy se entiende por “opinión pública”. Si bien la libertad de prensa en este periodo era casi absoluta y había un número considerable de publicaciones periódicas en la ciudad de México,⁵ sólo una pequeña fracción de la población urbana podía leerlos y, a partir de ellos, formarse una opinión respecto a los acontecimientos políticos y culturales del país. Aún menor era el grupo de personas que expresaban sus opiniones mediante cartas a los editores de los diarios y semanarios. El análisis de prensa no refleja, pues, más que las percepciones de este relativamente pequeño sector de la población. Para efectos del presente trabajo, términos como “público” y “sociedad” se refieren sólo a este reducido grupo de personas.

Todos los trabajos sobre la aventura mexicana de Manuel García publicados en México durante los últimos años

⁵ A fines de 1826 se publicaban los siguientes periódicos en la ciudad de México: *La Gazeta del Gobierno*, *El Sol*, *el Águila Mexicana*, *el Correo Semanario* y *el Correo de la Federación*.

están basados casi exclusivamente en la obra monumental de Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del Teatro en México*, escrita en 1880. Una notable excepción a esta regla la constituye la obra del musicólogo estadounidense James Radomski, cuya tesis doctoral trata acerca de la vida del tenor. Sus conclusiones respecto a la estancia de su protagonista en México, basadas principalmente en fuentes hemerográficas contemporáneas a los acontecimientos descritos, aparecieron en tres artículos publicados en la revista *Inter-American Music Review* en 1991, 1992 y 1994.

Ahora bien, el énfasis de los estudios de Radomski está en mostrar el significado de este periodo en la trayectoria vital de Manuel García y, en particular, su impacto en la producción musical del sevillano (tanto como cantante como compositor). El presente artículo, en cambio, tiene como objetivo analizar las percepciones y representaciones de la sociedad mexicana en un momento decisivo de su historia, a la luz de las diversas expresiones públicas motivadas por las apariciones del tenor en la ciudad. Así, el objeto de estudio del presente trabajo no es tanto el artista como su público. No se trata, pues, de un trabajo de historia del arte, sino de historia de la cultura entendida ésta en su sentido más amplio, es decir –para usar la definición de Clifford Geertz– como todo el “sistema de concepciones expresadas en formas simbólicas por medio de las cuales la gente se comunica, perpetúa y desarrolla su conocimiento sobre las actitudes hacia la vida”.⁶

⁶ GEERTZ, *The Interpretation of Cultures*.

LA VIDA TEATRAL EN LA CIUDAD DE MÉXICO HACIA 1827

Desde el siglo XVI, el teatro había ocupado un lugar central en la vida cultural y social de la capital mexicana. El más importante de la ciudad, el llamado Coliseo, había sido fundado en 1673 en la calle del Colegio de Niñas (que más tarde se llamó calle Coliseo y actualmente lleva el nombre José Simón Bolívar). Su función era recaudar fondos para el sostenimiento del Hospital Real de Naturales, institución de la que dependía en su administración.⁷ En 1753 fue reconstruido en su totalidad, de acuerdo al gusto de las élites borbónicas. El auditorio del nuevo edificio, en forma de herradura, tenía un patio de butacas, tres niveles de palcos y, en la parte superior, la llamada “cazuela” o galería. Según Maya Ramos Smith, acomodaba a unos 1 500 espectadores⁸ (número notablemente grande, si se considera que la población de la ciudad a fines del siglo XVIII era de casi 140 000 personas).

Como lo señala Juan Pedro Viqueira, durante el periodo colonial, a todos los teatros de la ciudad de México, tanto a los corrales de comedias como a los grandes coliseos dependientes del Hospital de Naturales, concurrían el pueblo, las élites y las principales autoridades civiles de la Nueva España. Según este autor, el teatro fue, desde sus inicios, en las plazas como en los locales cerrados, una diversión común a amplios sectores de la población.⁹

⁷ La real cédula que autorizaba a este hospital a dar funciones de teatro públicas para su sostenimiento data de 1553. Así, este teatro, que ocupó diversos locales, fue, como institución, la de mayor permanencia durante la colonia. VIQUEIRA ALBÁN, *¿Relajados o reprimidos?*, p. 58.

⁸ RAMOS SMITH, *El ballet en México*, p. 15.

⁹ VIQUEIRA ALBÁN, *¿Relajados o reprimidos?*, p. 60.

La independencia puso fin a la protección oficial de la que había gozado el Coliseo Nuevo y, con ella, al monopolio que tenía sobre las representaciones teatrales. Fue suficiente un año para que viera aparecer a su primer competidor. El 9 de octubre de 1822 se inauguró un segundo teatro entre las calles Las Moras y Celaya (hoy República de Colombia)¹⁰ al que se llamó oficialmente Teatro Provisional, pero que era más conocido como Teatro de los Gallos, ya que hasta entonces había servido como palenque. Como tal, estaba hecho de madera y no tenía techo. Por eso, según advertían los carteles, las funciones se llevaban a cabo sólo “si el tiempo lo permitía”. En 1825, fue reconstruido y se le dotó de un techo de madera revestido de hoja de lata, con lo cual se convirtió en un recinto bastante aceptable, menos imponente que el aristocrático Coliseo (que por entonces era más conocido como Teatro Principal), pero más moderno, cómodo y acogedor.

A lo largo del año,¹¹ las funciones se anunciaban mediante carteles colocados en el Portal de los Mercaderes y los

¹⁰ A pesar de que el Teatro de los Gallos se encontraba a sólo cuatro cuadras del Zócalo, para más de un aficionado se encontraba a una distancia incómoda del centro (véase la nota 39) lo cual dice mucho de la concepción del espacio que tenían los habitantes de la ciudad de México en la época.

¹¹ Durante los siglos xvii y xviii, la temporada teatral empezaba el domingo de Pascua y terminaba el miércoles de ceniza, sin embargo, en 1814, el virrey Calleja dispuso que las representaciones no se interrumpieran durante la cuaresma. VIQUEIRA ALBÁN, *¿Relajados o reprimidos?*, p. 127. Esta decisión, pese a haber escandalizado a la Iglesia y a los sectores más conservadores de la sociedad, fue sostenida por las autoridades de la ciudad después de la independencia, por lo que, en el periodo que nos ocupa, los habitantes de la capital podían asistir al teatro a lo largo de todo el año.

programas aparecían pocas veces en la sección de “avisos” de los diarios. La principal fuente de ingresos de los teatros era la venta de abonos, palcos y lunetas que eran adquiridos por las principales familias antes de iniciarse la temporada. Los boletos para los no abonados podían adquirirse diariamente en las taquillas.

Las funciones empezaban a las ocho de la noche y duraban entre tres y cuatro horas. Además de la pieza principal, normalmente una obra dramática más o menos seria, en los intermedios presentaba tonadillas o canciones. Después solía presentarse un ballet –llamado “baile serio”– y por último una serie de canciones y bailes populares a los que se llamaba “fin de fiesta”.

Ambos teatros eran administrados por el Ayuntamiento de la ciudad, que se los alquilaba a empresarios privados pero conservaba cierta injerencia en temas como el precio de las localidades. Las compañías se contrataban por año y constaban de cuatro secciones: una compañía dramática –llamada también “de verso”–, una de canto, una de baile y una orquesta, que acompañaba a todas las anteriores.¹²

Según las crónicas de la época, tanto mexicanas como extranjeras, la conducta del público asistente dejaba mucho que desear. Las clases altas, que ocupaban la platea y las primeras filas de palcos, iban no tanto para ver, sino para ser vistos (cosa que favorecían, por un lado, las cortas banquetas de los palcos, que se elevaban apenas unos palmos del piso, dejando ver los elegantes atuendos de sus ocupantes y, por otro, las luces de la sala, que no se apagaban du-

¹² Para una descripción de la vida teatral en México, véase el primer capítulo de RAMOS SMITH, *El ballet en México*.

rante la función). El volumen de las conversaciones era tan fuerte que muchas veces superaba a las voces de los actores. Todavía peor era el comportamiento de los ocupantes de la “cazuela” que a menudo llegaba al vandalismo. Además, hombres y mujeres fumaban grandes cantidades de cigarrillos, cuyo humo, sumado al de las lámparas de aceite, iba saturando la sala, de modo que, al término de la función, apenas podía divisarse el escenario.¹³

La ópera en México tiene una tradición relativamente larga. A principios del siglo XVIII el virrey Fernando de Alencastre Noroña y Silva encargó a Manuel de Sumaya la composición de una ópera sobre un libreto de Silvio Stampiglia. El resultado fue *La Parténope* (cuya partitura hoy está perdida), la cual se representó el 1º de mayo de 1711. Hay que resaltar, sin embargo, que dicha función no tuvo lugar en el Coliseo ni en ningún otro foro abierto al público, sino en un salón del palacio virreinal. El público de esta histórica representación —la primera función operística celebrada en la Nueva España— se limitó a la corte del virrey. La ópera como espectáculo público no empezó sino hasta principios del siglo siguiente. Entretanto, lo que se ofrecía al público eran funciones escénicas mixtas llamadas “follas” en las que se alternaban escenas cómicas en verso o en prosa, bailes y canciones populares y alguna aria o dúo.¹⁴

La primera representación pública de una ópera completa de la que se tiene noticia tuvo lugar en el Coliseo, en 1805. Se trató de *El filósofo burlado* de Domenico Cimarosa.

¹³ Véanse las descripciones que hicieron del teatro en México Joel R. Poinsett, William Bullock y Frances Calderón de la Barca.

¹⁴ Véase PEÑA, “Algo acerca de la ópera en México”.

Por lo visto, la novedad gustó, pues en los años siguientes se presentaron varias óperas más (todas cantadas en español). Sin embargo, la continuidad se vio interrumpida por la guerra de independencia.

La costumbre de escuchar “gran ópera” se restableció en la temporada 1823-1824 cuando se montaron varias óperas, entre las que destacan *Il barbiere di Siviglia* y *L’italiana in Algeri* de Gioachinno Rossini, quien desde entonces fue el compositor favorito del público mexicano. El director de la compañía de canto, el tenor Andrés Castillo (o del Castillo), había aparecido como “primer cantarín” en las listas de actores del Coliseo al menos desde 1805.¹⁵

Para la temporada 1825-1826 el nivel técnico del canto lírico en los escenarios de la capital (que debió haber sido bastante pobre, dada la inexperiencia de los cantantes mexicanos en el género operístico) fue elevado considerablemente con la llegada de una soprano española de mediana reputación: Rita González de Santa Marta. La rivalidad que se suscitó entonces entre la recién llegada diva y el viejo favorito Andrés Castillo hizo las delicias de la prensa de la ciudad, que empezó a dedicarle a la ópera cada vez más espacio en sus páginas.¹⁶ En cualquier caso, ninguno de los dos artistas tuvo ninguna objeción para actuar juntos bajo las órdenes de Manuel García.

En 1826, el coronel Luis Castrejón se hizo cargo de la compañía, cuya primera medida fue emprender la remodelación del vetusto Teatro Principal. Para el de los Gallos hizo algo todavía mejor: contrató, como director artísti-

¹⁵ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p. 155.

¹⁶ PEÑA, “Algo acerca de la ópera en México”.

co de la compañía de canto, nada menos que al tenor más famoso del mundo, Manuel García.

GARCÍA EN MÉXICO

No se sabe exactamente cuándo ni en qué circunstancias fue que Castrejón entró en contacto con García y lo contrató para que, junto con su mujer y su hijo Manuel, se incorporaran a la compañía. Lo que sí se sabe (porque el tenor se lo dijo en una carta a su amiga, la gran diva italiana Giudita Pasta) es que para el 10 de junio de 1826, cuando el sevillano se encontraba en Nueva York, no sólo abrigaba planes de viajar a México, sino que esperaba poder establecerse ahí por el resto de su vida.¹⁷

La decisión de fijar su residencia definitiva en un lugar como México era, por decir lo menos, poco convencional, aun para un personaje excéntrico como era considerado García. Olavarría y Ferrari la atribuye al deseo del tenor de no alejarse demasiado de su hija María, quien acababa de casarse con un banquero francés establecido en Nueva York y había decidido permanecer en esa ciudad.¹⁸ Otro factor para explicar la peculiar elección de García podría ser su convicción de que un clima cálido sería benéfico para el reuma que lo aquejaba. Por último, puede ser que, después de años viviendo en ciudades frías y neblinosas como París y Londres, García sintiera nostalgia por el sol y la alegría de su Andalucía natal y quisiera encontrar en Méxi-

¹⁷ Carta citada en RADOMSKI, *Manuel García*, pp. 212-213.

¹⁸ La hija mayor de García más tarde se convertiría en la celeberrima diva María Malibrán (1808-1836).

co un ambiente parecido. El hecho es que, el 16 de octubre de 1826, Manuel García, su mujer Joaquina Briones¹⁹ y sus hijos Manuel y Pauline partieron de Nueva York a Veracruz a bordo del bergantín *Brown*.²⁰

Cuando estuvo seguro de que García se había puesto en camino para México, el coronel Castrejón solicitó al Ayuntamiento licencia para aumentar los precios de las entradas, para lo cual argumentó la cuantía de sus sacrificios personales en pro del esplendor de los teatros de la ciudad, se quejó de lo nulo de sus utilidades dada la incierta situación económica que atravesaba el país y, finalmente, ponderó los enormes méritos del tenor sevillano y trató de demostrar la importancia civilizadora del teatro. Todo ello justificaba, para él, cobrar dos pesos en patio, ocho en los palcos, veinte reales en anfiteatro y cinco por entrada general.²¹

Según narra Olavarría y Ferrari, el regidor don Matías Hernández, en nombre de la mayoría de sus compañeros del Ayuntamiento, rechazó la solicitud de Castrejón sosteniendo que ni al gobierno de la ciudad le importaba un ardite las pérdidas o ganancias de un empresario, ni a sus miembros les constaba si el mérito del artista era real o exagerado, ni podía permitir la corporación municipal, como representante del pueblo, que se les impidiera a las clases ínfimas

¹⁹ En realidad, Joaquina Briones nunca fue la esposa legítima de García (quien estaba casado oficialmente con otra cantante llamada Manuela Morales). Si bien la relación no estaba reconocida ni por la Iglesia ni por el Estado, era un hecho aceptado por la permisiva comunidad teatral europea. Es probable que en México nunca se haya conocido el carácter ilegítimo de la unión de Manuel y Joaquina, a quien llamaban “la señora García”.

²⁰ RADOMSKI, *Manuel García*, p. 217.

²¹ OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p. 228.

civilizarse o instruirse, estorbándole con lo exagerado de los precios la asistencia a la ópera. También creyó oportuno que “se hiciese lo posible para estorbar que los extranjeros se llevasen el dinero que tan necesario era en México”.²² Frases como ésta son muy representativas del sentimiento ultra-nacionalista y anti-español que promovían, en esa época, los sectores yorkinos del gobierno local y federal.

Y es que, cuando García llegó a la capital, encontró a sus habitantes enfrascados en una acerba polémica respecto al estatus que debían tener los súbditos de Su Majestad Católica en la nueva república. El sentimiento anti-español de buena parte de la población, causado por la permanencia de peninsulares en puestos altos del ejército, el gobierno y el clero, se había incrementado con el rechazo de los Tratados de Córdoba por las cortes y por las constantes (aunque poco realistas) amenazas de reconquista. En este contexto, en enero de 1827, se descubrió una conspiración encabezada por un religioso español, el padre Joaquín Arenas, encaminada a derribar al gobierno republicano. Aunque todo indica que había más de fantasía que de realidad en dicha conspiración, fue un pretexto perfecto para que ciertos sectores del gobierno se deshicieran de sus enemigos políticos. Tal fue el caso de los generales españoles Pedro Celestino Negrete y José Antonio de Echávarri, quienes fueron acusados de alta traición y exiliados del país.²³

Con todo, y pese a las amenazas de Castrejón de cancelar el espectáculo si no se le permitía cobrar los precios que demandaba, Manuel García debutó en el Teatro de los

²² Citado en OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, pp. 228-229.

²³ VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 535.

Gallos el 29 de junio. No había transcurrido ni un mes desde el fusilamiento del padre Arenas. La ópera elegida para su debut en la ciudad fue la pieza más popular de su repertorio: *Il barbiere di Siviglia* de Rossini. Él interpretó el papel del Conde de Almaviva, Joaquina Briones el de Rosina, su hijo Manuel el de Don Basilio y un cierto señor Waldeck el de Fígaro. La orquesta la dirigió José Antonio Gómez.²⁴ El *Observador de la República*²⁵ reseñó así el acontecimiento:

Disfrutamos ya en esta capital del grandioso espectáculo de la *ópera italiana*, debiéndose su costoso establecimiento al celo ilustrado del ciudadano Luis Castrejón, así como al célebre D. Manuel García,²⁶ que en unión de aquél y venciendo obstáculos de todas clases, han logrado llevarlo a efecto. Así es que desde el día 29 del pasado junio se presentó este distinguido actor en el Teatro Provisional, habiendo su desempeño correspondido a la impaciente expectativa que fue común, desde que se anunció su arribo a las playas de nuestra república; por lo que todos se hallan contentos, ansiosos y satisfechos.²⁷

²⁴ SOSA, “El tenor Manuel García”, p. 51.

²⁵ El semanario *El Observador de la República Mexicana* se publicó cada miércoles durante 1827 y 1828 (después se continuaría su publicación en 1830). Se imprimía en la Imprenta de Galván, a cargo de Mariano Arévalo. Su lema era una cita de Tácito: *Sine ira et studio quorum causas procul habemus* (Sin parcialidad ni encono de lo que estamos muy ajenos). Sin embargo, la publicación era ideológicamente afín al bando de los escoceses. El doctor Mora era un colaborador frecuente.

²⁶ Nótese que se le daba a García el título de “don” (que antes hubiera sido impensable asignar a un *cómico*), lo cual dice mucho del estatus social que gozaba la gente de teatro en la época. RAMOS SMITH, *El ballet en México*, pp. 20-21).

²⁷ *El Observador de la República Mexicana* (18 jun. 1827).

Sin embargo, no todos quedaron tan “contentos, ansiosos y satisfechos”. Algunos miembros de la élite mexicana sabían hablar francés, pero prácticamente nadie en México entendía el italiano (aunque, según el siempre optimista doctor Mora, el conocimiento de esta lengua era cada vez más extendido).²⁸ Si a ello se añade que no se acostumbraba incluir una sinopsis del argumento en los programas de mano, la mayoría del público no entendió ni una palabra del ingenioso libreto del *Barbiere*.

Para el lector actual, traducir *Il Barbiere di Siviglia* al castellano podría parecer un crimen de lesa Rossini pero, en esa época, representar las óperas en el idioma del público era una costumbre generalizada en muchas partes del mundo. El propio Manuel García había traducido al castellano más de una obra de Mozart, de Paisiello y de Rossini para su representación en Madrid.²⁹ En un comunicado publicado en *El Sol*,³⁰ un corresponsal que se identificaba como “Un americano” reconocía que “en la esfera de la gran ópera es lo mejor que hemos visto hasta ahora” pero se lamentaba de que hubiera sido interpretada en un idioma extranjero: “lo más chocante –decía– es que siendo una ópera de tema español, teníamos que escuchar a los personajes en italiano, lo que no agrada a los americanos, pues nos quedamos sin entender buena parte del argumento.”³¹

²⁸ José María Luis Mora, *México y sus revoluciones*, citado en LIRA, *Espejo de discordias*.

²⁹ RADOMSKI, *Manuel García*, pp. 31-91.

³⁰ El diario *El Sol* era el principal portavoz de la fracción escocesa y era editado en una casa propiedad de Lucas Alamán, en la calle Bajos de San Agustín.

³¹ *El Sol* (5 jul. 1827).

Sin embargo, García porfió en su idea y montó una segunda ópera en italiano. Esta vez fue una obra de su propia autoría, *Abufar, ossia la famiglia araba*, que fue anunciada así en *El Sol*:

En el [teatro] de la gran ópera se está ensayando la [ópera] titulada *Abufar*, para que se represente la noche del viernes próximo 13 del actual. Del mérito y sublimidad de esta composición no se dirá una sola palabra, porque su calificación se reserva al ilustrado público mexicano a quien se ofrece.³²

El estreno de esta segunda ópera montada por García fue reseñado así en el *Águila Mexicana*.³³

Anoche, viernes 13 de julio, se representó por primera vez en el Teatro Provisional la ópera italiana *El Abufar*, que ciertamente colmó las expectativas del numeroso y deslumbrante público asistente. Los aplausos fueron vivos y sinceros; el señor García, su esposa e hijo manifestaron gran habilidad y extraordinarios conocimientos artísticos, así como el señor Waldeck y la señora Santa Marta. Sin embargo, creemos que si las óperas no se cantan en lengua vernácula (aun a riesgo de perder calidad) no será fácil mantener el entusiasmo, porque el número de versados en italiano o que se contenten con el canto y la música sin entender el argumento es mucho menor [que] en París o Londres y en consecuencia, la afluencia no cubrirá los gastos de este tipo de espectáculos. Si la familia de García fuera italiana, las cosas serían distintas, pero ya que se trata de cantar en su lengua ma-

³² *El Sol* (12 jul. 1827).

³³ Fundada por Lorenzo de Zavala en 1824, el *Águila Mexicana* era una publicación diaria de tendencia claramente yorkina. Desde el 24 de agosto de 1826 era dirigida por J. W. Barquera.

terna, no nos parece que habría mayor problema si la dirección del teatro se pronunciara en este sentido.³⁴

Por su parte, otro articulista que firmaba *El Observador*, en un comunicado publicado cinco días más tarde, además de defender el derecho de la empresa a fijar los precios de las entradas sin la intervención del Ayuntamiento, suplicaba encarecidamente a los empresarios que, en nombre del buen gusto, no variaran jamás el idioma original de la composición, ya que, según argumentaba,

[...] una ópera traducida del italiano al castellano o a cualquier otro idioma, queda enteramente desgarrada en la letra y por consiguiente en la música a que había acomodado su autor los periodos, acentos y sonidos italianos, con las medidas y ajustes del arte, y ya redondeada así la letra con la música, ¿qué oído delicado podía pasar por este trastorno y descomposición.

El artículo continuaba así:

No desacrediten nuestra delicadeza, gusto y finura en un arte por el que tenemos una pasión tan decidida que puede llamarse innato en los mexicanos; si el reclamo del articulista para traducir las expresadas óperas lo hubiese hecho un inglés, alemán u otro semejante, no es extraño por la extremada diferencia entre la aspereza del idioma de estos extranjeros y la suavidad del italiano, pero por un americano, cuyo idioma tiene tanta analogía con éste, es bastante raro.³⁵

³⁴ *Águila Mexicana* (14 jun. 1827), citado en OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p. 234.

³⁵ *El Sol* (17 jul. 1827).

Como puede observarse, había empezado un enconado debate en torno al idioma en el que debía cantarse la ópera italiana, mismo que perduraría durante toda la estancia de García en México. A riesgo de caer en una sobresimplificación, puede decirse que los periódicos asociados con el partido yorkino –como el *Águila Mexicana* y el *Correo de la Federación*³⁶– abogaban por la traducción de las obras (y por la reducción en los precios de las entradas) para que un público más amplio pudiera tener acceso a ellas, mientras que los periódicos asociados con la fracción escocesa –como *El Sol* y *El Observador de la República*– tendían a defender las versiones originales de los libretos para conservar íntegra la calidad artística de las óperas.³⁷

Asimismo, se observa en los artículos citados que, ya desde las primeras funciones del tenor sevillano en la capital, todos los periódicos alababan sus grandes habilidades artísticas. Pero aún con más vehemencia –y en esto también coincidían todos los periódicos– elogiaban la delicadeza, la finura y el buen gusto del público mexicano.

Sin embargo, como vaticinaba el *Águila Mexicana*, el problema del idioma hizo que el público mexicano fuera perdiendo interés en un espectáculo que apenas podía entender, por lo que los abonos y boletos vendidos fueron

³⁶ Al igual que el *Águila Mexicana*, el *Correo de la Federación* fue fundado por Lorenzo de Zavala. En 1827 se editaba en una imprenta de la segunda calle de San Francisco, a cargo de José María Alva.

³⁷ Es importante aclarar que el espectro ideológico de la sociedad mexicana durante la Primera República era enormemente complejo (véase COSTELOE, *La primera República Federal*) y las categorías de “yorkinos” y “escoceses” no resultan suficientes para abarcar sus infinitos matices. Sin embargo, resultan útiles para efectos del presente trabajo.

cada vez menos.³⁸ Sumado a ello, los precios impuestos por el Ayuntamiento eran demasiado bajos para sufragar las costosas producciones. Debe tomarse en cuenta que, para el “deslumbrante” e “ilustrado” público mexicano el teatro era, ante todo, un símbolo de estatus. Por ello, si se hacía accesible a todas las clases sociales, el espectáculo perdía uno de sus principales atractivos. Bajar los precios fue, pues, un grave error desde el punto de vista mercadotécnico. Para tratar de remediar el problema, García decidió presentar sus óperas compuestas en castellano, pero era demasiado tarde: la empresa no generaba suficientes ganancias para proseguir dando funciones, por lo que, en octubre, el Teatro de los Gallos tuvo que cerrar sus puertas.

Éste es un ejemplo claro del irreconciliable conflicto de prioridades que enfrentaba el mundo del arte escénico: mientras las autoridades estatales –al menos en el discurso– se empeñaban en preservar al teatro como un instrumento para educar y civilizar al pueblo, las leyes del mercado demandaban, cada vez más, una oferta diferenciada de los espectáculos: las élites estaban dispuestas a pagar precios más elevados por sus boletos, pero exigían a cambio que los sectores inferiores de la pirámide social fueran excluidos de lo que se comenzaba a llamar “el teatro culto”, el cual incluía, por supuesto, a la ópera.

Las cartas publicadas en la prensa se quejaban amargamente del cierre del teatro y lamentaban el desperdicio

³⁸ Hay que tener en cuenta que la práctica de editar y vender ediciones bilingües de los libretos, para que el público pudiera leerlos y comprender el significado de las palabras, no se generalizaría sino mucho después, más avanzado el siglo XIX.

de tener a García en la ciudad y no poder escucharlo.³⁹ El tenor contempló la posibilidad de abandonar el país.⁴⁰ Sin embargo, optó por otra solución: si no podía montar óperas en un teatro, ofrecería conciertos en el gran salón de la Lonja de la ciudad.⁴¹ A diferencia de los teatros, la Lonja no era controlada por el Ayuntamiento, por lo que podría cobrar por las entradas el precio que se quisiera. Según el anuncio fijado en el Portal de Mercaderes, en dichos recitales el propio García, su mujer, Andrés Castillo y Rita González de Santa Marta cantarían, acompañados por “una brillante orquesta”, arias, dúos, tríos y cuartetos de las óperas más célebres, tanto en español como en italiano. Los boletos estaban disponibles en la tienda del señor Ackermann, delante de la Profesa, y en la Lonja misma. El

³⁹ Por ejemplo, una carta publicada en *El Sol* el 2 de noviembre decía lo siguiente: “En lo que sí me uno a las lamentaciones generales es en la pérdida de la ópera, de ese ramo precioso que embelesa y encanta, deplorando permanezca en México una habilidad tan sobresaliente como la del señor Manuel García, y que no sólo estemos privados de sus dulces y melódicos trabajos, sino lo que es más, que paladeados con las grandes óperas, carezcamos de las que antes de su venida proporcionaban muy buenos ratos al público. Sería de desear que a costa de alguna alteración en el precio de los abonos, se combinara el agregado de una ópera semanal, pero trabajada y dirigida por el citado célebre actor, lo que contribuiría mucho para sacar al teatro de la soledad y abatimiento en que lo vemos noche por noche, pero por supuesto que deberían ejecutarse en el Teatro Principal, pues pensar en el de la Calle Las Moras es un disparate, porque a todos incomoda la distancia.-Juan de la Encina”.

⁴⁰ Según OLAVARRÍA Y FERRARI, si García no se fue de México en ese momento fue porque Joaquina cayó enferma, lo cual hizo imposible el viaje. *Reseña histórica*, p. 236.

⁴¹ La Lonja era originalmente un edificio público donde se juntaban mercaderes y comerciantes para sus tratos y negocios. Para 1827 era una especie de club social.

precio de cada entrada sería de dos pesos y las funciones empezarían a las 7:30 de la tarde.⁴²

Gracias a los conciertos de la Lonja, las finanzas de la compañía se recuperaron, por lo que el 12 de diciembre se anunció la reapertura del Teatro de los Gallos y la continuación de la temporada de ópera.⁴³ Ocho días más tarde, el 20 de diciembre de 1827, se publicó el decreto que expulsaba a los españoles de territorio mexicano. El primer artículo decía lo siguiente: “Los españoles que se han entregado y los otros mencionados en el artículo 16 de los Tratados de Córdoba, saldrán del territorio de la República en el término que señalar el gobierno, no pudiendo pasar éste de seis meses”.⁴⁴

A partir de entonces, y durante los siguientes meses, los periódicos de todo México publicaban listas cada vez más largas con los nombres de los militares y civiles españoles a los que se les entregaba un pasaporte para abandonar el país en forma obligatoria. Aunque los efectos de la ley son imposibles de estimar, Harold Sims calcula que en el año que siguió a la publicación del decreto, menos de la mitad de los 6 000 súbditos españoles que residían en la República en 1827 fueron efectivamente expulsados.⁴⁵

Ni García, ni su familia, ni ninguno de los miembros de su compañía fueron objeto del decreto de expulsión, debido a la excepción establecida en el artículo 7 del mismo:

⁴² Cartel reproducido en OLAVARRÍA Y FERRARI, *Reseña histórica*, p. 242.

⁴³ *El Sol* (12 dic. 1827).

⁴⁴ SIMS, *La expulsión de los españoles en México*.

⁴⁵ A finales de 1828, habían sido expulsados 2 293; 634 casos estaban pendientes de resolver y 3 088 (entre los que se encontraba García) habían sido exceptuados.

Art. 7º El gobierno podrá exceptuar de las clases de españoles que conforme a esta ley deban salir del territorio de la república, a los que se hayan distinguido por sus servicios a nuestra independencia y hayan acreditado su afección a nuestras instituciones, y a los hijos de éstos que no hayan desmentido la conducta patriótica de sus padres, y residan en el territorio de la república, *y a los profesores de alguna ciencia, arte o industria útil para ella que no sean sospechosos para el mismo gobierno.*⁴⁶

Si las consecuencias directas del decreto de expulsión no fueron tan graves, sus efectos psicológicos y políticos fueron dramáticos, ya que representó el encumbramiento de la fracción yorkina y antiespañola. El 23 de diciembre, el coronel Manuel Montaña lanzó, desde la ciudad de Otumba, un pronunciamiento que pedía la disolución de todas las sociedades secretas, la renuncia del gabinete, la expulsión del ministro Poinsett y el apego a las leyes. Esto no hubiera tenido consecuencias graves si Nicolás Bravo, vicepresidente de la República y gran maestro de la logia escocesa, junto con otros personajes ideológicamente afines no hubieran dejado la capital para unirse a la rebelión. El presidente Victoria encargó a Vicente Guerrero someter a los rebeldes, objetivo que logró en la batalla de Tulancingo, el 7 de enero de 1828. Después de ser derrotado, Bravo y sus aliados fueron exiliados con lo que la logia escocesa quedó prácticamente destruida. Pero, como dice Josefina Zoraida Vázquez, “el fracaso escocés significó el principio del fin de los yorkinos, pues al quedarse sin enemigos, se dividieron”.⁴⁷

⁴⁶ Citado en SIMS, *La expulsión de los españoles en México* (cursivas mías).

⁴⁷ VÁZQUEZ, “Los primeros tropiezos”, p. 535. Para una descripción más detallada de la conspiración de Tulancingo véase COSTELOE, *La primera República Federal de México*, pp. 137-166.

Mientras todo esto sucedía, García seguía representando sus óperas en el Teatro de los Gallos con bastante regularidad. Bastaba que en una semana no se representara ninguna ópera para levantar airadas protestas de los abonados (aun de los lectores de *El Sol*, supuestamente incondicionales de García).⁴⁸

Las circunstancias impulsaron a Manuel García a componer algunas óperas nuevas, en lengua castellana y con el público mexicano en mente, como *El amante astuto* y *Un día de matrimonio*. Después del estreno de esta última, el 8 de febrero, un articulista que firmaba como “Terencio el chico” hizo la siguiente comparación entre ambas óperas:

[...] No parece que no es uno mismo el autor de ambas composiciones: la variedad ingeniosísima, los afectos y la dificultad de la música de la primera [*El amante astuto*] descubren completamente la monotonía de la segunda [*Un día de matrimonio*]. Aquella creó en público delicadeza de gusto más que suficiente para desagradarse de ésta, y aún en el final del primer acto, única cosa que se aplaudió, tiene su defectillo en aquello de poner dos voces cantables en cuartas, contra toda regla de contra punto. Muchos recitados con los dos actos, las arias, dúos, &c. en un solo tono, y no el más agradable, sin que le falten sus cuantitos plagios poco disimulados. A no ser por la gracia del Sr. García y la habilidad de sus compañeros, la cosa hubiera declinado en cansancio [...].⁴⁹

Pocos días después se publicó en el *Correo de la Federación* un artículo que reconocía el alto nivel alcanzado por las

⁴⁸ Véase, por ejemplo, la carta publicada en *El Sol* (27 ene. 1828).

⁴⁹ *Correo de la Federación Mexicana* (9 feb. 1828).

compañías de verso y de canto, cuyas primeras líneas ilustran muy claramente la imagen que del teatro tenía la sociedad mexicana de la época:

Si es incuestionable que el teatro es la escuela de la ilustración, del buen gusto y de la reforma de costumbres, tampoco debe cuestionarse que mientras más llene la ilusión del público esta diversión útil e interesante, tanto más provecho sacará de ella la sociedad y, por lo mismo, en la medida en que ésta se ilustra y reforma sus vicios, la empresa debe esmerarse en la perfección de la escena.⁵⁰

Ahora bien, al parecer García ignoraba el hecho de que, en términos del artículo 7 del decreto de expulsión de los españoles, él y su familia estaban exceptuados de dicha expulsión, por lo que, mediante una carta firmada el 28 de febrero, solicitó al gobernador del Distrito Federal, José María Tornel y Mendívil, que le expidiera un pasaporte para que él, su mujer y su hija pudieran salir del país (para entonces, su hijo Manuel ya había regresado a Europa).⁵¹ Tornel pertenecía a la fracción yorkina y antiespañola, pero también era un hombre inteligente, sensible y amante de la alta cultura⁵² y no quería aparecer como responsable de la salida del país de un personaje tan ilustre como García, por lo que apenas

⁵⁰ *Correo de la Federación Mexicana* (12 feb. 1828).

⁵¹ Manuel García hijo nunca tuvo gran éxito como cantante. Sin embargo, habría de adquirir celebridad internacional como maestro de canto (su *Método* es empleado hasta el día de hoy por los estudiantes de técnica vocal) y como inventor del laringoscopio.

⁵² De hecho Tornel fue uno de los primeros en traducir las obras de Byron y de Bacon. Además, él mismo escribió una obra teatral titulada *La muerte de Cicerón*. Véase FOWLER, "Dreams of stability", p. 297.

hubo recibido la solicitud, se apresuró a publicar en la prensa un comunicado en el que informaba al público que si el tenor y su familia abandonaban México sería absolutamente por voluntad propia. Se incluía una copia textual de la solicitud de pasaporte firmada por García.⁵³

Tal vez fuera esta actitud conciliadora por parte del gobierno del Distrito Federal lo que convenciera a García de prolongar su estancia en el país y de continuar representando óperas en el Teatro de los Gallos. A esta época corresponde el estreno en México del *Otello* de Rossini, del cual un periódico francés diría:

La *prima donna* mexicana se maquilló el rostro de blanco, mientras que el tenor García se lo tiñó de negro. Y entonces, la mala suerte y el exceso de transpiración causado por el excesivo calor del escenario, hicieron que los actores perdieran su maquillaje. Desdémona parecía la *moresque* de Venecia.⁵⁴

Quizá más importante que la puesta en escena de las óperas de Rossini fue la composición de óperas originales de

⁵³ “Señor Gobernador del Distrito Federal: Manuel García, nativo de Sevilla en España, con el debido respeto a V. S. expone: que no habiendo más que un año cuatro meses que reside en esta capital, y comprendiéndole la ley de expulsión de los españoles, por tanto a V. S. suplica se digne despacharle el pasaporte necesario para él, su mujer y una hija suya [su hijo Manuel ya había dejado México] para que pueda aprovechar la presente época por ser la más beneficiosa para viajar. —Gracia S.— Dios y Libertad. México, 28 de febrero de 1828.” *El Sol* (1º mar. 1828).

⁵⁴ *Journal des débats*, 12-XI-1829, citado en RADMSKI, *Manuel García*, p. 247. Lo más probable es que esta anécdota no estuviera basada en hechos reales, sino en los prejuicios de los europeos, entre otras cosas, porque la compañía de García no contaba con sopranos mexicanas: tanto la Briones como la Santa Marta eran españolas.

García concebidas para el público mexicano. Si hasta entonces éstas se habían limitado a óperas bufas, para mayo de 1828 compuso una ópera seria de gran envergadura: *Semiramis*. El día del estreno el *Correo de la Federación* expresaba así su desconfianza ante la nueva obra, inscrita en el ambiente de suspicacia generalizada hacia todo lo español:

Tendremos esta noche la representación de la famosa ópera *Semiramis* en español. ¡Ojala que su representación esté a la altura del bombo con el que se nos ha anunciado! Sería el mayor chasco que no fuese así, ya que, con el pretexto de estar disponiendo lo necesario para esta representación, no hemos tenido ópera la semana pasada, como si al Sr. García no le fuera fácil, a pesar de estos ensayos, darnos *El Amante astuto* u otra de las óperas que tanto a él como a los demás actores de canto les son tan conocidas.⁵⁵

La crítica aparecida al día siguiente, si bien no dejaba de reconocer las extraordinarias habilidades de García como intérprete, cuestionaba su capacidad como compositor, en especial en comparación con Rossini, cuyas óperas fascinaban al público:

Anoche hemos visto en tres actos la ópera *Semiramis*, anunciada en dos, y sentimos comprobar cada día más que el talento del Sr. García como compositor no está por encima de su maestría como cantante y actor. Hasta las doce y cuarto de la noche, estuvo el público sufriendo una música monótona y recitados fastidiosos, principalmente en los dos primeros actos, pues en el tercero dos dúos de bastante gusto compensaron la pesadez

⁵⁵ *Correo de la Federación Mexicana* (8 mayo 1828).

de toda la noche. La última aria coreada del Sr. García es excelente, mas nos parece que no está en la cuerda del actor, o que es demasiado fuerte para él. En otras palabras, el pueblo echó de menos aquellos pasajes sublimes de Rossini, que instintivamente conmueven y despiertan la sensibilidad del espectador, pudiendo decirse que *Semiramis*, que no podía escucharse en modo alguno, si no fuera por la habilidad de García, Santa Marta y Briones, aunque nos parece que cantaron por encima de sus posibilidades. El papel de Martínez es insufrible, y bastante débiles los de Castillo y Amada Plata. La parte escénica estuvo brillante, no sólo por la nueva escenografía, realmente hermosa, sino también por el excelente vestuario y montaje.⁵⁶

García, que era conocido por su temperamento explosivo y poco tolerante, no tomaba nada bien las críticas negativas. Según informó más tarde el *Correo*, mandó llamar a su casa a un músico desempleado a quien él atribuía la reseña citada. Éste acudió, pensando que García iba a ofrecerle trabajo. De acuerdo con el artículo, apenas hubo llegado el pobre músico a la casa del sevillano, éste “dando rienda suelta a su orgullo infernal” empezó a insultarlo a gritos y lo echó de la casa casi a patadas. El articulista concluye su narración con las siguientes palabras, muy reveladoras del ambiente antiespañol que se respiraba en el país: “Al considerar estas cosas que, en mi opinión, García debería controlar, me pregunto: ¿Hasta cuándo los catilinas españoles abusarán de nuestra paciencia? ¿Cuándo dejarán de burlarse de nosotros los orgullosos hijos de D. Pelayo?”⁵⁷

⁵⁶ *Correo de la Federación Mexicana* (9 mayo 1828).

⁵⁷ *Correo de la Federación Mexicana* (18 mayo 1828).

García volvió a quedar en el centro del debate público con motivo de la novena que el cabildo catedral de México decidió ofrecer a Nuestra Señora de los Remedios, para que con su intercesión se acabara la severa sequía que asolaba al país. Dadas las tensiones políticas del momento, la idea tenía que despertar polémica, ya que la virgen de los Remedios era considerada un símbolo español (y, por lo tanto asociada con el partido escocés), en oposición a la mestiza virgen de Guadalupe (favorita de los nacionalistas yorkinos).⁵⁸

En una carta fechada el 13 de junio de 1828, el cabildo solicitó al gobernador del Distrito Federal que durante los nueve días de rogación se cerraran los teatros de la ciudad. El mismo día, Tornel rechazó la petición, argumentando que la clausura del teatro y la consecuente oscuridad que esto traía a las calles de la ciudad propiciaban toda clase de crímenes y vicios.⁵⁹ El gobernador fue aún más allá y propuso al cabildo que, en los últimos días del novenario, los cantantes de la compañía interpretaran un *Salve Regina*⁶⁰ compuesto por el propio García en la catedral, el día 21, y en el templo de la Santa Veracruz, el día 22.

Esto brindó a los miembros del cabildo la oportunidad de desquitarse del gobernador: ahora les tocaba a ellos

⁵⁸ La rivalidad entre la virgen de los Remedios y la de Guadalupe reflejaba, además, las tensiones políticas entre el Distrito Federal y el Estado de México. LIRA, “La creación del Distrito Federal”.

⁵⁹ Tanto la carta del Cabildo como la respuesta de Tornel fueron publicadas en el *Correo de la Federación Mexicana* (13 jun. 1828).

⁶⁰ Una copia de la primera página del manuscrito original del *Salve Regina* de García puede verse en RADMSKI, “Manuel García in Mexico: Part II”, p. 19.

ser quienes rechazaran la pretensión de Tornel. En sendas cartas publicadas en *El Sol*, un representante del cabildo catedral y el párroco de la Santa Veracruz descartaron la posibilidad de que García cantara su *Salve Regina* en ninguno de los dos templos, por considerarlo “una novedad peligrosa”. La carta del representante de la catedral decía que bastaría con que fuera una novedad para que el cabildo no pudiera permitirla:

[...] pues hallándose ya arreglado el culto que se tributa a Dios, a María Santísima y a los Santos de conformidad a lo que previenen los cánones, la sagrada congregación de ritos y la costumbre y práctica constante, no está en el arbitrio del Cabildo permitir variaciones, pues sus facultades se limitan a observar aquellas leyes de la iglesia, autorizadas por tantos años, que ya componen algunos siglos.⁶¹

Pero, según continuaba la carta, esta novedad en particular resultaría especialmente peligrosa

[...] porque acostumbrado el pueblo a gustar de sus habilidades en un teatro profano, tal vez confundiría con aquél el templo santo, y lejos de dedicarse al culto de la Santísima Virgen, fijaría toda su atención en el mérito de la música y de los que la desempeñarán con sus voces y sus instrumentos; peligro que debe evitar el Cabildo, y que seguramente no lo hay en las preces que cantan como pueden las comunidades religiosas. Por último, con la pretensión que se ha hecho pública, los miembros del

⁶¹ Debe recordarse que, en 1828, el arzobispado de México, como casi todas las sedes episcopales del país, se encontraba vacante, por lo que correspondía al Cabildo catedral tomar las decisiones relativas al gobierno de la arquidiócesis.

Cabildo aseguran que la opinión no sólo de los devotos, sino de otros muchos que no gozan el concepto de tales, es contraria a que los individuos de la ópera ocupen en la iglesia el lugar de los ministros dedicados al culto, y lo ocupen alternando con las comunidades que de inmemorial tiempo están en posesión de la iglesia catedral y de la Santa Veracruz para las salves y letanías que se cantan a nuestra Señora de los Remedios.

La respuesta no se hizo esperar. En una aguda misiva publicada en el *Correo de la Federación* el 21 de junio, el autor (posiblemente el propio Tornel) refutaba, uno por uno, todos los argumentos esgrimidos por el cabildo. Para él, no sólo sería deseable que “los devotos García y Castillo” cantaran obras sacras en los templos, sino que tampoco habría inconveniente alguno en que lo hicieran en el teatro.

Es verdad que en este lugar, el único objetivo no es el culto a Dios; pero se tributa a la virtud que es hija de Dios y de Él dimana por escénica y se predica su ejercicio. *Acaso producen mejores efectos las lecciones del teatro para desterrar los vicios que las del púlpito*; porque éste se oye con prevención y tal vez lo que el padre condena sirve para promover usos mundanos, cuando el primero usa el arma del ridículo que el vicioso no puede resistir. Los atenienses inventaron el teatro como la escuela más acomodada al corazón humano, y la más a propósito para hacer al hombre palpable el deleite de las buenas acciones y la deformidad de las malas. Por consiguiente, no se puede considerar indigno que en él se impetren o se rindan gracias al Ser Eterno.⁶²

⁶² *Correo de la Federación Mexicana* (21 jun. 1828).

Esta carta es un ejemplo extremo de la idea, bastante generalizada, de que el teatro era un elemento moralizador de la sociedad mexicana (incluso más efectivo que la Iglesia). García no pudo cantar su *Salve Regina*, pero gracias a este episodio, a partir de entonces, los periódicos asociados con la fracción yorkina pasaron de ser los críticos más severos de García a ser sus más fervientes defensores.

Así, para el 23 de junio, cuando tuvo lugar el estreno en México del *Don Giovanni* de Mozart (uno de los papeles más célebres de García),⁶³ la opinión pública se unió para aplaudir al tenor sevillano. Aun la crónica más fría, la del *Correo de la Federación*, era totalmente favorable: “Los actores y actrices cantaron bien generalmente y la Sra. Amada Plata estuvo mejor que nunca. Siga el sublime García dándonos esta clase de espectáculos [...] y así se ganará la gratitud de los mexicanos”.⁶⁴

Pero la paz no podía durar para siempre. En junio llegó a México la mezzosoprano italiana Carolina Pellegrini y, como siempre ocurre con la llegada de una diva, se acabó la concordia. Para empezar, la Pellegrini, que no dominaba el español, se empeñó en cantar en italiano las óperas de Rossini, con lo que volvió a encender la polémica del idioma. Además, para asentar su supremacía como *prima donna* de la compañía y darle mayor lucimiento a su debut mexicano, que sería con *La Cenerentola* de Rossini, exigió que los papeles de las hermanastras (secundarios y de poca difícil-

⁶³ Aunque Mozart escribió el papel de don Giovanni para la tesitura de bajo o barítono, Manuel García, que era tenor lírico, podía interpretarlo gracias a la costumbre, muy extendida en esa época, de modificar las partituras originales para que los cantantes de moda pudieran cantarlas.

⁶⁴ *Correo de la Federación Mexicana* (24 jun. 1828).

tad) fueran interpretados por la Santa Marta y la Briones, en vez de otras cantantes más jóvenes e inexpertas. García se opuso a las exigencias de la diva, lo cual ocasionó una interrupción en los ensayos de *La Cenerentola*.

La prensa estaba encantada con lo que consideraban “una guerra a muerte” entre el español y la italiana. Los periódicos no tardaron en tomar partido: unos, como *El Sol*, apoyaban a García y otros, como el *Correo de la Federación*, a la Pellegrini. Ahora eran las publicaciones escocesas las que abogaban por la traducción de los libretos y las yorkinas las que defendían su representación en el idioma original. Un artículo publicado en este último llegó a asegurar que existía “un complot gachupinesco para no ensayar más óperas en italiano y dejar sin papel a la Sra. Pellegrini”.⁶⁵ (Hay que tomar en cuenta que, en 1828, con la conspiración real o imaginaria del padre Arenas y su posterior ejecución todavía frescas en la memoria del público mexicano, la frase “complot gachupinesco” tenía una connotación particularmente grave.)

Al final, se llegó a una solución de compromiso: *La Cenerentola* se estrenó el 9 de agosto, cantada en italiano, con Carolina Pellegrini en el papel principal y Joaquina Briones como una de las hermanastras (Rita de Santa Marta no cantó). Por su parte, Manuel García, en vez de hacer el papel del príncipe, escrito para tenor, cantó el de Don Magnífico, escrito para bajo bufo.

Tras *La Cenerentola*, García volvió a presentar su *Semiramis*.⁶⁶ La idea, probablemente, era alternar una ópera en italiano y una en español. Más tarde, el 3 de octubre, se

⁶⁵ *Correo de la Federación Mexicana* (5 ago. 1828).

⁶⁶ *Correo de la Federación Mexicana* (11 sep. 1828).

anunció en *El Sol* una gala operística con motivo del cuarto aniversario de la Constitución de 1824, a celebrarse el domingo 5. Se daría un programa doble: por la tarde (la función normalmente menos concurrida) *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini y por la noche (la función principal) *El amante astuto* de García.⁶⁷ Un lector del *Correo de la Federación* protestó así:

Se ha visto en los periódicos de ayer que la compañía de ópera, animada por nobles sentimientos, anuncia el *Barbero* de Rossini (sin duda en italiano) para función de la tarde, y para la de la noche *El amante astuto* (ya se sabe que en castellano y composición del virtuoso García). ¿Qué ocurre? ¿Con que la ópera italiana se da por la tarde a todos los que concurren a tales horas al teatro, y por la noche la ópera de marras? [...] ¡Ah, pero qué distracción! Es necesario que cuando, después de tantos días de clausura, se vea la concurrencia completa, se diga: ‘Ya ven cómo gusta de preferencia y con tanto entusiasmo *El amante astuto*’. Primera nueva acechanza contra la amable Pellegrini, para las nuevas intrigas. Adiós, señores editores. De vds,

— *Los que no pensamos como el que dispuso la función.*

Para entonces, la tensión entre las distintas facciones ideológicas había alcanzado un punto crítico. El 1º de septiembre, el Congreso había elegido para suceder a Guadalupe Victoria en la presidencia de la República, no al popular Vicente Guerrero, sino a Manuel Gómez Pedraza, quien como ministro de Guerra tenía un extenso apoyo entre los

⁶⁷ Los precios para la gala quedaron como sigue: patio, 1 peso; palcos 1os y 2os, 6 reales; palcos 3os y 4os, 4 reales; cazuela, 2 reales; palcos alquilados, 5 pesos. *El Sol* (3 oct. 1828).

partidarios del orden. Al conocerse el resultado de la elección, varios generales radicales se pronunciaron contra Gómez Pedraza. El levantamiento del general Lobato fue el más trascendente, pues el 30 de noviembre logró tomar el cuartel de la Acordada, en plena ciudad de México. Durante tres días reinó el caos en la capital: ante el horror de los “hombres de bien”, los léperos de la ciudad saquearon el rico mercado del Parián, así como algunas residencias particulares. El Congreso se vio obligado a cambiar su decisión original y nombrar presidente a Guerrero y vicepresidente a Anastasio Bustamante. Para su fortuna, Manuel García no pudo presenciar esto: a mediados de noviembre, él y su familia habían salido de la capital rumbo a Veracruz para embarcarse de regreso a Europa.

Sin duda, el episodio más famoso de la estancia de Manuel García en México fue el asalto que sufrió a manos de una partida de bandidos en el camino a Veracruz. Al parecer, una tarde de diciembre de 1828, en el llano de Tepeyahualco, entre las montañas de Malinche y Piñal, detuvieron al convoy donde viajaba, despojaron a los pasajeros de sus joyas y dinero y, al reconocer al famoso cantante, lo hicieron interpretar para ellos algunas piezas. Los ladrones quedaron tan complacidos que devolvieron al cantante una parte de sus pertenencias. Sin embargo, ni los periódicos de la época ni ninguna otra fuente contemporánea a los acontecimientos relató el suceso, que conocemos gracias a la versión que el propio García se encargó de difundir a su llegada a Europa.⁶⁸

⁶⁸ Ficticio o no, el encuentro de Manuel García con los bandidos permaneció en la memoria colectiva y sirvió de inspiración a un capítulo

El único recuento de que disponemos escrito por uno de los testigos presenciales de la aventura aparece en las memorias de la hija de García, Pauline, quien entonces tenía 7 años de edad.⁶⁹ De acuerdo con dichas memorias, los bandidos hicieron tumbarse a los hombres, mientras que a las mujeres se les ordenó ir hacia el bosque. Su madre, ignorando la orden, tomó a la niña de la mano y las dos se sentaron cerca de los hombres esperando los acontecimientos.

De vez en cuando se oía un disparo, precedido, acompañado y seguido por los gritos de espanto de las mujeres que habían seguido el ejemplo de mamá en vez de “irse al bosque”, la risa de los bandidos, las pisadas de los caballos y como si fuese una nota pedal, el rugido del viento que soplabá por la garganta que rodeaba a las dos montañas en las que estábamos. Era hermosísimo y, a pesar de que hizo castañear mis dientes, me gustaba.⁷⁰

Según recuerda Pauline, los viajeros tomaron el incidente con buen humor y, entre carcajadas, prosiguieron su camino rumbo a Veracruz. No se sabe cuánto hay de cierto en esta narración idealizada, tan propia del romanticismo y de la imaginación del autor de “Yo que soy contrabandista”. Lo que sí se sabe es que el 22 de enero de 1829, García, su mujer y su hija habían llegado al puerto y abordaron, jun-

de la célebre novela *Los bandidos de Río Frío* de Manuel Payno (escrita entre 1888 y 1891).

⁶⁹ Más tarde adquiriría fama internacional como cantante y compositora con el nombre de Pauline Viardot (1821-1910).

⁷⁰ Citado en RADOMSKI, *Manuel García*, pp. 242-243.

to con 64 españoles más, el buque mercante francés núm. 4 que zarpó rumbo a Burdeos.⁷¹

Llama la atención que, pese a las dificultades que tuvo que afrontar durante su estancia en México, García no consideró este periodo de su vida como enteramente negativo: por el contrario, siempre se expresó de los mexicanos en términos afectuosos, en especial de la orquesta y el coro con los que trabajó en el Teatro de los Gallos: “Mi grupo en México –decía– podría, sin ninguna duda, presentarlo ante el público parisino, sin ninguna clase de desmerecimiento”.⁷²

Y es que, de alguna manera, la aventura mexicana de García había sido como volver a casa para él. Después de 20 años de vivir lejos de España, encontró en México un país donde podía volver a hablar (y, sobre todo, volver a componer) en su lengua nativa. Si se hubiera quedado más tiempo, la demanda de óperas en castellano lo hubiera estimulado para componer más obras, tal como había soñado hacer durante sus años de juventud. En cambio, obligado por las circunstancias a regresar a París, tuvo que abandonar la composición y dedicar el resto de su vida a la enseñanza. Murió el 10 de junio de 1832.

CONSIDERACIONES FINALES

Como lo señala Juan Pedro Viqueira, durante la época colonial, el monopolio del teatro había mantenido de manera artificial la existencia de un solo mercado del arte escéni-

⁷¹ RADOMSKI, *Manuel García*, p. 246.

⁷² Citado en RADOMSKI, *Manuel García*, p. 246.

co, que no podía enfrentar dos tipos de demandas, la de los ilustrados y la del pueblo, sin sacrificar, o bien los nuevos valores artísticos al beneficio económico, o bien al revés, las ganancias a la difusión de la cultura y, en última instancia, a la civilización de la nueva nación. La solución no podía ser otra que la creación de mercados teatrales diferenciados. Por eso, dice Viqueira, “en los inicios de la vida del México independiente, se volvió inevitable que entre el teatro de la élite y el teatro del pueblo se produjese un desenlace”.⁷³

Esta división del teatro hizo posible una notable modernización de la producción operística: al excluir al “populacho” de las salas, se acabó con el desorden del público, se profesionalizó a los artistas dotándolos de un estatus más preciso y de una situación económica más estable, y se desterró a las diversiones “vulgares” del escenario. En cambio, al asumir la ópera un carácter excluyente y elitista, el propósito de hacer de ésta una escuela de virtudes sociales, cívicas y morales, se tornó imposible de llevar a cabo. El divorcio entre el teatro para el pueblo y el teatro para la élite (al que quedaría confinada la ópera) fue un proceso lento, difícil y doloroso que se prolongaría a lo largo de todo el siglo XIX y que valdría la pena estudiar en profundidad. La estancia de García en México coincidió con las primeras tensiones del rompimiento y con las últimas esperanzas de evitarlo. Por eso resulta un periodo particularmente interesante para la comprensión del desarrollo cultural de la sociedad mexicana.

Al examinar los artículos, crónicas y reseñas aparecidas en la prensa de la ciudad de México en relación con las representaciones operísticas de la compañía de Manuel Gar-

⁷³ VIQUEIRA ALBÁN, ¿*Relajados o reprimidos?*, p. 131.

cía resulta evidente la enorme cantidad de temas que generaban polémica entre los distintos sectores del espectro político: si el precio de las entradas debía fijarlo la empresa o el gobierno de la ciudad, si las óperas debían cantarse en su idioma original o traducidas al español, si los cantantes de ópera podían o no cantar en templos católicos. La presencia del tenor sevillano en la ciudad podría verse como uno de los muchos motivos de encono que separaban a la muy polarizada sociedad de la primera república federal.

Sin embargo, también puede encontrarse cierto número de concepciones y percepciones que no fueron motivo de polémica en la arena de los periódicos, sino que eran aceptadas como verdades incontrovertibles. Considero que las opiniones sobre el teatro y la ópera que eran compartidas por yorkinos y escoceses, que pese a ser —por decir lo menos— discutibles nunca fueron discutidas, revelan mucho sobre la forma en que la sociedad mexicana de la época se percibía a sí misma. Entre estas nociones de aceptación prácticamente universal destaca la idea de que el teatro y la ópera eran lo que José María Luis Mora llamó “escuelas prácticas de moral, de instrucción y de gusto, más o menos perfectas”⁷⁴ y que, asistiendo a dichos espectáculos la sociedad mexicana iría adquiriendo cada vez más refinamiento, no sólo estético, sino también ético (aunque los temas tratados tenían muy poco de moral) y que con cada función se acercaría un poco más al ideal de modernidad y civilización de las naciones europeas, cuyo nivel alcanzaría inexorablemente.⁷⁵

⁷⁴ José María Luis Mora, *México y sus revoluciones*, citado en LIRA, *Espejo de discordias*.

⁷⁵ Incluso los más acérrimos detractores del teatro hacían referencia a su carácter didáctico. Así, por ejemplo, el obispo Palafox se refirió a

Asimismo, se advierte un aire generalizado de optimismo, en el sentido de que el público mexicano (“el pueblo”, se atrevió a decir algún articulista), tras haber asistido a algunas funciones de ópera, había adquirido la “delicadeza de gusto” necesaria para apreciar las obras en su justo valor. Más de un corresponsal se consideró a sí mismo con los conocimientos técnicos y la sensibilidad artística suficiente para juzgar las óperas presentadas por la compañía de García desde el punto de vista musical, dramático y escénico como los críticos más exigentes de Milán, París o Londres. Así, y a pesar de las obvias dificultades, en el imaginario colectivo de sus habitantes, la ciudad de México estaba ya en camino de convertirse en una de las capitales operísticas del mundo.

Del mismo modo, parecía algo seguro que Manuel García (cuyo talento nadie se atrevía a poner en duda) sería, sin embargo, sólo el primero de una larga serie de estrellas de nivel internacional que, con el tiempo, se presentarían en los escenarios de la ciudad. Esta esperanza se vio cumplida, pero en un plazo bastante más largo de lo que los hombres de 1828 hubieran creído: sólo la estabilidad política y económica lograda hacia finales del siglo XIX permitió que México se convirtiera en un destino atractivo para los grandes cantantes del mundo.⁷⁶

El único que parecía darse cuenta de que la presencia de un artista de la calidad de García en la ciudad de México

las comedias como “cátedras donde se enseñan las maldades”; citado en VIQUEIRA ALBÁN, *¿Relajados o reprimidos?*, p. 56.

⁷⁶ Una excepción notable fue la célebre soprano alemana Henriette Sonntag, Condesa de Rossi (1806-1854), que cantó algunas funciones en la ciudad de México en mayo y junio de 1854, justo antes de que el cólera acabara con su vida.

era un privilegio raro y probablemente irrepetible fue Lucas Alamán. Dejando a un lado su proverbial moderación, escribió una oda en la que, sin escatimar entusiasmo, alababa la voz del tenor sevillano al que comparaba con Orfeo y se lamentaba por su inminente partida. Los últimos versos de este largo y emotivo poema dan una idea clara del tono general de la obra:

¡Genio del mundo! ¡Divinal García!
 ¿Quién la extensión de tu poder midiera?
 ¿Naciste allá do Eurídice llamaba
 La voz excelsa;
 La voz del mismo sonoro Orfeo?
 ¿Do dio primero la armonía su encanto?
 ¿En do los hombres y las fieras crueles
 Fueron pasmados?
 ¿O en dónde tuvo su divino oriente
 Esa tu voz maravillosa y grata,
 Esa tu voz que del violínpreciado
 La cuerda opaca?
 ¡Ay! Qué desierto sin tu vista el teatro
 En do ora asistes se verá algún día.
 Todo fenece... fenecer tú sólo,
 Tú no deberías.⁷⁷

En conclusión, los comentarios publicados en la prensa capitalina durante la estancia del “Divinal García” en la ciudad reflejan los diversos conflictos que dividían a la opinión pública mexicana en los años de 1827 y 1828, pero también

⁷⁷ Publicado en *El Sol* (9 jul. 1828) con motivo del estreno de *Don Giovanni*. Aunque apareció firmado únicamente con las iniciales “L. A.” se atribuye con bastante certeza a Alamán.

varias concepciones comunes que componían el imaginario político de las élites de la época. Estas concepciones tienen que ver con una idea generalizada de la ópera como elemento civilizador; y también con la confianza, a la que todos parecían aferrarse con igual tenacidad, en que México estaba firmemente enganchado al tren del progreso y que, más temprano que tarde, llegaría a formar parte de ese universo mítico llamado “mundo civilizado”.

Curiosamente, la imagen de México que Manuel García y su familia difundieron en Europa, centrada en el episodio de los bandidos, también era bastante optimista, pero en un sentido diametralmente opuesto al de los mexicanos. Para ellos, dignos representantes de la generación del romanticismo, el país era una tierra hermosa y salvaje, fantástica y peligrosa, poblada por gente primitiva, pero esencialmente buena, que sabía apreciar el arte y la belleza por instinto, una especie de paraíso perdido que conservaba la magia y la inocencia que la Europa moderna había dejado atrás. Tal vez la contradicción entre una y otra imagen sea un reflejo del momento de transición y crisis que atravesaba la cultura en la época en que Manuel García vivió en la ciudad de México.

REFERENCIAS

COSTELOE, Michael P.

La primera República Federal de México (1824-1835). Un estudio de los partidos políticos en el México independiente, traducción de Manuel Fernández Gasalla, México, Fondo de Cultura Económica, 1975.

FOWLER, Will

“Dreams of stability: Mexican political thought during the ‘forgotten years’. An analysis of the beliefs of the Cre-

le intelligentsia (1821-1853)", en *Bulletin of Latin American Research*, 14-3 (sep. 1995), pp. 287-312.

GEERTZ, Clifford

The Interpretation of Cultures, Nueva York, Basic Books, 1973.

LIRA, Andrés

"La creación del Distrito Federal", en *La República Federal Mexicana, gestación y nacimiento*, México, Novaro, 1974, vol. VII, pp. 91-103.

Espejo de discordias: la sociedad mexicana vista por Lorenzo de Zavala, José María Luis Mora y Lucas Alamán, México, Secretaría de Educación Pública, 1984.

OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique de

Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911, prólogo de Salvador Novo, México, Porrúa, 1961.

PEÑA, Ernesto

"Algo acerca de la ópera en México", en *La ópera mexicana 1805-2002*, México, Centro de Estudios Universitarios Londres, Joaquín Porrúa, 2002, pp. 14-43.

RADMOSKI, James

Manuel García (1775-1832). Chronicle of the Life of a bell canto Tenor at the Dawn of Romanticism, Oxford, Oxford University Press, 2000.

"Manuel García in Mexico (1827-1828): Part I", en *Inter-American Music Review*, 12:1 (otoño-invierno 1991), pp. 119-127.

"Manuel García in Mexico (1827-1828): Part II", en *Inter-American Music Review*, 13:1 (otoño-invierno 1992), pp. 15-20.

"Manuel García in Mexico (1827-1828): Part III", en *Inter-American Music Review*, 14:1 (primavera-verano 1994), pp. 107-129.

RAMOS SMITH, Maya

El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867), México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, 1991.

REYES DE LA MAZA, Luis

El teatro en México durante la Independencia (1810-1838), México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

SÁNCHEZ ANDRÉS, Agustín y Raúl FIGUEROA ESQUER (coords.)

México y España en el siglo XIX. Diplomacia, relaciones triangulares e imaginarios nacionales, Morelia, Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, Instituto de Investigaciones Históricas, Instituto Tecnológico Autónomo de México, 2003.

SIMS, Harold D.

La expulsión de los españoles en México, 1821-1828, traducción de Roberto Gómez Ciriza, México, Fondo de Cultura Económica, 1974.

SOSA, Octavio

“El tenor Manuel García”, en *La ópera mexicana 1805-2002*, México, Centro de Estudios Universitarios Londres, Joaquín Porrúa, 2002, pp. 50-53.

VÁZQUEZ, Josefina Zoraida

“Los primeros tropiezos”, en *Historia General de México. Versión 2000*, México, El Colegio de México, 2000, pp. 525-582.

VIQUEIRA ALBÁN, Juan Pedro

¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces, México, Fondo de Cultura Económica, 2005.

Periódicos

El Águila Mexicana

Correo de la Federación Mexicana

El Observador de la República Mexicana

El Sol

La Gaceta del gobierno

