

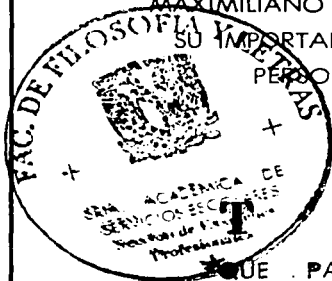
01029  
4

# UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS



MAXIMILIANO Y CARLOTA EN EL TEATRO MEXICANO.  
SU IMPORTANCIA COMO PROMOTORES Y COMO  
PERSONAJES HISTORICO-TEATRALES.



**T E S I S**  
QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:  
**LICENCIADO EN LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO**  
P R E S E N T A :  
**JULIETA OLIVIA CASAVANTES MONARES**

ASESOR: ALEJANDRO ORTIZ BULLE-GOYRI

SINODALES: MTR. BENJAMIN GAVARRE SILVA  
DR. VICTOR GROVAS HAJJ  
MTRA. SARA RIOS EVERARDO  
MTRA. AIMEE WAGNER MESA

COMISION DE LITERATURA  
DRAMATICA Y TEATRO



FACULTAD DE FILOSOFIA  
Y LETRAS

MEXICO, D. F.

JUNIO 2003

9



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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



## DEDICATORIA

A Carmen R. Monares Fierro  
A usted, *Mamichis*, mi amiga,  
mi ejemplo, mi incondicional apoyo.

*"Para tus ojos que han llorado tanto  
y a tu ingenua sonrisa de pequeña" Jesús M. Casavantes*

A mi familia, a la Guatita que tanto visita mis sueños, al guato, a los  
maniáticos, a mi abuelito Chalia, a Carlos, a mi tía Victoria y a Liz.

*"La felicidad reúne, pero el dolor une" Paul Bourget*

Al Profesor Pedro Medina

*"Si los hombres con luz en la mirada seguirán forjando el nuevo mundo en la  
eterna espiral del universo..." Jesús M. Casavantes*

A los que creyeron en mi.  
A los que no creyeron en mi.

A Chihuahua.

*"Porque llevo la estampa de mi gente  
y tengo toda la historia de mis pasos  
impregnada del suelo en que he nacido..." Jesús M. Casavantes*

A la UNAM y sus grandes maestros.

A los que han sido mis maestros en cualquier área de mi vida.

...Y bueno, también una dedicatoria a ustedes que se fueron.

*"Porque soy, con todo, libre y pleno a pesar de los errores; ligero estoy  
al terminar mi tiempo, pidiendo, sí, perdón, y perdonando" Jesús M. Casavantes*

*AGRADEZCO MUY SINCERAMENTE:*

A mi asesor, Alejandro Ortiz Bulle Goyri, gracias por tu tiempo, por creer en mí, por tus alentadoras palabras y tus valiosos conocimientos.

*A mis sinodales, por su apoyo y comprensión:*

-Benjamín Gavarre, gracias por tu tiempo, por obsequiarme el primer encuentro con el tema, por tu disposición y tus agradables comentarios.

-Victor Grovas, gracias por tu tiempo, tu gran compromiso, tu contagiosa pasión y tus valiosas aportaciones.

-Sara Ríos, gracias por tu tiempo, el apoyo a tus alumnos, tu corrección de estilo, tu objetividad y por acceder a mis súplicas.

-Aimée Wagner, gracias por tu tiempo, tu paciencia, tu dedicación, por que tuviste un espacio para mí; *Mami Wagner*, gracias por muchas cosas más.

También muchas, muchas gracias a Luis Alcocer, Tibor Bak Geler, Adriana Berruoco, Alberto Canacasco, Edith (y sus deliciosos pasteles), Francisco Hernández (¡Frank, te toca!) , Juan Fco. González (guerrero en donde estés), Valeria Jaidar, Luis Armando Lamadrid, Mtro. Lech Hellwig-Gorzyinski, Gabriela Lozano, Yoalli Malpica, Alejandra Marín, Carmen Monares (por su asesoría externa y apoyo informativo), Blanquita Pérez, Augusto Valdés, Miguel Ángel Vázquez y Iona Weissberg. Agradezco, por supuesto, a Micky (no olvido la primera vez que pisé el colegio, gracias), a la Srita. Silvia y personal administrativo de la UNAM.

o

## **UN AGRADECIMIENTO MUY ESPECIAL A TODOS AQUELLOS QUE ME HAN AYUDADO A CRECER:**

*"Los tiempos de luz no se construyen con pedazos de sombras en las manos..." Jesús M. Casavantes*

**A Lila Villarreal**

*"Hay rostros de verdad que alumbraron mis fábulas, rostros que no vi más pero siguieron vigilándome..." M. Benedetti*

**Al Dr. José Antonio Díaz**

*"Sin ilusiones, el mundo moriría de tristeza o de aburrimiento" Anatole France.*

A la Sra. Narváez (gracias por el primer refugio cuyo delicioso aroma aún recuerdo).

A los Profesores del *SNTE*: Humberto Dávila, Reginaldo López, Carlos Novelo, José Sánchez Escalona, Dalia de los Santos y Azalia Ibarra, gracias por su apoyo.

Al Dr. Lara Tapia, Dr. Roche y Alejandro Camarena.

A Beto Trujillo (gracias por las últimas noches y por tu honestidad).

A los *Teatros* de Chihuahua (los *Atuchos*) por su pasión desinteresada, por descubrirme el placer de estar en escena

A los *Gerardo González*, a *Los Siete.*, a los *Mallonsitos*, a los *Artamonov*, mis compañeros de batalla.

A Cinthia y Demián Lerma, al *Chino*, a los *Sensoramos* por las *dulces percepciones*.

A Catherine Loustau, Ginette Elizalde, Marie Jeanne Vinaicre, gracias por cumplir tan bellamente con su vocación.

A Mine Armendáriz (por el sueño que ayudarás a cumplir), a Ivette y Edgar, Oli Barrera, Shakti, Edgardo Venegas, a todos ellos gracias por su preocupación, apoyo y compañía en los momentos más difíciles.

A Nacho Medrano (gracias por prender la mecha), al Lic. Arturo Rico Bovio por su amor al arte.

Al Maestro Héctor Mendoza (gracias por esa oportunidad), Ignacio Escárcega (gracias por confiar en mí), Leopoldo Novoa, Jenny Ostrovsky, Fidel Monroy y Mauricio Jiménez.

A Victor Hugo Rascón, gracias por tu tiempo, tu apoyo y tu interés.

*Papá, gracias por haber sido el poeta que inspiró mis más bellos valores.*

## CORRIDO DE MAXIMILIANO

Descansa en paz Emperador Maximiliano,  
Noble Archiduque muy digno de lamentar  
Príncipe de Austria, fuiste traído por engaño  
Abandonaste tu Nación de Miramar.  
Abandonaste esos paises envidiables  
dónde en unión con tu Carlota allá vivías  
tú viniste a desafiar al Indio Juárez  
siendo a la vez que a tu Nación no la ofendías...  
Al sucumbir en el Cerro de las Campanas  
acompañado de Mejía y de Miramón  
no creas que fueron las armas Republicanas  
las que quitaron tu existencia en la ocasión...  
Fueron aquellas que en Miramar te ofrecieron  
y que dictaste el Imperio Mexicano  
y que aceptaste sin ponerte a vacilar  
que encontrarías un Poder Republicano...  
Aquella Ley del tres de Octubre que dictaste  
y que firmaste con tu puño bien tranquilo  
fué la primera y con ella ejecutaste  
a José Arceaga y a Salazar hombres muy dignos.  
Hoy se llegó el glorioso día de las venganzas  
era preciso que tu sangre se vertiera  
cuál se virtió de de los hijos de mi Patria  
allá en los campos entre austriacos y franceses!  
Era Querétaro sitiada y asediada  
por el valor y la destreza de Escobedo  
y condenado a la Ley de cinco tiros  
según explica el veintinueve de Enero.  
En el gran Teatro de Durbide se reunió  
aquel Consejo que iba a decidir tu suerte  
y que juzgaban con esa Ley del tablero  
del tres de octubre del año sesenta y siete.  
Los Condeses eran Vicente Martínez  
Eduardo Barzaga y don Lucas Villaverde,  
y don Juanito Jurador un hombre incógnito  
desconocido a aquel justo Tribunal.  
El Presidente de aquel Consejo de Guerra  
fué Platón Sánchez, un Teniente Coronel,  
Emilio López y el señor don Juan Rueda  
y otros miembros de aquel Supremo Poder.  
Los Defensores Mariano Riva Palacio

Eulalio Ortega y el señor Rafael Martínez  
y el señor Rafael Martínez.  
Hicieron todo cuanto les fué posible.  
Una esperanza les quedaba todavía  
era el indulto en tan triste situación,  
pero el Consejo dispuso que a los siete días  
fuera el cadalso de Mejía y Miramón.  
En vano fué tu noble esposa hasta París  
a recibir sólo un desdén de Napoleón;  
en vano fué hasta el Vaticano la infeliz,  
sólo a perder del pensamiento la impresión.  
Bella Carlota en dónde existes todavía?  
Loca y anciana, distinguida lisonjera,  
allá en desiertos entre selvas y sombríos  
en un castillo inmediato hacia Bruselas.  
Dejando el sitio designado por el hecho  
se colocó Maximiliano a la derecha,  
y Mejía con decoro dando centro  
y Miramón al lado de la siniestra...  
allí les dijo a los que presentes estaban:  
"¡Que Viva México y su gran soberanía!  
y que la sangre que hoy derramo ante sus Aras  
sea la última que vierte en este día..."  
Se oyó una gran detonación de quine tiros,  
luego inmutable el silencio vino al fin...  
Aquella horrible ejecución se había cumplido  
Maximiliano había dejado de existir...  
Serían en punto las siete de la mañana  
cuando Mejía, Maximiliano y Miramón,  
el negro humo que escapaba por las armas,  
cubría sus cuerpos como un fúnebre crepón.  
Se estremeció todo el antiguo Continente  
la Cara de Austria retumbaba en sus simientos,  
solo al saber el cruel dolor, la infamante suerte  
de un descendiente del famoso Carlos V.  
Tal fué el análisis de un hijo de la Europa  
y que después de sufrir tan sangrientos dramas,  
y que la Historia nunca borrará en sus hojas,  
en memorable gran Cerro de las Campanas...!

P. I. N.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

f



V. H. Gerhart. Llegada de Maximiliano y Carlota a Veracruz, 1864. Cat. 93

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

#### PRIMER CAPÍTULO

##### MAXIMILIANO Y CARLOTA: CONTEXTO HISTÓRICO-IDEOLÓGICO Y LLEGADA COMO EMPERADORES A MÉXICO.....

4

##### 1.1.- *Situación general de Europa en la segunda mitad del siglo XIX.....*

6

##### 1.1.1.- *El Teatro Europeo en la época de Maximiliano y Carlota.....*

11

##### 1.2.- *Fernando Maximiliano José de Habsburgo, archiduque de Austria; su formación, inclinaciones artísticas y anterior experiencia en el poder.....*

16

##### 1.3.- *María Carlota Amelia; formación literaria, rasgos de carácter y ambiciones.....*

19

##### 1.4.- *Los intereses europeos que apoyaron la creación de un Imperio en México.....*

22

##### 1.5.- *Maximiliano y Carlota emperadores de México.....*

25

##### 1.5.1.- *El caótico panorama al que se enfrentan los nuevos emperadores.....*

33

##### 1.5.2.- *La caída del Imperio.....*

37

#### SEGUNDO CAPÍTULO

##### MAXIMILIANO Y CARLOTA COMO PROMOTORES DEL TEATRO EN MÉXICO.....

45

##### 2.1.- *La situación del Teatro en México antes del arribo de Maximiliano y Carlota.....*

47

##### 2.1.1.- *La ópera como expresión teatral.....*

64

##### 2.2.- *Influencias del nuevo Imperio en el panorama teatral.....*

68

h

2.2.1.- <i>Apoyo de Maximiliano y Carlota al Teatro en México</i> .....	72
2.3.- <i>Nombramiento de José Zorrilla como director del Teatro Nacional Mexicano</i> .....	80
2.3.1.- <i>Concha Méndez: su participación en la Compañía del Teatro Nacional y su relación con la emperatriz Carlota</i> .....	91
2.3.2.- <i>Eduardo González y su propio proyecto de Teatro Nacional</i> .....	94
2.4.- <i>El fin del Teatro Nacional "imaginario"</i> .....	98
<b>TERCER CAPÍTULO</b>	
<b>REPERCUSIONES DEL SEGUNDO IMPERIO EN EL TEATRO MEXICANO</b> .....	
3.1.- <i>El Teatro Mexicano en los años posteriores al Segundo Imperio</i> .....	104
3.2.- <i>Maximiliano y Carlota como personajes en la dramaturgia mexicana, transición de presencias históricas a personajes teatrales</i> .....	112
3.2.1.- <i>Breve revisión de tres obras: "Corona de Sombra", "La Emperatriz" y "Don Juan en Chapultepec"</i> .....	116
CONCLUSIONES.....	125
BIBLIOGRAFÍA.....	129

**TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN**

## INTRODUCCIÓN:

La idea de hacer este trabajo sobre Maximiliano y Carlota en el Teatro Mexicano surgió a partir de un análisis, realizado hace tiempo, sobre la obra *Corona de Sombra* de Rodolfo Usigli en donde descubrimos la riqueza histórico-teatral de estos personajes que tanto han fascinado a historiadores, escritores y dramaturgos. Valeria Jaidar hizo ya una tesis sobre el personaje de Carlota en la literatura. Víctor Grovas por su parte, nos ofrece en su libro *El otro en nosotros*<sup>1</sup> un profundo análisis de la figura de Maximiliano como extranjero en la obra de Rodolfo Usigli. Estos dos aspectos tienen relación con la primer interrogante que nos llevó a la realización de la presente tesis, ¿como son vistos Maximiliano y Carlota en el Teatro Mexicano?

Puesto que ya existen estos dos trabajos de investigación, que nos permiten vislumbrar una respuesta a la cuestión, nos pareció sumamente interesante centrar nuestro trabajo hacia un segundo cuestionamiento que también nos hicimos hace tiempo: ¿es que hicieron algo Maximiliano y Carlota por el Teatro en México durante su breve Imperio? la pregunta fue prontamente contestada por Alejandro Ortiz, asesor del presente trabajo, el cual respondió "¡pero claro! si en su Imperio estuvo a punto de crearse la primera Compañía Nacional de Teatro, antecedente de la que existe en la actualidad".

Después vino el recuerdo de una obra de teatro vista años atrás en la que precisamente se abordaba este tema, y a partir de entonces, el deseo de conocer

---

<sup>1</sup> Includido en la bibliografía de esta investigación.

la forma en que todo aquello sucedió y las razones que llevaron al fracaso el proyecto del Teatro Nacional nos ayudaron a decidir nuestro tema de tesis: *Maximiliano y Carlota y su importancia como promotores del Teatro en México*. Después, la inquietud primera sobre la forma en que estos personajes históricos han sido vistos por la dramaturgia mexicana, nos llevó a incluir también ese aspecto en la tesis como complemento del punto central de nuestra investigación; es decir, para comprender claramente la importancia de Maximiliano y Carlota en el Teatro Mexicano.

Puesto que han sido tantos los historiadores, escritores y/o dramaturgos los que han escrito obras completas dedicadas a estos personajes, no podemos negar la influencia que tuvieron en la Historia de México y por ende en la Historia de nuestro Teatro. Además, resulta importante señalar que el apoyo brindado por ellos al quehacer teatral fue justamente en una época en la que este arte desempeñaba una función esencial en la sociedad: la del entretenimiento, y como tal era aprovechada también como arma política, manipulador social, educador moral. Por ello es que determinamos que la influencia de Maximiliano y Carlota en el Teatro Mexicano es un tema poco apreciado y poco aprovechado por los investigadores teatrales.

Hasta ahora, Maximiliano y Carlota son conocidos por nosotros más bien a través de la literatura, ya que la trágica historia de su efímero Imperio ha servido de pretexto a diferentes escritores para hablar de un momento histórico, de la necesidad del ser humano por el poder, para debatir sobre un hombre que se creía el salvador de un pueblo, sobre la locura de una mujer que no se daba por vencida, sobre la relación de una pareja que tal vez se amaba y tal vez no, sobre los amorfos

de un emperador, sobre la traición, la política, el mito; todo lo cual nos demuestra que Carlota y Maximiliano siguen siendo personajes fascinantes desde el punto de vista histórico, humano, político y teatral.

Pero existe esta otra cuestión esencial para la historia del Teatro Mexicano, que es la del apoyo que brindaron para el desarrollo del espectáculo dramático en México, el cual por una parte, no logró tal vez los alcances deseados dada la brevedad de su Imperio; pero que, por otra parte, si tuvo significantes repercusiones en el quehacer teatral posterior, repercusiones que quizás nos alcancen hoy en día.

Queda claro entonces, que en esta tesis trataremos de demostrar la importancia de Maximiliano y Carlota en el Teatro Mexicano subrayando su labor como promotores del arte teatral.

## PRIMER CAPÍTULO

### MAXIMILIANO Y CARLOTA: CONTEXTO HISTÓRICO-IDEOLÓGICO Y LLEGADA COMO EMPERADORES A MÉXICO.

*El miedo y la ambición son los motores de la rueda del mundo.*  
Aforismo de Fernando Maximiliano.

Para entender el fenómeno del Segundo Imperio Mexicano es necesario saber cuáles fueron los factores que intervinieron en su gestación: ellos son el contexto ideológico en el que Maximiliano y Carlota se desarrollaron en Europa, los acontecimientos históricos influyentes en su destino, su formación ideológica, su personalidad, la influencia romántica aún perceptible en Europa y los intereses que se pusieron en juego para crear un imperio en México. En este capítulo se hablará sobre los “cómos y porqués” de la llegada de Maximiliano y Carlota como emperadores a México. Para este propósito, creemos necesario hablar de dos corrientes que fueron determinantes en la Europa de la segunda mitad del siglo XIX: *el romanticismo y el liberalismo*<sup>2</sup>.

Si bien el *romanticismo* como corriente artística en Europa tuvo su fin hacia 1850, su influencia en el pensamiento del hombre del siglo XIX se extendió durante por lo menos dos décadas más, hasta que el realismo logró arraigarse por completo. Aunque no existe una definición absoluta del *romanticismo*, pues en su raíz misma está lo indefinible, se entiende por éste al movimiento espiritual y artístico que surgió como reacción contra los postulados estéticos del *neoclasicismo* y el

---

<sup>2</sup> El romanticismo es una corriente artístico-estética y filosófica. El liberalismo, una corriente política-ideológica.

*racionalismo de la Ilustración*; las características del *romanticismo* que nos interesa resaltar son las siguientes:

- al igual que el *liberalismo*, el *romanticismo* proclamaba la libertad como suprema aspiración del hombre.
- exaltación y gozo por la naturaleza.
- gran importancia a los valores ético-morales.
- tendencia a la idealización del hombre, la patria, el amor, la muerte, etc.
- rescate de tradiciones populares y coloridos nacionales (de ahí el gusto por los dramas y novelas costumbristas).
- en el teatro, los géneros que prevalecen son la comedia y el melodrama.
- el *pathos* (o conjunto de características emocionales) sustituye al *ethos* (o conjunto de características objetivadoras de la realidad).
- se enaltece a la imaginación como creativa fuente inspiradora y se la considera desde un mismo plano de igualdad con la razón.

El *liberalismo*, por su parte, fue una doctrina política, económica y filosófica que en sus inicios sirvió de transición entre el feudalismo y el capitalismo. Si bien se gestó a lo largo del siglo XVIII, el *liberalismo económico* como tal no apareció hasta el siglo XIX, defendiendo la libertad del hombre y la no intervención estatal en la economía. Esta corriente era abanderada por los burgueses como defensa contra el feudalismo representado por la Iglesia y por el absolutismo de la nobleza que frenaban la serie de cambios necesarios para hacer prosperar los negocios de la burguesía creciente. Se atribuye al fisiócrata francés Gournay la frase que sirvió de lema al *liberalismo*: "*dejad hacer, dejad pasar*". Se refería ésta, a que la función del Estado debía quedar claramente delimitada para permitir el libre tránsito de

mercancía y de personas sin tantas trabas e impuestos; que su papel debía ser el de árbitro de la vida económica, vigilante de las leyes de mercado y de la libre competencia entre las empresas regulando la producción de mercancías y los precios de las mismas.

### 1.1.- Situación general de Europa en la segunda mitad del siglo XIX.

La Europa del S. XIX había disfrutado durante gran parte del siglo de libertad de pensamiento y expresión; y las ideas que se germinaban eran por una parte determinadas por la Revolución Industrial y por otra por el auge del *romanticismo*. En 1862, año de formal inicio de la aventura mexicana, la situación en Europa era de relativa paz a pesar de estar siempre presente la amenaza de conflictos por parte de las clases trabajadoras, sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, al iniciar así la era de la política de las masas. Como otra de las características principales del período durante el cual Maximiliano y Carlota se formaban ideológicamente podemos decir que entretanto, se lograba la consolidación de la burguesía y con ello un pensamiento liberal el cual trataba de conciliar *romanticismo e industrialización*.

*El romanticismo* brindó a la Europa del siglo XIX un medio para afrontar los retos de la modernidad, a la vez que “proporcionó raíces históricas y sentimentales no afectadas por la modernidad, mientras tanto el liberalismo aceptó los resultados de la Revolución Industrial e intentó mantener el control imponiendo un código estricto de moralidad pública y personal” (MOSSE, 1997, p. 24).

Tener claro el momento de auge romántico que se vivía en Europa en la segunda mitad del siglo XIX nos ayudará a comprender la relación de este momento con la



aventura mexicana, así como el desempeño de Maximiliano como emperador de México y su trágico final.

Lo mismo sucede con el *liberalismo*, que en el caso de Maximiliano le provocó fuertes enfrentamientos con su hermano Francisco José, emperador de Austria, cuyas ideas conservadoras le hacían antipático a su pueblo; y es que una consigna que podía caracterizar la ideología del momento en relación a los gobernantes era la de Cavour, político italiano, el cual sostenía que “la libertad rechaza que a su favor se utilicen las armas del despotismo”. (CROCE, 1996, p.173).

Si bien las ideas liberales correspondían sobre todo a los intereses de los burgueses, tanto socialistas como liberales e incluso conservadores se unieron en apoyo a una nueva política de no obediencia a un soberano hereditario sino a un gobierno que les permitiera participar de forma directa en los procesos políticos, apoyo a “dirigentes cuya fe profunda dotase de poder a sus palabras; dirigentes que no deben ser innovadores, sino compartir los sentimientos de la multitud...” (MOSSE, 1997, p. 25).

Uno de los acontecimientos más relevantes en relación con el movimiento *liberal-nacionalista* en Europa y con el destino de Maximiliano fue la lucha de unificación de Italia (en la cual intervino Luis Napoleón a su favor); luego de esta lucha, Austria perdió sus posesiones Italianas, entre ellas Lombardía y Venetto, gobernadas por Maximiliano. Desde el fin de la Guerra de Crimea<sup>3</sup> en 1856, Austria había quedado debilitada y aislada, pues las potencias occidentales se desilusionaron ante el *maquiavelismo* de la diplomacia austriaca, que había

---

<sup>3</sup> Guerra de Crimea 1853-1856, conflicto militar ocurrido entre Rusia y una coalición formada por Gran Bretaña, Francia, el Reino de Cerdeña y el Imperio Otomano. Esta contienda tuvo una importancia decisiva en la historia política de la Europa post-napoleónica (Enciclopedia Microsoft ENCARTA 98)

querido jugar el papel de árbitro en una gran crisis internacional y había acabado por mantener una postura de no compromiso.

Además, por la actitud conservadora de Francisco José, Austria era considerada como representante del pasado; no así Francia en donde Napoleón III adoptó actitudes mucho más liberales y este emperador era el que mayor poder y control ejercía sobre Europa en el panorama europeo de la segunda mitad del siglo XIX.

Luis Napoleón<sup>4</sup>, sobrino del gran Napoleón Bonaparte había sido elegido como primer presidente de la república instaurada en la revolución de 1848, pero luego de un golpe de Estado en 1852 se proclamó emperador del segundo imperio Francés con el nombre de Napoleón III. Igual que Maximiliano, fue un emperador de grandes contradicciones y también, igual que él, hubo de enfrentar el rompimiento con los conservadores dado que su imperio permitió la influencia de entes liberales a los que se les brindaron ciertas concesiones (como la instauración de un régimen parlamentario); gracias a esto comenzaron las ideas republicanas a prevalecer en la ideología de Europa. Y es que con el apoyo brindado a Italia para su "liberación" de Austria, Napoleón III se vio comprometido a tomar medidas liberales en Francia, pues de otro modo su actitud hubiera parecido incongruente.

Así pues, Napoleón III en 1860 decretó devolver al Senado y al cuerpo legislativo cierto poder, permitió el regreso de exiliados y concedió la amnistía para todos los delitos políticos. No obstante, su segundo periodo de gobierno imperial fue desastroso, sobre todo en cuestiones internacionales: prometió Napoleón III un reino de paz a Francia; pero ambicionaba, al igual que su tío abuelo, expandir su

---

<sup>4</sup> Carlos Luis Napoleón Bonaparte (1808-1873), hijo de Luis Bonaparte, rey de Holanda, y de Hortensia de Beauharnais.

imperio a todo el mundo, y si bien la relativa estabilidad de otros imperios y reinos no lo permitieron, el buscó de cualquier modo ejercer poder sobre toda Europa. Los franceses padecieron por lo tanto las alianzas bélicas, las expediciones imperialistas y las guerras coloniales que comenzó a planear: Crimea (1854-1856), se apoderó de la Conchinchina (1859-1862), ayudó a la liberación de Italia (1859), con el pretexto de detener el avance de EEUU y obtener materias primas (minerales) llevó a cabo la imprudente intervención francesa en México (1862) que le hizo perder recursos y prestigio; por último en la guerra contra Prusia (1870) resultó derrotado y debió abandonar el poder.

En cuanto a Bélgica, el país de Carlota, al igual que México, había recién obtenido su Independencia de Holanda y se había constituido en monarquía institucional. Como rey fue elegido Leopoldo I de Bélgica, fundador del poder mundial de la casa de los Coburgo y padre de Carlota. Este rey había gobernado con gran habilidad su reino llevándolo a un buen florecimiento, atendiendo especialmente sus relaciones con Inglaterra (donde reinaba su sobrina Victoria) y con Francia, cuidando siempre de no herir los celos de ambas potencias en relación a los asuntos relacionados con Bélgica.

Pero de todos los soberanos europeos, el rey de los belgas sólo desconfiaba de Napoleón III, cuyo ascenso de por sí le había contrariado, puesto que él contrajo matrimonio con una hija del rey Luis Felipe (depuesto para nombrar a Luis Napoleón presidente) y tenía además que igual que su tío, Napoleón III quisiese extender su poder a Bélgica.

He aquí un balance de lo que a grandes rasgos sucedió en Europa de 1850 a 1870:

-Tanto en Italia como en Alemania se consumó el movimiento nacionalista que trajo como resultado la unificación Italiana y la guerra entre Austria y Prusia.

-Se presentó con fuerza la lucha de clases: por un lado las teorías liberales ya no podían ofrecer a las masas despojadas más que esquemas abstractos y fosilizados bajo los que se ocultaba una realidad de sumisión y explotación, por lo que comenzaron a operar con cierta eficacia las primeras asociaciones sindicales y se introdujeron tímidamente las concepciones del socialismo teorizado por Marx.

-En 1864 nació la primera asociación de trabajadores y en 1867 se publicó el primer volumen de *El Capital*.

-Por otro lado, la gran burguesía empresarial se volcó hacia un grandioso esfuerzo productivo y un vertiginoso crecimiento de la riqueza, identificó el ideal nacional con la afirmación de la individualidad económica de la propia nación y exigió por lo tanto que el estado se pusiera a su servicio.

-El viejo y estático orden internacional fue sustituido por una fluidez de relaciones que podía responder a los ritmos acelerados propios del desarrollo económico de la nueva clase dominante. A pesar de las crisis de 1857 y 1866 la Revolución Industrial prosigió su marcha a ritmo acelerado.

-La agricultura se transformó según técnicas capitalistas aumentando la productividad por hectárea gracias a las inversiones y a las innovaciones de la química y la mecánica. La construcción de una red ferroviaria y el empleo de las máquinas de vapor a escala continental contribuyeron en gran medida al prodigioso salto hacia adelante de la economía europea.

-Este periodo de 20 años se cerró con el eclipse de Napoleón III, quien no supo comprender hasta sus extremas consecuencias políticas las necesidades de la

Europa capitalista; fue prisionero de los grandes ideales juveniles de liberar a todos los pueblos oprimidos de Europa, principios en los que la burguesía capitalista ya no creía y de los cuales solo podían temer que afectasen al sistema en que se basaban sus relaciones comerciales. De hecho y a partir de finales del siglo XIX los problemas relacionados con la economía dominarán cada vez más la política interior y exterior de los Estados Europeos.

#### 1.1.1.- *El Teatro Europeo en la época de Maximiliano y Carlota.*

Es importante indagar sobre el teatro que Maximiliano y Carlota pudieron haber visto en Europa durante su formación y antes de viajar a México, ya que esto nos puede dar una idea acerca de la impresión que les causó el espectáculo teatral en México. Nos ayuda también a ubicar la situación del Teatro Mexicano en relación con Europa, carencias, exigencias estilísticas y atraso que pudo padecer.

La única referencia encontrada sobre la asistencia de Maximiliano al teatro aparece en el libro del Conde Corti y ocurrió durante una visita que hizo Maximiliano a Francia en 1856: "Por la noche hubo representación teatral en el palacio de St. Cloud, con un enorme público de invitados; fue representada una pieza muy libre que según nuestras ideas no sería adecuada para las damas" (CORTI, 1997, p.44). Este comentario se lo escribió Maximiliano a su hermano el emperador Francisco José, cuyas ideas eran, como ya mencionamos, más bien conservadoras. Puede ser que a esto se deba el comentario final pero también puede ser que, en efecto, las obras que estaban de moda en Francia resultaran vulgares para el refinado gusto del archiduque Maximiliano; lo cierto es que en Europa, principalmente en Francia y Austria, la actividad teatral era preponderante (tanto la ópera como el teatro).

Encontramos en el libro *Teatro Europeo en los tiempos modernos* (s. IGNATOV, 1957, p. 177) que durante el período comprendido entre 1848-1871 se presentó una especie de “tregua” en cuanto a la lucha que sostenía el realismo por su afirmación en el escenario; esta tregua sirvió para elaborar una *metodología de representación del teatro realista*. Correspondió esto a la consolidación de la burguesía después de 1848: Las modificaciones del estilo y de los métodos del arte teatral transcurrían bajo la presión de los espectadores, cuya composición variaba gradualmente, pues ya no era la aristocracia la que mayormente asistía a los teatros, sino que ahora, al público, se incorporaban el proletariado y la burguesía. Esta última era sobre todo la que llenaba las salas teatrales en cantidad siempre creciente exigiendo con insistencia que se le brindara la representación de la realidad, y tanto los dramaturgos como los actores iban, “muy angustiados”, al encuentro de esas exigencias.

Gracias también a esta modificación en la composición del público teatral “...podemos advertir cómo el viejo melodrama, persistiendo en su influencia sobre el público, gradualmente se fue apartando de la explotación del romanticismo imaginativo hacia la del sensacionalismo familiar. Los perversos señores de la cosecha medieval ceden el paso a los malvados propietarios, y las heroínas se transforman en sencillas aldeanas o, posteriormente, en honradas muchachas de las fábricas” (ALLARDYCE NICOLL, 1964, P. 411). Con todo esto se explica la popularidad del melodrama, la aparición del drama romántico y, finalmente, del realista a mediados del siglo XIX; justifica igualmente el abandono paulatino de las modalidades clasicistas en el trabajo escénico de los actores, pues ya no se hallaban en correspondencia con la nueva corriente dramática.

Sobre todo durante la segunda mitad del siglo XIX, Francia ejerció una gran influencia política, ideológica y artística en Europa; era ésta quien dictaba las modas no sólo en el vestir y en el pensar, sino también en los estilos teatrales y en los criterios dramáticos en toda Europa y por supuesto también de América.

Una característica de ese período es la ruptura entre el teatro y la literatura artística en general, ya que los mejores escritores de la época se abstendían de escribir teatro, puesto que era la burguesía quien más influencia ejercía ideológicamente en la sociedad y quien constituía el público principal del teatro de ese momento, y esta clase social prefería obras ligeras, sin grandes pretensiones en cuanto a contenido ideológico, por lo cual, quienes escribían teatro eran más bien escritores de "segundo orden". Entonces, entre los principales temas de moda en el teatro francés (y por tanto en México), estaba *el lucro y el ansia de poder o bien los enredos amorosos*.

El segundo imperio (el de Francia, el de Napoleón III) ejerció en el teatro francés una influencia positiva en cuanto a prodigalidad, aunque sin lograr la unidad completa de un *contenido ideológico del arte dramático*. El París de ese momento quería divertirse antes que nada, por lo cual "La naturaleza abigarrada o, más bien, multicolor del repertorio, la heterogeneidad de los géneros teatrales en el Segundo Imperio, encontraron su reflejo también en el arte de interpretar. El *drama serio*, el *vaudeville*, la *opereta*, elaboraron sus modalidades escénicas, su propia técnica interpretativa para cada ocasión y para cada uno de los géneros. Se operó una mezcla de tradiciones diversas: del teatro académico de la Comedia Francesa, del melodrama de los teatros bulevarderos, de la bufonada de la farsa y de la ópera cómica; [...] Precisamente por aquel tiempo, y debido al choque producido entre los

diversos estilos teatrales, a menudo contradictorios, surgió el realismo escénico, que predominó en la segunda mitad del siglo XIX” (s. IGNATOV, 1957, p. 187).

En relación a lo anterior, mencionaremos cuales eran las tendencias dramáticas de la época y sus principales exponentes: *Tragedias románticas (1830-40)* Victor Hugo, Musset y Alejandro Dumas padre. *Melodramas (teatro realista)*, Pixiericourt y Alejandro Dumas hijo. *Teatro de Boulevard (“Pieza bien Hecha” de Scribe, vaudeville)*, Scribe, Labiche. *Dramas sociales, dramas familiares (Teatro realista-naturalista)* Ibsen, Strindberg. *Ópera italiana*, Verdi, Puchini; *ópera vienesa*, Offenbach, Strauss; *ópera alemana*, Wagner; *ópera francesa*, Bizet.

En cuanto a Austria, la patria de Fernando Maximiliano, Laube<sup>3</sup> decía que: “el arte teatral es el centro de la vida vienesa, su orgullo y su pasión. Para el arte teatral, Austria es el maravilloso país de los cuentos. De no haber existido el teatro, los austriacos lo habrían inventado” (s. IGNATOV, 1957, p. 203). Además de la influencia del teatro alemán que se encontraba en un período de nacionalismo, influyó también en el teatro de Austria el desarrollo del absolutismo de Francisco José. Después de la dictadura de Metternich, Austria se hizo netamente reaccionaria, se desarrolló la clase burguesa y emergió el proletariado. En el teatro tuvieron entonces que desarrollarse dos preferencias: la *farsa burguesa* y el *Singspiel* vienes (comedia musical). Este teatro servía preferentemente a los suburbios y se circunscribió finalmente a la *parodia musical* y a los *espectáculos féricos*; luego terminó convirtiéndose en *opereta* para satisfacer los gustos de la burguesía.

---

<sup>3</sup> Enrique Laube (1806-1884), literato de origen alemán, en sus años estudiantiles fue condenado a cinco años de prisión por participar en un movimiento revolucionario.



Pero existía otro teatro en desarrollo, el llamado *teatro palaciego o de la corte*, fundado en 1741 con el nombre de "*Burgtheater*" y que poco a poco se convirtió en centro de la vida teatral de Viena. Era algo así como el teatro representativo de Austria, algo que Maximiliano quiso repetir en México. El "*Burgtheater*" tenía una buena selección de elenco y un sistema de repertorio, lo cual determinó su esencia teatral y le dio *personalidad y fisonomía*. En este repertorio, por supuesto, fue colocado el drama burgués y la comedia. Los autores más representados eran Lessing, Schiller, Goethe y Shakespeare. Uno de los dramaturgos más característicos del teatro austriaco que seguramente presenció Maximiliano fue *Grillparzer* quien "...interpretó lo trágico como un conflicto entre el individuo y la sociedad, entre la voluntad del hombre y la necesidad de someterse a los deberes sociales. En los choques de esta naturaleza, el héroe ora tenía que perecer, ora, después de haber pasado por la renuncia de sí mismo, debía hacer las paces con las normas existentes.."(s. IGNATOV, 1957, p.209).

El período más brillante del "*Burgtheater*" fue justamente de 1849 a 1867 (período de Maximiliano y Carlota) bajo la dirección de Enrique Laube quien "...emprendió con extraordinaria energía la reconstrucción del plan referente al repertorio. Al aceptar como base del mismo las obras modernas, y utilizar con amplitud las producciones de los dramaturgos franceses [...] En su trabajo de regisseur, Laube se apartaba de las tradiciones de la lectura declamatoria... Trataba de conseguir que los intérpretes hablaran de manera natural, haciendo muchos ensayos junto a la mesa" (s. IGNATOV, 1957, p. 210).

1.2.- Fernando Maximiliano José de Habsburgo, archiduque de Austria: su formación, inclinaciones artísticas y anterior experiencia en el poder.

*Estudiante devoto de las ciencias y de las artes, un neohumanista paternal y benévolo, y un liberal que pretendió legitimar su imperio por un acuerdo consensual del país que lo llamaba para gobernar (TESTIMONIOS p.21).*

Fernando Maximiliano J. de Habsburgo, nació el 6 de Julio de 1832 en el castillo de Schönbrunn, cerca de Viena. Fue el segundo hijo de los archidukes Francisco Carlos y Sofia, (aunque se rumoraba que su verdadero padre podría haber sido el duque de Reichstadt, hijo de Napoleón Bonaparte). Sólo dos años menor que su hermano Francisco José (futuro emperador de Austria). Ambos recibieron la misma formación académica de su preceptor el conde Heinrich Bombelles. Aunque la religión formaba parte de esta formación, el conde cuidó de no fomentar en los príncipes una devoción "beata y santurróna"; prohibía a sus alumnos traer rosarios para evitar el fetichismo y el rezo sin conciencia (lo que mas tarde Maximiliano observaría en México). Además de practicar la equitación, "el archiduque se dedicó cierto tiempo a la pintura y al modelado, pero para lo que tenía más talento era para escribir. En el estudio de las artes y de las ciencias encontró durante toda su vida, como él mismo lo decía, la "fuente inagotable de todo consuelo" (CORTI, 1997, p. 35). En su biblioteca a la que amaba tanto, además de grandes volúmenes de arte, historia y literatura, se encontraban los poemas de Lord Byron y las novelas de Walter Scott dos escritores representativos del romanticismo europeo. En su libro, el conde Corti describe a Fernando Maximiliano como simpático y cordial, lo que cautivaba a los que lo trataban y provocaba la envidia de su hermano

mayor que era mas frío y reservado. Por su aspecto físico y personalidad, podría considerarse que en él prevalecían ciertos rasgos “femeninos”. De carácter noble e ingenuo, solía confiar tanto en una persona que le abría a ésta por completo su corazón y frecuentemente era engañado o quedaba dependiendo completamente de ella. Maximiliano fue presa fácil del *romanticismo* de la época que preponderaba las emociones y la imaginación sobre el razonamiento; para el romántico no sólo la razón sino también la realidad se consideraban *superficiales, una mera cosa exterior no relacionada con el alma*, y en cambio era el “alma” lo mas importante y valioso del ser humano y era el “alma” la que describía a los individuos. La naturaleza jugaba también un papel vital para los románticos, apreciarla, vivir en ella. Por estas características, no podría darse ejemplo mas claro de un romántico europeo que el de Maximiliano de Habsburgo; y cómo tal, se dejaba llevar por la fantasía, el corazón y el sentimiento de honor, los cuales desempeñaban para él un gran papel. El archiduque gozaba enormemente de la naturaleza; de los animales, las flores, los frutos y sobre todo del mar, debido a ello aceptó gustoso cuando fue comisionado por su hermano a cargo de la Marina Austriaca<sup>6</sup>. Como otro rasgo de su carácter romántico, tenemos uno de sus mas importantes principios: “El espíritu domina al cuerpo y lo mantiene dentro de los límites de la mesura y de la moralidad” (CORTI, 1997, p.37), y aunque la fortaleza no era su mayor cualidad, “si notaba que se le consideraba débil, tenía, por decirlo así, accesos de energía precipitada, que le llevaban a tomar medidas irreflexivas que después lamentaba” (CORTI, 1997, p. 36).

---

<sup>6</sup> Fue asignado como comandante de la marina de guerra los 22 años.

La difícil relación de Maximiliano con su hermano Francisco José nos muestra no solamente la diferencia de ideologías entre los dos (el uno idealista y liberal, el otro práctico y conservador) sino también una de las circunstancias que favorecieron la aceptación del trono mexicano. Fernando Maximiliano, por su carácter romántico, deseaba en su vida una "actividad intensa y emocionante"; se frustraba al sentir que su hermano no le dejaba intervenir en las decisiones del imperio y lo limitaba a actividades muy secundarias. La gobernatura de las provincias Lombardo-Veneto en Italia fue lo más que el emperador Francisco José le ofreció a Maximiliano, cargo que ya desde el principio estaba destinada al fracaso dadas las luchas de unificación que se llevaban a cabo en Italia.

Sólo dos años pudo tener F. Maximiliano la experiencia de estar en el poder, ya que su mismo hermano lo destituyó de su puesto dos años después en vista de los momentos críticos que se vivían. Esta experiencia fue sentida más bien como un fracaso y dejó en Maximiliano un sabor amargo que buscaría desvanecer aceptando el trono mexicano. Sin embargo, desde esta primera experiencia de gobierno podemos vislumbrar en el archiduque no sólo sus ideas liberales (Maximiliano, al igual que Juárez, ejercía la masonería, la cual en ese momento representaba políticamente los intereses de la burguesía liberal) sino también su preocupación por la belleza y la cultura que luego lo caracterizaría como emperador en México.

Cuando se nombró a Fernando Maximiliano gobernador de las mencionadas provincias, se crearon esperanzas sobre él dada su reputación liberal, pero a pesar de su simpatía y de sus buenas intenciones (mismas que tendría en México), la población estaba ya decidida a deshacerse del dominio austriaco. Durante su breve (como en México) gobernatura en las provincias italianas, "inspiró la construcción

de la gran plaza situada frente al Duomo de Milán y restauró la Biblioteca Ambrosiana. Cuando enfermó el poeta Manzoni lo visitó personalmente e intentó en vano que Austria liberalizara su actitud hacia el Lombardo-veneto, porque Francisco José se opuso siempre de manera terminante y nunca le gustó la forma en que su hermano gobernaba las provincias" (DEL PASO, 2000, p. 211 y 212).

Así pues, a principios de 1859 el emperador mandó despedir a su hermano "sin muchas ceremonias". Frustrado, Maximiliano decidió huir y visitar países "lejanos y exóticos" y dado que el invierno era como un infierno para él, "Fernando Max dejó a su mujer, a la que asustaba un viaje demasiado largo, en la isla de Madeira y continuó por el Atlántico hacia la América del Sur" (CORTI, 1997, p. 69). "Al hombre le interesa lo alejado y lo desconocido" escribió el archiduque al encontrarse en América; luego retornó a su patria en la primavera de 1860. Entonces, sin verdadera ocupación, y después de las malas experiencias tanto en el mando de la marina como en la Lombardía, en no muy buenas relaciones con su hermano y al mismo tiempo "animado por su juvenil deseo de aventuras y de actividad recibió las primeras comunicaciones sobre un Imperio grande y prodigiosamente rico" (CORTI, 1997, p.70).

### 1.3.- *María Carlota Amalia?: formación literaria, rasgos de carácter y ambiciones.*

La historia de la locura de Carlota luego de su regreso a Europa durante la crisis del imperio mexicano es de todos conocida. Su trágica personalidad que inspiró tantas

---

<sup>7</sup> *Charlotte Amelie*, luego Carlota hispanizó su nombre a Carlota Amalia. Algunos historiadores, como Fuentes Mares, la citan como Carlota Amalia; otros, como Del Paso, la citan como Carlota Amelie.

obras literarias, también fue pieza clave para el desarrollo de un episodio muy importante en la Historia de México; el Segundo Imperio. Sin embargo por el momento solo abordaremos los datos que al igual que en el caso de Maximiliano, nos darán una idea sobre la formación ideológica de Carlota y así podremos comprender mejor el papel que desempeñó en México como emperatriz y como promotora de las artes escénicas.

El 7 de Junio de 1840 nació en el castillo de Laeken, cercano a Bruselas, la princesa Maria Carlota Amalia Victoria Clementina Leopoldina, hija de los reyes de Bélgica Leopoldo I y María Luisa de Orleans (hija de Luis Felipe, rey de Francia antes de la revolución de 1848).

“Dios pedirá estrecha cuenta a los príncipes a quienes ha confiado una parte de su grandeza y de su poder, y les ha impuesto también el deber de velar por la salud de los pueblos cuyo gobierno tienen” (JAIDAR, 2000, p. 4). Es este uno de los principios con los que la princesa Carlota fue educada para algún día convertirse en emperatriz. En su tesis, Valeria Jaidar menciona que “desde niña era un ejemplo de disciplina y rigor [...] su educación corrió a cargo de la condesa de Hulst y el padre Dechamps [...] y las enseñanzas políticas las recibió de su padre Leopoldo I. Sus lecturas favoritas eran las obras de los santos y teólogos en boga, aunque también era lectora de Voltaire.

Corti por su parte dice que:

La pequeña creció en la corte de su padre feliz y alegre y mostró [...] que había heredado determinadas cualidades de su padre: inteligencia clara y objetividad, así como ilimitada ambición, vanidad personal y, en general, una inteligente concepción de la vida. Aunque el corazón de la princesa tenía en ella mucho menos influencia que en la generalidad de las mujeres, sucumbía, sin embargo, en toda reflexión a

impulsos pasionales que ponían entonces a su servicio toda su inteligencia y todo su sentido práctico y le impedían conservar serena su usual manera de pensar desapasionada y clara (CORTI, 1997, p. 51).

Dos rasgos más que la caracterizaban eran, primero su vasta cultura; Carlota además de dominar varios idiomas, pintaba óleos y acuarelas, solía aprenderse de memoria sus obras favoritas (un ejemplo es el *Don Juan Tenorio* de Zorrilla). Quienes la conocieron de cerca, como la condesa Kollonitz comentan que “cuando estaba sola permanecía en sus estancias sumergida en las más serias ocupaciones, ya en lectura, ya con mucha frecuencia absorta en experimentos literarios” (KOLLONITZ, 1984, P. 142) y el segundo rasgo era su ideología; ya que el mismo Maximiliano solía decir: *yo soy liberal, pero esto no es nada junto a la emperatriz, que es roja.*

Abordar la cuestión de la ambición de Carlota resulta un tanto complejo, pues a lo largo de la historia ha sido considerada como una *Lady Macbeth*, sin embargo es necesario tomar en cuenta varios aspectos que aquí tratamos sólo de manera superficial para no desviarnos del tema de interés en esta tesis. Así pues, tomemos en cuenta que como toda princesa, Carlota fue educada para convertirse en emperatriz y para ello, según muchos afirman estaba incluso más capacitada que el mismo Maximiliano. Varias fueron las ocasiones en las cuales Carlota ya como emperatriz de México, quedaba como regente en ausencia de su esposo. Entonces se decía que era “cuando de verdad se hacían las cosas, cuando de verdad México tenía un gobernante que sabía tomar decisiones” (DEL PASO, 2000, p. 391).

La primera empresa de su vida, es decir, su matrimonio, no resultó exitosa, pues ni siquiera compartían ella y Max el lecho y tampoco tenían descendencia. Se dice, sin

embargo, que Carlota se casó enamorada de Maximiliano "pero la felicidad duró muy poco, dos años después del matrimonio vino la ruptura, silenciosa pero categórica. Carlota jamás perdonará ninguno de los errores de su esposo, la indulgencia es para los débiles" (JAIDAR, 2000, p. 133). Se habla de infidelidad por parte de Fernando Max (misma que pudo haberle causado una enfermedad venérea que le hizo estéril), lo cierto es que al parecer fue a partir de la destitución de Maximiliano del gobierno Lombardo-Venetto, cuando comenzó Carlota a decepcionarse de su esposo y comenzó también su obsesión por convertirse "la soberana de no importa qué y no importa dónde" (*su hermano Felipe en Desternes*, JAIDAR, 2000, p. 24).

La vida monótona llevada por la joven pareja luego de este suceso, no iba de acuerdo con el espíritu aventurero compartido por Carlota con su marido. No fue entonces solamente ambición lo que la hizo "convencer" a Maximiliano de aceptar el trono mexicano, sino también el resultado de las frustraciones que hasta entonces había sufrido con su Fernando Max. El Imperio Mexicano se convertiría entonces para ella en su hijo no nacido y bien amado, cuya educación desde luego le preocuparía.

#### 1.4.- Los intereses europeos que apoyaron la creación de un Imperio en México.

Desde la independencia de México, muchos y muy costosos habían sido los descalabros políticos del país y muchos los gobiernos de una y de otra corriente política que habían luchado por ejercer el poder. Eran momentos muy difíciles para un país cuya reciente independencia hacía de por sí necesario el apoyo económico para salir adelante.



Además, la situación de divisiones internas le hacía todavía más vulnerable; en 1847 había sufrido ya la intervención norteamericana por la cual perdió gran parte de su territorio y ahora en 1860, México era una nación dividida, orientada por un lado hacia Europa (en quien los conservadores pusieron sus esperanzas) y por otro lado hacia Estados Unidos (de quien Benito Juárez recibió apoyo y reconocimiento).

Durante todos estos años de inestabilidad en México, Europa no dejaba de vislumbrar la posibilidad de restablecer en México una monarquía. Pero fue durante la Guerra de Reforma en México cuando se encontró el pretexto para realizar la intervención.

Desde finales del año de 1860, los liberales dominaban la capital mexicana, pero la lucha encarnada entre éstos y los conservadores continuaba. Al llegar Don Benito Juárez a la presidencia de la república por la renuncia de Ignacio Comonfort, confiscó los bienes de la Iglesia, anuló los privilegios del clero y reconoció todas las religiones. Desde luego estas decisiones fueron consideradas por el Papa Pío Nono como una osadía herética. Pero no sólo eso, sino que luego de tantos años de lucha el país se encontraba terriblemente empobrecido y sin recursos para sostener al gobierno liberal, por lo cual el 17 de Julio de 1861 el gobierno del presidente Benito Juárez decretó la suspensión por dos años, del pago de los intereses de la deuda exterior.

Esta deuda había crecido durante la mencionada Guerra de Reforma ya que al existir dos presidentes, uno por parte de los liberales (Juárez) y otro por parte de los conservadores (Miramón) debían buscar recursos para sostener su gobierno enfrentando al enemigo. El banco suizo *Jecker and Co.* (el cual se nacionalizó

francés para poder cobrar la deuda) le hizo un préstamo de 750 000 pesos al gobierno conservador de Miguel Miramón, pero luego de que los liberales ganaran la guerra, los bonos del Estado entregados a dicho banco (que ascendían a 15 millones) se quedaron en el aire; ésta y otras deudas fueron reclamadas al gobierno Juarista.

Los principales países a los cuales se les debía dinero eran Inglaterra, España y Francia. La situación fue entonces aprovechada por algunos mexicanos conservadores, radicados en Europa, que sentían amenazados sus intereses con el gobierno juarista; estos eran Hidalgo de Esnaurrizar, Gutiérrez de Estrada y Juan Nepomuceno Almonte y otros más, los cuales por cierto, poco conocían ya México pues habían permanecido mucho tiempo fuera del país y sólo sabían de él por lo que se hablaba en los periódicos conservadores y en las fiestas diplomáticas. Ellos fueron quienes comenzaron a mover los hilos necesarios para lograr en México el establecimiento de un príncipe europeo como monarca, el cual garantizara la permanencia de las ideas conservadoras en el país. Napoleón III y su mujer, la emperatriz de origen español Eugenia de Montijo, prestaron gran atención a esta idea y reflexionaron sobre los beneficios de la empresa: México bajo el poder de Francia; México, un país de gran riqueza, en uno de cuyos estados (Sonora), según se decía, había más oro y plata que en ningún otro lugar del mundo.

Mientras tanto en Estados Unidos se desarrollaba la enconada Guerra Civil llamada también Guerra de Secesión; Europa, principalmente Napoleón III, confiaba en el triunfo del Sur, que representaba de alguna forma el triunfo del pensamiento conservador con el cuál habría manera de negociar el respeto a una monarquía impuesta por Francia. Napoleón III consideraba que de no ser así, Estados Unidos

constituiría una gran amenaza de la cuál era necesario rescatar a México lo más pronto posible, ya que la *Doctrina Monroe* se encaminaba muy claramente al dominio estadounidense sobre todos los países de América. Napoleón III estaba conciente de que si Francia no se apoderaba de México, lo haría seguramente Estados Unidos, por lo cual era necesario actuar rápidamente.

Para ello, Napoleón III contaba hasta ese momento con varios puntos a su favor: España e Inglaterra aceptaron la alianza con Francia para una intervención a fin de cobrar la deuda externa; el Papa Pío consideraba a Benito Juárez como un Anticristo al que debía erradicarse de México, por lo cual tanto él como el clero mexicano estaban dispuestos a apoyar el establecimiento de un emperador católico. En la Guerra Civil norteamericana, todo parecía indicar que el Sur triunfaría sobre el Norte (aunque en realidad en Europa estaban muy mal informados al respecto) y por último estaba el panorama tan prometedor, pintado por los exiliados mexicanos a los emperadores franceses, para el establecimiento de la tan deseada por ellos monarquía. Lo único faltante entonces era encontrar al príncipe que se convertiría en el segundo emperador de México.

#### 1.5.- Maximiliano y Carlota emperadores de México.

Luego de realizada la intervención en México por parte de los aliados, Francia Inglaterra y España, las dos últimas potencias aceptaron un tratado con el gobierno de Benito Juárez para el pago de la deuda y se retiraron, pero Francia continuó el enfrentamiento con las fuerzas nacionales y entonces la intervención se convirtió en una invasión que preparó el terreno para la imposición de una especie de "protectorado francés".

El 16 de junio de 1862, por medio de un decreto, Forey, general francés revestido por Napoleón III de poderes temporales en México, creó una Junta Superior de Gobierno la cual designaría un Poder Ejecutivo y la forma de gobierno que el país deseara. Los miembros de esta junta fueron Juan Nepomuceno Almonte, Pelagio Labastida (del clero) y Mariano Salas. Un mes después esta Junta "determinó" como forma de gobierno la Monarquía y se "decidió" ofrecer el poder al archiduque austriaco Maximiliano de Habsburgo.

Proponer a un noble católico para el Imperio Mexicano era una cuestión y que éste aceptara era otra. Al principio Napoleón III supuso que Maximiliano no lo haría, pero estaba equivocado; ninguno mas apropiado para emprender semejante aventura. El joven matrimonio de archiduques se encontraba viviendo en Miramar en donde como ya dijimos, el tedio los consumía, en ese castillo "la apatía y la inactividad se van haciendo cada vez más presentes incluso en la vida de la pareja [...] realizan cada uno distintas actividades artísticas o científicas que los distraen a ratos pero no logran saciar todas las ganas que aún les quedan por vivir" (JAIDAR, 2000, p. 124). En estas condiciones sucedió que el 3 de Octubre de 1863, una comisión de mexicanos formada por "José María Gutiérrez de Estrada, el padre Francisco Javier Miranda, el obispo Pelagio Antonio de Labastida, Ignacio Aguilar y Marocho, Tomás Murphy, Joaquín Velázquez de León, Adrián Woll, Antonio Escandón, Ángel Iglesias Dominguez, José Landa y José Manuel Hidalgo y Esnaurrizar; ofreció el trono de México a Maximiliano en su palacio de Miramar. El archiduque declaró que necesitaba la realización de un plebiscito que confirmara que era voluntad popular su designación como emperador" (JAIDAR, 2000, p.22). La misma comisión se ocupó entonces de levantar rápidamente actas de adhesión a

favor del Imperio pero sólo en las zonas ocupadas por los franceses. Probablemente F. Maximiliano no desconfió nunca del resultado de este plebiscito y no quiso o no pudo investigar la situación real del país, incluyendo los datos de población que le hubieran demostrado si realmente era una mayoría la que le aclamaba. Romántico e ingenuo, Maximiliano se imaginaba heredero de Fernando e Isabel y de todos los Habsburgo de España; se veía a sí mismo como quien restauraría la dignidad y la grandeza de su propia dinastía en América, pero también como el que vendría a traer lustre nuevo a la perdida majestad del "Imperio de Moctezuma".

Carlota fue, como ya se sabe, otro factor importante que influyó en la aceptación del trono mexicano, ya que cuando Maximiliano dudaba, Carlota le recordaba la mediocre posición que ocupaban en la corte imperial de Viena. Maximiliano llegó a decir "si alguien viniese a anunciarme que todo el proyecto se ha desbaratado, me encerraría en mi alcoba para saltar de alegría! ¡Pero Carlota...!" (ITURRIAGA EN JAIDAR, 2000, p. 25).

Por otra parte Maximiliano sabía de la antipatía que su hermano sentía por él, lo cual difícilmente le permitiría gozar de una oportunidad en el poder que realmente valiera la pena. De hecho antes de partir Maximiliano a México, Francisco José le hizo firmar un *pacto de familia* por medio del cual renunciaba al derecho de sucesión de la corona austriaca. Esto casi decide a Maximiliano para abortar sus planes respecto a México, pero se dice que fue sobre todo la presión ejercida en ese momento tanto por Carlota como por Napoleón III lo que le hizo continuar con el proyecto de Imperio.

Fernando Maximiliano José, archiduque de Habsburgo, aceptó la corona del Imperio Mexicano el 10 de Abril de 1864 y firmó los tratados de Miramar, en los

que se hablaba entre otras cosas de la deuda que debía pagar dicho Imperio a Francia por motivo de los gastos de la ocupación incluyendo intereses. "El mando supremo del ejército lo compartían Maximiliano y el mariscal Bazaine [...] además se aprobaban los principios liberales defendidos por Forey, general en jefe de las fuerzas francesas en México" (JAIDAR, 2000, p.24).

La pareja imperial llegó a México (por Veracruz) el 28 de Mayo de 1864. Pese a la frialdad con la que fueron recibidos en el puerto y posteriormente en la campaña de Aragón, antesala de la Ciudad de México, a donde llegaron el 11 de Junio, los nuevos soberanos disfrutaron de un recibimiento bastante cálido.

Muchos en México estaban en contra de la intervención extranjera, sin embargo los mexicanos contradictorios por tradición y con tendencia a idealizar la imagen del extranjero y más tratándose de "príncipes de sangre azul", no dudaron en acudir a las calles a recibir a los emperadores. Arcos de follaje, vistosos carruajes, flores, todo era fiesta el día en que estos llegaron y muchas son las descripciones que existen respecto a la *solemnísima entrada triunfal a la ciudad de México*, citaremos aquí la de Antonio García Cubas:

El movimiento que desde las primeras horas de la mañana del día 11 de Junio de 1864 se observaba en la populosa México, era el extraordinario que precede a las grandes solemnidades. Todo era ir y venir y agitación [...] La campaña de Aragón, henchida de gente de a pie y de a caballo, que se agitaba en medio de numerosas carretelas abiertas, ocupadas por elegantes damas que, en aquellos momentos, recibían de lleno los ardientes rayos del sol. Colocáronse los carruajes en dos alas vistosas que, con los arcos de follaje levantados en el mismo llano, formaban contraste con el triste, polvoriento y desolado suelo. Los esperantes permanecieron por mucho tiempo en tal situación hasta que apareció precedida y escoltada por numerosos jinetes, la elegante carroza del Gobierno que conducía a los soberanos, y de la cual tiraban cuatro arrogantes frisonas. Apeáronse las señoras de sus carruajes

y se dirigieron hacia la carroza para felicitar y ofrecer hermosos ramilletes de flores a quienes en tales momentos eran recibidos con grandes aclamaciones. El séquito con mayor número de acompañantes continuó su marcha y llegó, por la Calzada de Guadalupe, al paradero del camino de fierro, donde Maximiliano y su esposa descendieron del carruajes para hacer su entrada, a pie, en la ciudad de Guadalupe, en medio de un inmenso gentío [...] Vi desfilar la comitiva y distinguí, sin dificultad, a favor del prominente lugar en que me hallaba, al que en tales momentos era objeto de atenta curiosidad, pues entre los numerosos acompañantes destacábase por su elevada estatura, por el color de su traje, gris claro, y por su sombrero blanco de alta copa. Con el ejercicio religioso de la hermosa basílica y las felicitaciones que le siguieron terminó la tarde de aquel día. Al siguiente día el repique a vuelo de las campanas y las salvas de artillería anunciaron la llegada de Maximiliano y de su esposa al paradero de la Concepción en donde fueron recibidos por el Ayuntamiento, que presentó en bandeja de filigrana de plata, las llaves de oro y esmalte, de la ciudad, las cuales tenían en el extremo superior el águila y la diadema imperial. (GARCÍA CUBAS, 1969, Pp. 648, 649).

Zorrilla por su parte recordaría la llegada de los emperadores escribiendo los siguientes versos:

La simpática Carlota,  
de alto decoro y dignidad modelo;  
grave, serena, perspicaz, lo nota  
todo, y mira de frente, sin recelo  
de parecer, fijándose, altanera;  
que no tiene doblez su alma sincera.

Cortes, sencillo, natural, sereno,  
Maximiliano avanza. Su figura  
noble y característica, en el pleno  
período juvenil, mas que hermosura  
reboza estilo y dignidad: ajeno  
de altivez imperial, su fe segura  
revela en el cortés Maximiliano

mas al hombre leal que al soberano.

(ZORRILLA en: DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 19)

Cuando llegaron a la capital, Maximiliano y Carlota pudieron contemplar los arcos decorados en su honor. El *Arco del emperador* en la esquina de Plateros y Portal de Mercaderes ostentaba las alegorías esculpidas de las artes y las ciencias., "era el más artístico, de estilo romano y de justas proporciones" (GARCÍA CUBAS, 1969, p. 653)

Ya instalado Fernando Maximiliano J. como emperador, inició su Imperio a regirse por el estatuto provisional según el cual el emperador gobernaba por medio de un Ministerio compuesto de siete departamentos que eran los siguientes: Estado, Negocios Extranjeros y Marina; Gobernación, Justicia, Instrucción Pública y Cultos, Guerra, Fomento y Hacienda.

Una de sus primeras decisiones políticas fue la de ratificar todas las Leyes de Reforma que habían sido dictadas por el gobierno Juarista y de hecho le ofreció un puesto a Juárez dentro de su Imperio que por cuestión de principios éste no aceptó. Todo lo anterior le generó, desde luego, problemas tanto con el clero como con los conservadores que le habían traído a México. Pero sucede que Fernando J. Maximiliano consideraba importante respetar lo más posible una forma de gobierno apegado a la constitución ya existente y a la que el pueblo estaría acostumbrado en ese momento; y ciertamente que aunque hubiera querido, no podía retrotraer los asuntos políticos al estado en que se hallaban antes de la expedición de las Leyes de Juárez, no obstante, procuraba encontrar la manera de quedar bien con el bando conservador y conformar su gobierno con todos los



elementos (liberales, conservadores, clero y allegados) y “fundir en un solo bando nacional todas las discordes aspiraciones y mal avenidos intereses” (ZORRILLA, 1888, p. 187). Esto resultaría imposible y no haría mas que favorecer su fracaso como emperador tal cual se verá después.

Pero en contraste con el Maximiliano simpatizante a las ideas liberales del país, tenemos al Maximiliano que, como otra de sus primeras medidas en su Imperio, instauró un riguroso ceremonial para su corte imperial, obedeciendo a su pasión por el protocolo y la etiqueta. Buscó que este ceremonial fuese lo mas idéntico posible al exagerado ceremonial de Viena, y aunque muy afable para unas cosas, fue Maximiliano bastante exigente en los actos oficiales donde se obsesionaba por guardar el orden y concierto de todas las cosas, testimonio de ello es la impresión de un inmenso volumen que contenía el *Ceremonial de la Corte*, el cual se distribuía entre damas, chambelanes y demás cortesanos; en él se explicaban los ceremoniales a seguir en la Cuaresma, Fiesta Nacional del 16 de Septiembre o bien el ceremonial en las funciones de gala y las ordinarias en el teatro, cuyo rito se describirá mas tarde.

Como otro aspecto contradictorio de su política imperial tenemos que si bien promulgó en materia laboral la abolición de los castigos corporales, una justa limitación de las horas de trabajo, e hizo garantizar el pago regular de los salarios de los indígenas (todo esto a instancias de Carlota) por otra parte “al tener Maximiliano noticias del fin de la guerra de secesión, tuvo la idea de abrir las puertas de México a la inmigración de los sudistas, todo esto con el propósito de atraer la ayuda de los esclavistas y de alguna manera restituir la esclavitud en el país” (JAIDAR, 2000, p.36).

Se preocupó también Maximiliano por realizar importantes transformaciones en el Palacio Imperial modificando casi completamente su interior; estas modificaciones son descritas por el que fue su secretario particular, José Luis Blasio:

Fue el emperador, quien dispuso que todos los salones que formaban la parte de enfrente de la fachada se convirtieran en un solo inmenso salón que se llamó de Embajadores, pues quedó destinado para las recepciones de los plenipotenciarios extranjeros, para los grandes bailes y para las fiestas de la corte.

En la época del Imperio, estaba tapizado con riquísimo tapiz carmesí, que fue expresamente traído de Europa y sobre el cual estaba bordado el escudo de armas del Imperio, con la divisa "Equidad en la justicia".

De Venecia fueron traídas las colosales y magníficas arañas que hace pocos años también todavía se encontraban ahí; de otros puntos de Europa, los candelabros de bronce que adornan las escaleras de honor, los bellos jarrones de mármol blanco con el monograma imperial y las hermosas estatuas que fueron enviadas al alcázar de Chapultepec.

Un día que su Majestad visitaba las obras del Palacio, vio que se encontraba roto el cielo raso y pudo entonces observar que las vigas del techo eran de cedro; admirado ante aquella riqueza que según él mismo, habría llamado la atención en cualquiera de los palacios de Europa, ordenó se quitara por completo el prosaico cielo raso de manta que cubría las preciosas maderas y mandó se barnizaran y doraran las vigas [...] Continuando las reformas se descubrió la hermosa piedra labrada con que están construidas las columnas y los arcos del gran patio principal. Se reformó completamente el pavimento de ese patio, y se arregló el gran comedor, la capilla y varios salones del piso alto.

(BLASIO, 1996, Pp. 55 y 56)

Otras medidas muy importantes fueron las relacionadas con la educación y la cultura, pues eran aspectos de gran interés para los emperadores; durante su Imperio se estableció el sistema métrico decimal, se realizaron exploraciones arqueológicas en Huachinango, se creó el Ministerio de Instrucción Pública y Cultos y se estableció la educación primaria obligatoria y gratuita. Además, claro,

están todas las medidas que Maximiliano y Carlota instituyeron para el apoyo de las Artes, de lo cual hablaremos mas adelante.

#### 1.5.1.- El caótico panorama al que se enfrentan los nuevos emperadores.

En 1864 la capital mexicana tenía aproximadamente 200,000 mil habitantes y constituía "una urbe de contrastes ofensivos. junto a grandes mansiones y personas elegantes y ricamente vestidas, calzadas y alhajadas se encontraban multitudes de andrajosos o semidesnudos muertos-de-hambre, casi todos ellos migrantes de zonas agrícolas o mineras en decadencia" (ORTIZ, 1999, p. 22).

Enfermedades tales como el paludismo, el tifo, la fiebre amarilla y el cólera aumentaban el índice de mortalidad junto con guerras, rebeliones y asaltos. "Nacían cuarenta niños por cada mil habitantes, pero no sobrevivían más de diez. De ellos sólo uno recibiría educación básica y no viviría más de veinticuatro años, que era la expectativa de vida en esa época" (ORTIZ, 1999, p. 30). Esa era la realidad y no la que los "diplomáticos mexicanos" le habían pintado a Maximiliano por conveniencia, por no haber estado nunca en México o por la ceguera que cómodamente asumían.

Maximiliano y Carlota se salvaron a su llegada de contemplar este triste panorama, pues se hizo cuanto se pudo por disfrazar el estado normal de la ciudad. Sin embargo, Maximiliano y Carlota se encontrarían al llegar al Palacio Imperial con una desagradable situación: luego del espectacular recibimiento los emperadores se retiraron a descansar, pero no les fue posible debido a ciertos insectos que habitaban en su lecho:

apenas Maximiliano y Carlota se disponían a dormir, cuando comenzaron a sentir la picazón. Llamaron a la servidumbre, encendieron las luces, levantaron las mantas: el lecho imperial estaba invadido de chinches, docenas de ellas, legiones, unas pálidas y planas, otras gordas y rojas, relucientes, ahítas ya de sangre borbona y sangre habsburga. Carlota pasó la noche en un sillón. Maximiliano, en busca de otra cama, caminó por aquellas salas, salones y galerías que antes había recorrido con los dedos sobre un plano del palacio [...] Al fin encontró un billar [...] y allí en una mesa de billar alfombrada de paño azul, pasó su primera noche en la ciudad de México el Emperador Fernando Maximiliano I. (DEL PASO, 2000, p. 358).

Esta anécdota debía haber sido tomada como advertencia para Maximiliano, pues resultó una paradoja de lo que sería su Imperio, pues luego de apenas unas semanas como emperador, Maximiliano se enfrentó a una realidad bastante compleja y contradictoria que no favorecía sus expectativas de gobierno. Cierto era que él estaba ahí apoyado sobre todo por conservadores y clericalistas, sin embargo su ideología simpatizaba con la corriente liberal de la época y de acuerdo a esta corriente deseaba orientar su política. Esto provocó que aquellos que lo habían traído le dieran la espalda. Por otra parte, el procurar incluir a liberales en su gabinete tampoco le favoreció, pues estos, desde sus puestos políticos, promovían los intereses dictados por su ideología; "Para los mexicanos -de ambos bandos: liberales y conservadores- él ya no era un emperador sino un *empeorador*, y para los franceses en lugar de archiduque era un *archiduque*, es decir, *archienañado*" (ORTIZ, 1999, p. 69).

Los del clero contaban con que al ser Maximiliano católico fusilaría a todos los compradores de bienes eclesiásticos, pero no fue así, pues éste solamente ordenó una revisión de escrituras. El clero le dijo que estos bienes habían sido comprados en el período de un gobierno ilegítimo (el de Juárez) pero Fernando Maximiliano

repuso que “tan legítimo era el gobierno de Juárez como el de todos los presidentes que lo habían sido por la fuerza o por la intriga” (ZORRILLA, 1888, p. 188). Entonces los bandos conservadores y eclesiásticos tanto de México como de Europa lo tuvieron por *apóstata, hereje y vendido a los liberales*.

Por otra parte, estaban los problemas a resolver en una nación que desde su reciente independencia de España (1821) sufría las consecuencias de una total inestabilidad. Empezando porque el país no se encontraba en absoluto pacificado; los levantamientos armados en favor de los liberales azotaban todavía varias zonas, especialmente el norte, en donde el ejército enviado por Napoleón III así como ganaba, así perdía plazas que permitían el avance liberal hacia el sur. Estos levantamientos se mezclaban con toda clase de asaltos, los cuales estaban a la orden del día; a juzgar por varios autores, la situación de inseguridad en los caminos del país “fue un lastre considerable para el desarrollo de la economía” (ORTIZ, 1999, p. 44), lo cierto es que el clima de inestabilidad generado por tantos cambios políticos propició la pobreza y por tanto una delincuencia cruel tal como la describe García Cubas:

...se introducían los forajidos a los hogares sin miramiento alguno y aun arrancaban de las manos, dedales, anillos y otras prendas, rompían mesas, sillas y cuanto querían; robaban guajolotes, gallinas [...] violentaron a algunas mujeres en las barrios más aislados de la población. (GARCÍA CUBAS, 1969, p.200)

Lo peor era que estos mismos delincuentes que asaltaban tanto pueblos como diligencias, eran los mismos reclutados por el ejército francés para sus tropas o bien se pasaban al bando de la “policía” de caminos.

Luego estaba la cuestión económica, México, de por sí endeudado, ahora lo estaba más gracias al compromiso de pago contraído con Francia en razón del envío de sus tropas, aparte del sueldo de éstas. Aún así, Maximiliano se daba el lujo de “derrochar el dinero” a veces para causas nobles tal como lo describió su secretario Blasio:

Unas veces a caballo, otras en un carruaje de Palacio, me dirigía a las habitaciones que se me indicaban a socorrer a las personas que Su Majestad favorecía. Los auxilios eran cuando menos cada uno de cincuenta pesos y las personas favorecidas muy pobres; numerosas eran pues las bendiciones que por mi conducto llegaban del Emperador (BLASIO, 1905, p. 68)

Otras veces para causas en exceso banales e inútiles pero que para Maximiliano resultaban imprescindibles; sólo su servicio personal (mayordomo, cocineros, cocheros, etc.) contaba con alrededor de 50 personas. Valeria Jaidar cita en su tesis la siguiente carta del conde Béarn, agregado de la misión francesa en México:

Sólo hay voluntad y concepción para cosas infantiles, para decidir el corte de los pantalones y los trajes que se usarán en la corte, etc. El único funcionario ocupado y en verdad muy seriamente es el maestro de ceremonias. Todo lo concerniente a la etiqueta tiene una importancia sin igual y es discutido la mayor parte del tiempo por el emperador y la emperatriz en persona; todos los otros asuntos de estado sólo tienen importancia secundaria. [...] Finalmente, todo lo hecho para conseguir popularidad, sólo ha servido para aumentar el descrédito y amargar, más que para atraer los ánimos. (CASTELOT en JAIDAR, 2000, Pp. 268, 269).

La corrupción era un asunto también difícil de combatir. Ésta existía en todos los niveles; Paula Kollonitz aseguraba que en México “todos robaban, no solamente los malandrines que desvalijaban las diligencias y asaltaban las haciendas . Los que dieron el más espléndido ejemplo fueron los presidentes de la república [...]

aprovechaban el breve tiempo de su poder para enriquecerse" (KOLLONITZ, 1981, p. 111). Desde burgueses en busca de un título nobiliario por medio de sobornos hasta las "transas" hechas por las autoridades administrativas y policíacas, las cuales estaban involucradas con delincuentes y contrabandistas y cometían toda clase de irregularidades que les permitieran engordar su bolsillo tal como se puede descubrir en los archivos del Imperio.

México era pues un país que por diferentes razones se resistía al progreso y más si este progreso lo promovía un emperador europeo, pues los progresistas eran también liberales. Y si bien en Europa corrían vientos de libertad, esa misma Europa estaba de acuerdo en retroceder a México a la época feudal.

Entonces, pese a que Maximiliano y Carlota se empeñaron en describir a su Imperio tan espléndidamente en su correspondencia, la verdad, la vieran o no, era tan distinta que dicho Imperio sólo duró dos años.

#### 1.5.2.- La caída del Imperio.

Vuelve a tu limpia Bélgica, Carlota;  
torna a tu Miramar, Maximiliano,  
llanto y sangre no más es lo que brota  
y espinas de oro del suelo mexicano.  
De Austria y de Moctezuma os da ya  
rota la corona imperial traidora mano.  
¡Ay del que por malicia ó ignorancia  
os trae aquí bajo el pendón de Francia!  
(ZORRILLA, 1888, p. 81)

Los monarquistas mexicanos no sólo engañaron a Maximiliano en favor de sus intereses sino también a Napoleón III, haciéndole creer que era cosa fácil el implantar en México un Imperio del cuál el podría sacar provecho como árbitro y

explotador; pero conjuntamente con las difíciles condiciones de territorio encontrado por el ejército francés en México (debido en parte a la fuerza de las guerrillas liberales en el país), encontró Napoleón otro fuerte contratiempo para sus planes, esto es el final de la Guerra de Secesión en Estados Unidos, pues hasta entonces este conflicto había mantenido distraídos a los norteamericanos respecto a la intervención en México; el triunfo fue de los abolicionistas del Norte, lo cual significaba el seguro desacuerdo de Estados Unidos respecto al Segundo Imperio patrocinado por Francia. Y así fue en efecto, la actitud de los Estados Unidos de Norteamérica a través de las palabras del presidente Lincoln, fue de total desaprobación respecto a la intervención europea en los asuntos de una nación americana.

Pero aún sin la oposición de la gran República, a Napoleón no le convenía prolongar demasiado tiempo una aventura de por sí nunca apoyada por el pueblo francés y que le costaba demasiado dinero sin recibir nada a cambio. Tenía encima además otros asuntos a resolver en Europa, como el fortalecimiento de Prusia que amenazaba con enfrentarse a Francia, por lo que Napoleón III vio la urgencia de concentrar sus ejércitos en territorio francés.

No sólo Francia, sino toda Europa, incluyendo la misma Austria, estaba amenazada con una guerra en contra de Estados Unidos en caso de apoyar al Imperio Mexicano. Austria por cierto, dio marcha atrás rápidamente, pues al igual que Francia, tenía sus propios asuntos a resolver; en 1866 estalló la guerra contra Prusia en la que resultaron triunfadores los prusianos. La posible alianza de Prusia con Rusia hacía temblar a las naciones europeas, incluyendo a Francia, la cual se



decide con esto a retirar sus tropas de México y utilizarlas en la protección de su territorio.

Maximiliano, por otra parte, no estaba ganando terreno en México sino todo lo contrario; la enemistad con los liberales empeoró con el decreto del 3 de Octubre de 1865 que ponía fuera de la ley a todo jefe o soldado liberal que se encontrase con las armas en la mano, el cual debía ser fusilado sin apelación alguna; los valientes y admirados generales Arteaga y Salazar fueron los primeros ejecutados y tratados como bandidos, esto enfureció a los liberales y provocó una guerra sin cuartel contra el Imperio que convertiría al mencionado decreto en la sentencia de muerte de Maximiliano dos años después.

La guerra intestina le costaba al Imperio Mexicano sesenta millones de francos al año, dinero que sin la ayuda de Francia no habría manera de costear. Juan Nepomuceno Almonte negociaba en París un nuevo tratado para proteger al Imperio; lo mismo hacía el Padre Fisher en el Vaticano, pero no existían ahí buenas referencias sobre las medidas imperiales de Fernando J. Maximiliano pues éste había rechazado la revocación de las leyes funestas que oprimían a la Iglesia. Por tanto, nadie lograba conseguir ayuda para el Imperio. Aquiles Bazaine, jefe del ejército francés, no recibía órdenes ya de Maximiliano sino sólo de su emperador francés, el cual le mandó el retiro de sus tropas; de tal manera que todos los factores empezaron a ponerse en contra del emperador mexicano. Entonces Carlota, desesperada ante la idea de perder su Imperio, decidió jugar la última carta partiendo hacia Europa el 8 de Julio de 1866 con el cometido de recordarle a Napoleón III los compromisos adquiridos con el Imperio Mexicano y hacerle ver la

necesidad de su apoyo; *Sire, he venido a salvar una empresa que es la vuestra*, le dijo.

Nada logró Carlota sino provocar los incidentes que serían testimonios de la precaria salud mental que ella padecía ya desde México, como la convicción de que Napoleón deseaba envenenarla con una naranjada, así como la actitud de gritarle impertinentemente toda serie de reclamos al emperador francés por su falta de palabra.

En seguida de su fracaso en Francia, se presentó la emperatriz en el Vaticano el 2 de Octubre de 1866 en busca de un concordato, pero su razón estaba ya muy deteriorada e insistía en que sus enemigos la perseguían para asesinarla, por lo cual Papa Pío IX aceptó que durmiese ésta en una habitación de la Santa Sede, siendo así Carlota la primera mujer en pasar una noche en el Vaticano..

Después de todos los intentos infructuosos por conseguir apoyo de Europa, Carlota le escribió a Maximiliano diciéndole *Todo es inútil*. Luego recibió el emperador otra carta en donde le comunicaban la enfermedad mental de la emperatriz, lo cual es considerado por algunos historiadores como otra razón por la cual Fernando Max no se atrevió a regresar a Europa.

El mismo Napoleón III le suplicó a Maximiliano que abdicase y varios más le aconsejaron lo mismo; y pese a que ciertos incidentes habían provocado ya su rompimiento con Fernando Maximiliano, el general Aquiles Bazaine, según algunos historiadores, procuró en lo mas posible dejarle un camino seguro para su partida. De hecho esperó su llegada en el último barco del ejército francés que dejó las tierras mexicanas, pero Maximiliano nunca se reunió con Bazaine para huir, sino que permaneció en Orizaba decidiendo el destino de su Imperio Mexicano.

Ahí algunos conservadores temerosos de la situación que se presentaría con la abdicación de Maximiliano, se esforzaron para convencerlo de quedarse y no desampararlos, prometiéndole el apoyo necesario para el sostenimiento del Imperio. Se le hizo creer por ejemplo, que su Imperio era popular y que sólo le desprestigiaba la alianza con los franceses; que contaba con suficiente dinero y hombres para defender su Imperio.

Pero la cuestión del honor fue el factor determinante que detuvo a Maximiliano en México, parecía en efecto "poco decoroso huir entre los equipajes del ejército francés". Ya en Italia se había encontrado en una situación difícil y le había escrito a su madre lo siguiente:

En el peligro no me vuelvo, dos motivos me retienen. El deber de no abandonar en momentos difíciles el puesto que me han confiado y el de impedir en lo posible los excesos provocados por el miedo y por el nerviosismo. [...] Allí donde arde ayudo hasta el último momento aunque tenga que estar en medio de las llamas... (CORTI, 1997, p. 65).

Si bien ahora era Maximiliano quien recibía una carta de su madre, la archiduquesa Sofía, cuyas palabras le instaban a seguir luchando por su Imperio. Algunos como Émile Olivier<sup>8</sup> atribuyen a esta carta la decisión definitiva de quedarse en México. En ella la archiduquesa le decía a Maximiliano que si regresaba a Austria se encontraría en una situación ridícula<sup>9</sup>. Otra carta es la que Carlota le escribió y de la que transcribimos a continuación un fragmento:

Carlos X y mi abuelo (Luis Felipe de Orléans) labraron su desgracia al abdicar. Por lo mismo no debemos repetir el gesto. El primero hizo imposible para sus

---

<sup>8</sup> En su libro llamado *L'Expédition du Mexique*

<sup>9</sup> Corti duda que esa carta haya sido escrita jamás y al parecer nunca ha sido comprobada su existencia aunque sí es mencionada por los historiadores.

descendientes el acceso al trono. El segundo, después de un reinado próspero de dieciocho años, condenó a su familia a un largo exilio y su gobierno aparece a los ojos de los contemporáneos como un gobierno [...?]

Abdicar es condenarse a sí mismo y a extenderse un certificado de incapacidad, no es admisible sino en los viejos o en los individuos faltos de espíritu, pero nunca es el acto de un príncipe de 34 años lleno de vida y con el porvenir por delante. La soberanía es la propiedad más sagrada que existe en el mundo; no se abandona un trono como quien huye de una reunión dispersada por la policía. Cuando uno se hace cargo del destino de una nación, lo acepta uno con sus riesgos y peligros, y no tenéis derecho a abandonarla. Yo no conozco un caso en que la abdicación no fuese resultado de una falta o una debilidad; no podrían imponerla sino en el caso de que hubieseis traicionado los intereses que os hubiesen sido confiados o ante la perspectiva de un tratado oneroso o de una cesión de territorios; en ese caso la abdicación es una disculpa y una expiación. Se puede también abdicar cuando se ha caído en manos del enemigo, con el fin de quitarles todo carácter legal a los actos que está uno constreñido a ejecutar.

"Amigo mío, en la derrota, los reyes no deben rendirse", decía Luis el Gordo a un inglés que trataba de hacerle prisionero. Y bien, yo digo por mi parte, que los emperadores no se rinden. Mientras haya aquí un emperador habrá un imperio, aunque no abarque más de seis pies de tierra. El imperio no es nada sin el emperador. Que esté desprovisto de dinero, no es una excusa y éste se procura por medio de un crédito, el crédito se obtiene con el éxito y el éxito se gana luchando (ITURRIAGA DE LA FUENTE EN JAIDAR, 2000, p. 38).

Tal como dice Valeria Jaidar en su tesis, resultaba imposible tomar *estas palabras a la ligera*, su propio orgullo de Habsburgo sumado a las presiones familiares y de los supuestos aliados conservadores lo llevaron a dudar de su huida. Decidió entonces votar la abdicación por medio de un Consejo de ministros; éste se realizó el 26 de Noviembre de 1866. Según José Luis Blasio, "La mayoría del famoso consejo de Orizaba opinó que el Emperador debía quedarse en el país, y regresar inmediatamente a la capital. El consejo estaba formado por dieciocho consejeros de

los cuales cuatro eran ministros; de la votación resultaron ocho votos por la abdicación y diez por el sostenimiento del Imperio, y de estos diez hay que tener cuenta que cuatro eran ministros, quienes tenían derecho a votar doble" (BLASIO, 1996, p.193).

Maximiliano le dictó entonces a su secretario Blasio una proclama en la cual comunicaba a los Mexicanos la decisión de conservar el poder y realizar un Congreso Nacional, por medio del cuál se decidiría si el Imperio debía subsistir o no. Este congreso nunca pudo ser realizado pues F. Maximiliano regresó a la capital el 2 de Diciembre de 1866; el 13 de Enero de 1867 se embarcan en Veracruz las últimas tropas del ejército francés y Maximiliano, mal aconsejado como siempre, decidió que Querétaro era el punto más estratégico para resistir y combatir, salió de la capital hacia esta ciudad el 13 de Febrero de 1867 (la fatalidad perseguía a Maximiliano, ya que de naturaleza supersticiosa, siempre le temió al número 13 y este número le persiguió siempre).

Finalmente el sitio de Querétaro por parte las fuerzas republicanas comenzó el 9 de Marzo de 1867. Durante este sitio, Maximiliano padeció toda clase de situaciones humillantes para un príncipe. Las precarias condiciones del sitio le llevaron por ejemplo a tener que comer carne de caballo, a contraer difteria, a pedir dinero a los habitantes de la ciudad; pero aún en las peores circunstancias se negaba a abandonar el protocolo, el cual iba modificando según las circunstancias. Todavía durante este sitio recibió propuestas de fuga, pero aquello implicaba humillarse aún más, disfrazarse, afeitar su adorada barba, en fin, que no le fue posible salir airoso de la difícil situación aunque si con dignidad.

El sitio terminó el 15 de Mayo de 1867 luego de las polémicas traiciones del general Márquez y del Coronel López, el primero porque partió a la Capital en busca de refuerzos y nunca regresó y el segundo porque se dice que entregó a Maximiliano por dinero al general Mariano Escobedo.

Maximiliano fue juzgado el 12 de Junio de 1867, su juicio se llevó a cabo para variar en un teatro, el Teatro Iturbide de la ciudad de Querétaro. Un doctor certificó que la salud de Maximiliano no le permitía estar presente en su juicio, por lo que se le juzgó en ausencia. "El fallo del tribunal fue unánime, y al emperador junto con sus dos generales se les halló culpables. Fueron trece los cargos que se le hicieron a Maximiliano -de nuevo el número de la mala suerte- y la pena capital se decidió después. Cuatro votos contra tres a favor de la pena de muerte fue el resultado de dicho juicio y la fecha de ejecución se dictó para el 16 de Junio.

Pese a los intentos de soborno y las súplicas de la princesa Salm Salm, cuyo esposo había caído también en el sitio, pese a las cartas enviadas por Garibaldi y Victor Hugo a Juárez pidiéndole la revocación de la condena, pese a la prórroga de ejecución concedida al representante de Prusia el barón Magnus para el 19 de Junio, pese a que Juárez traicionaba sus principios masónicos al ejecutar a Maximiliano que también era masón, pese a todo esto, el 19 de Junio de 1867 a las 7 de la mañana en el Cerro de las Campanas de la ciudad de Querétaro se llevó a cabo la ejecución del archiduque Fernando Maximiliano José de Habsburgo y de los generales Miguel Miramón y Manuel Mejía.

## SEGUNDO CAPÍTULO

### MAXIMILIANO Y CARLOTA COMO PROMOTORES DEL TEATRO EN MÉXICO.

Del interés de Maximiliano y Carlota por las artes no puede caber duda, dado el apoyo que procuraron para el desarrollo artístico en México, lo cual podrá demostrarse a lo largo de este capítulo y para lo que el interesado puede también consultar el libro *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, incluido en la bibliografía de este trabajo.

Aún antes de iniciar su Imperio, desde el día en que Maximiliano firmaba en Miramar el *pacto de familia*<sup>10</sup>, en la ciudad de México ya salía publicado un documento relativo a la formación de una Comisión Científica, Literaria y Artística de México, la cual fue convocada por el Mariscal Aquiles Bazaine y en cuyos principios se reflejaba un proyecto muy ambicioso para crear las condiciones que permitieran el desarrollo de las artes y las ciencias:

La comisión tuvo diez sesiones que cubrirían todas las ramas del saber. [...] La 8ª dedicada a Historia y Literatura tenían como presidente a Mathieu de Fossey; vicepresidente, José María Lacunza, y miembros Alejandro Aragón y Escandón, Basilio Arriaga Barrés, teniente Cardín de Ingenieros, Francisco Ormaechea, José María Roa Bárcena, José Sebastián Segura y José Zorrilla. [...] Finalmente la sección 10ª la conformaban las Bellas Artes: Pintura, Escultura, Arquitectura, Música y Grabado<sup>11</sup>... (TESTIMONIOS, 1995, p. 55)

Ya establecido en México, el 10 de Abril de 1865, en conmemoración del primer año de la fundación del Imperio, Fernando José Maximiliano decretó la creación de la

---

<sup>10</sup> Por medio del cual renunciaba a sus derechos hereditarios sobre el trono austriaco.

<sup>11</sup> Esto nos confirma que ninguna de "las Artes Escénicas" eran consideradas dentro de las Bellas Artes.

Academia Imperial de Ciencias y Literatura, separada ya de la francesa. Esta Academia contenía a las Bellas Artes dentro del área filológico-literaria.

La Academia quedó a cargo del Ministerio de Instrucción Pública cuyo representante era el mismo Maximiliano.

En cuanto al teatro, varios hechos nos demuestran la intención que los emperadores tuvieron de dejar en México una huella como promotores del espectáculo teatral, impulsándolo y transformándolo. No obstante, como sucedió en otros terrenos, poco fue lo que lograron dado el breve período de su Imperio. Tal como lo consigna Vicente Leñero, "El emperador Maximiliano desembarcó en Veracruz el 28 de Mayo de 1864 y desde el principio de su gobierno intentó ganarse a los teatreros. Empezó por ofrecer subvenciones y por fundar el Teatro Nacional o de Corte, que habría de funcionar en los salones de Palacio bajo la dirección del ya muy célebre entonces poeta y dramaturgo español José Zorrilla" (LEÑERO, 1994, p. 12).

Los emperadores tenían para México muchos planes aún antes de gobernar y, por ingenuidad o inexperiencia, pretendían hacer más de lo que les fue posible; por ejemplo, el proyecto de crear una Compañía Nacional de Teatro dirigida por José Zorrilla (que hubiese sido la primera en la Historia del Teatro Mexicano) quedó incompleto en gran parte por falta de una planeación objetiva. Sin embargo, debe reconocerse la intensa preocupación e interés de Maximiliano y Carlota hacia las artes escénicas, de cuya labor como mecenas y como promotores del arte teatral en México se hablará en este capítulo.



### ***2.1.- La situación del Teatro en México antes del arribo de Maximiliano y Carlota.***

Desde el siglo XVIII el Teatro Mexicano arrastraba ciertas deficiencias y más que una actividad artística se desarrollaba como una actividad de entretenimiento que a su vez pretendía eventualmente educar o manipular a la población.

El primer teatro importante de México (en aquel entonces la Nueva España) fue inaugurado por el primer conde de Revillagigedo en 1753 y fue llamado *Coliseo Nuevo*. Este mismo teatro (que tras un incendio se llamaría Teatro Principal) funcionó por muchos años y dependía del Hospital Real de Naturales, por tanto las ganancias se destinaban a su mantenimiento. Ahí todas las clases sociales se reunían para presenciar espectáculos teatrales que, por varias razones, dejaban mucho que desear.

Tanto las condiciones de los teatros, (sucios y mal iluminados) como los textos y el desempeño de los actores eran aspectos muy descuidados. Los actores, que eran mal pagados y pertenecían a un grupo "socialmente desclasado", dependían de apuntadores y saludaban a sus conocidos aún estando en escena. El público en realidad iba al teatro a refirse de ellos y a reunirse con amigos para conversar o conquistar a alguna dama mientras la obra se desarrollaba.

Pese al reglamento para el desempeño de funciones teatrales impuesto por el Conde de Gálvez en 1786<sup>12</sup>, la deficiente situación del Teatro Mexicano continuó hasta muy entrado el siglo XIX aun después de la Independencia. Antonio García Cubas, nos relata dos anécdotas que ponen de manifiesto cómo es que en la

---

<sup>12</sup> Este reglamento establecía normas de conducta tanto para el público, no chillar, no reñir dentro del teatro, como para los actores a los que se les exigía por ejemplo cumplir con ensayos, no saludar al público, no cometer actos inmorales y aprenderse bien su papel.

segunda mitad del siglo XIX seguían sucediendo incidentes poco favorables para la reputación del Teatro en México:

Dos veces tocóme en suerte la presidencia de diversiones públicas en el Gran Teatro Nacional [...] Habíase anunciado el principio de la función para las cuatro en punto e iban a sonar las cinco, y aquella no comenzaba; el público se impacientaba [...] Llamé a mi celador y le ordené que fuese a inquirir la causa de la dilación, y volviendo pronto me informó que el tenor H. se hallaba indispuerto. Inmediatamente me trasladé al escenario en compañía de un médico [...] hice comparecer ante mí al enfermo [...] A ver la garganta, hombre -dijo el médico, y después de examinarla, añadió -Si la tiene usted enteramente sana. [...] En tanto que el médico observaba y el cantante fingía, acercóse a mí una persona y me dijo: - Nada tiene H., sino que ha reñido con la Empresa y no quiere cantar. [...] -Salga usted a la escena, -dije al tenor H., -Obedeceré, -contestó-, y me presentaré en la escena, pero a cantar bien, eso ya lo veremos. (...) cincuenta pesos le impuse de multa<sup>13</sup>. (GARCÍA CUBAS, 1969, Pp. 192, 193). En iguales circunstancias me encontré cierta noche en que por segunda y última vez presidí en el Gran Teatro [...] Tratábase de la ejecución de una zarzuela y el público, cosa rara, tratándose de un espectáculo de ese género, tuvo a bien no concurrir, sino en desesperante minoría.[...] cantos de gallo, maullidos de gato y ladridos de perro, que tan bien sabían imitar los asistentes de la cazuela, y por último los estridentes chillidos que rompían los tímpanos de los oídos [...] Dijéronme que la señorita fulana se hallaba indispuerta, y al punto me dirigí al palco escénico con mi amigo el Doctor Peón [...] Descubrieron mis ojos en un esconce un cuadro estético bien simulado por la sutil comiquería [...] Hallábase sentada la niña en un sillón con los ojos cerrados y la cabeza recargada en el respaldo [...] y una criada de pie, presentando una taza de vaporosa tisana [...] Señor Doctor, sírvase atender a la Señorita. No bien el Doctor Peón hizo las preguntas conducentes, cuando la madre se apresuró a su vez, a hacer a la hija indicaciones oportunas. -¿verdad, niña, que te duele aquí y aquí? [...] La calma de aquella gente en el foro, y la bulla del público en el salón me desesperaban, así es que hube de decir a la madre en tono imperativo: -¡Basta ya de ficción, señora!

<sup>13</sup> El reglamento del Conde de Galvez siguió vigente en muchos puntos hasta el siglo XIX, por lo que se nombraban jueces (en este caso García Cubas) que vigilaban el cumplimiento de empresarios y actores, *Cuando un artista no cumplía su contrato, no se presentaba a funciones o ensayos o se negaba a ejecutar determinado papel, podía ser castigado con una multa o hasta con la cárcel (MAYÁ p. 131)*

que la señorita proceda inmediatamente a cumplir con su deber [...] –La decepción por la falta de público es la única enfermedad que a todos ustedes aqueja... (GARCÍA CUBAS, 1969, Pp. 193, 194).

El teatro, como ya dijimos, no era propiamente un espectáculo artístico sino de diversión; no obstante, es importante remarcar que como tal su función era muy importante dada su popularidad.

Cualquier libro que se consulte sobre las costumbres mexicanas en el siglo XIX hablará de la asistencia al Teatro como una actividad cotidiana, "La asistencia al teatro era parte importante de la vida social de la época, y el abono se consideraba como parte obligada del presupuesto familiar, no sólo de las familias de clase media y alta, sino también de las de pocos recursos, que con grandes esfuerzos adquirían sus abonos en galería" (RAMOS SMITH, 1991, p. 132) por lo cuál el gobierno pronto se dio cuenta del poder de manipulación política que con éste se podía conseguir.

A partir de 1812 el teatro comienza ya a intervenir de alguna manera en acontecimientos políticos y principia la tradición de ofrecer magnas funciones para honrar a los que en esos momentos se consideraran héroes, esto claro, según quien estuviera en el poder. Por ahí de 1820 los escritores mexicanos empezaron a escribir sus primeras obras teatrales inspirados en la reciente Independencia de la Nación. Obras como *El liberal entre cadenas* que era una loa a quienes habían hecho posible la Independencia eran muy aplaudidas por el público, pero no sucedía lo mismo con las obras que atacaran al clero como fue el caso del drama *La virtud perseguida por la superstición y el vicio*. "...las familias protestaron y las

autoridades mandaron prohibir la representación" (REYES DE LA MAZA, 1972, p.10).

También resultó que el teatro era un excelente medio para recaudar fondos y fue utilizado con frecuencia obteniendo muy buenos resultados; y sobre todo en los años de lucha previos al Segundo Imperio se presentaban obras con títulos como *¡A la guerra mexicanos!* o bien *Un episodio del 5 de Mayo*, obras que abundaban en *bellos pensamientos patrióticos*. Si revisamos las obras representadas en 1862, encontraremos que alrededor de la mitad de ellas eran a beneficio de los heridos de la guerra que se libraba por defender a la Patria de los franceses. La primera representación llevada a cabo con ese objetivo se realizó el día dos de Mayo de 1862 a beneficio de los hospitales militares, "destinando todos sus productos al mantenimiento y auxilio de los enfermos y heridos de nuestro ejército". (REYES, 1959, p. 11).

A continuación la descripción de lo que fue parte de un espectáculo presentado en el Teatro Nacional, llamativo ejemplo del *patrioterismo* que prevalecía en los momentos previos al Segundo Imperio:

Veinte niñas, en que había algunas de cuatro o cinco años de edad, y en que ninguna pasaba los trece, cantaron arrodilladas el himno *Dios salve a la nación*, ondeando sobre ellas la bandera nacional que empuñaba la señorita Garfías. Entonces la fiesta tomó un carácter grave, severo y profundamente religioso; la plegaria de la niñez y de la inocencia, que necesitan ante todo tener patria, se elevaba al cielo implorando el triunfo de la justicia y del buen derecho, que asisten a México en la contienda a que lo ha provocado la ambición del emperador de los franceses. Aquellas niñas al acabar su canto, enternecidas y llorando de patriótico entusiasmo, se agruparon en torno a la bandera nacional cubriéndola de besos y caricias, como si besaran a su madre. [...] Al fin aparecieron en escena doce inválidos del 5 de mayo mutilados por

las balas francesas, y fueron recibidos como corresponde a los defensores de la patria... (REYES DE LA MAZA, 1959 Pp.77 y 78).

Para darnos una idea de la situación en relación a la calidad del Teatro Mexicano en la época del Segundo Imperio, es necesario revisar las condiciones en las cuales se encontraban sus elementos: los teatros, por ejemplo, contruidos la mayoría en estilo renacentista, es decir, "con su disposición interior en forma de herradura, convertía los palcos, las plateas y buen número de localidades laterales en cómodos miradores, más que del escenario, de las localidades de los extremos contrarios o de la luneta. Parecía que el público iba sobre todo a ver y a ser visto por el resto del público" (LEÑERO, 1994, p. 20).

He aquí una referencia sobre el público de la época:

...los espectadores de palcos y lunetas iban a lucir sus mejores atuendos y a establecer relaciones e intercambiar habladurías y chismes; mientras los que ocupaban localidades populares intervenían con muestras de entusiasmo o disgusto en el curso de las representaciones. El público era muy activo. Había silbadores y pateadores profesionales (los llamados cócoras) que intentaban reventar una función, contra rivales que pretendían contagiarse con sus bravos o sus vivas al resto de la concurrencia; los espectadores pedían dulces y refrescos o agua en el mismo tono de voz que los actores (*Magaña Esquivel* en LEÑERO, 1994, p. 20).

Es difícil imaginar como las bellas damas mexicanas llegaban a sus palcos con sus grandes vestidos y sus finos zapatos a salvo, pues como lo narran cronistas de la época, las calles en donde los teatros se ubicaban se encharcaban terriblemente durante el tiempo de lluvias, así que, si no era en carruaje y cargadas por "indios" cuyo oficio era ese, no había manera de poner los pies en el teatro sin sufrir un total desastre en sus mejores galas.

Una importante mejora de los Teatros capitalinos se había realizado en los años anteriores al Segundo Imperio, de modo que Paula Kollonitz<sup>14</sup> consignó lo siguiente respecto a las condiciones de los mismos:

México tiene cuatro o cinco teatros, dos de los cuales están entre los mejores que he visto. Son grandes, muy sonoros; sus vastos corredores son abiertos y sostenidos por graciosas columnas; sobre un fondo blanco se entrelazan guirnalda de flores doradas y ligeramente realzadas. La iluminación es brillantísima y la costumbre de las mexicanas de no presentarse al teatro sino con los más suntuosos trajes hace que el efecto sea mágico, casi solemne (KOLLONITZ, 1981, p. 101).

A la llegada de Carlota y Maximiliano funcionaban los siguientes teatros:

- El Teatro Nacional, o mas bien *Teatro Imperial* durante el Segundo Imperio. Inaugurado por Santa Ana en 1844, se llamó Teatro de Santa Ana, luego Teatro de Vergara, Teatro Nacional durante el gobierno liberal, Teatro Imperial durante el Segundo Imperio y nuevamente Teatro Nacional hasta su demolición en 1901.
- El Teatro Principal, construido sobre las ruinas del Coliseo Nuevo e inaugurado en 1826.
- El Teatro de Iturbide, inaugurado en 1851, "cayó en poder de un grupo de soldados franceses, que le intitularon *Théâtre de l'Armée* y otras veces le llamaron *L'Eldorado*. En este último caso dábanse allí conciertos franco-mexicanos de las 3 a las 6 de la tarde y de las 8 a las 11 de la noche [...] Una orquesta dirigida por Chávez tocaba danzas mexicanas y francesas, se bailaba alegremente y se bebían vinos y licores..." (OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, p. 672) Este mismo Teatro se convertiría tiempo después en la Cámara de Diputados.
- El Teatro de la Unión, inaugurado en 1841.

---

<sup>14</sup> Que acompañó a Maximiliano y Carlota en su viaje a México como dama de honor.

**-El Teatro Oriente**, inaugurado en 1844 con el nombre de Teatro del Puesto Nuevo.

**-El Teatro Nuevo México**, inaugurado también en 1841 y en cuyo telón se leía "No es el Teatro un vano pasatiempo. / Escuela es de virtud y útil ejemplo".

**-El Teatro Hidalgo**, llamado anteriormente Teatro Esmeralda y Teatro de la Fama, se inauguró en 1859.

**-El Teatro del Pabellón Mexicano**, inaugurado en 1849.

**-El Teatro de los Gallos**, inaugurado en 1823. El nombre se debía al palenque de gallos que se ubicaba antes en el mismo lugar; al parecer desapareció en 1844 por un incendio.

De todos estos teatros los que trabajaban con mayor regularidad eran El Principal y el Imperial (o Nacional), ya que "Los concurrentes de un teatro acudían a otro para hacer comparaciones respecto del desempeño de un mismo drama y, exaltados por sus encontradas simpatías hacia los actores, daban origen a cuestiones enojosas que poderosamente contribuían a mantener viva la rivalidad de los dos teatros" (GARCÍA CUBAS, 1969, p. 341).

El de Iturbide y el de Oriente también sostenían largas temporadas teatrales que muy ocasionalmente eran de ópera; los demás teatros presentaban espectáculos más populares y no necesariamente teatrales; a veces recurrían a espectáculos circenses, números musicales o de baile, zarzuelas malhechonas y juguetes cómicos-picantes.

Un aspecto importante a examinar es el de los empresarios teatrales de la época; algunos de los cuáles, como ahora, eran también actores o directores que se veían en la necesidad de hacer las veces de empresarios para sostener a su compañía, este es el caso de Manuel Eduardo Gorostiza, que durante varios años en la primera

mitad del siglo XIX fue empresario del Teatro Principal; otro ejemplo es el de la *Compañía dramática Duclós-Ortiz*, formada por el primer actor, director y empresario español José Ortiz y Tapia y la primera actriz, también española, Matilde Duclós, los cuales venían precedidos de fama por sus actuaciones en América del Sur y en La Habana pero en México permanecieron sólo tres meses.

Durante esta investigación poca fue la información encontrada en relación a empresarios teatrales y su función; sin embargo, en el plan de trabajo que Zorrilla envió a Maximiliano para la dirección de la Compañía Nacional de Teatro, llama la atención la mención de lo que él consideraba como un problema a solucionar, que era la propiedad de los Teatros a cargo de una persona cuyo nombre Zorrilla omite:

Una sola persona ha acaparado la propiedad del Imperial, el Principal y el de Nuevo México, y las condiciones leoninas que impone a los empresarios y compañías en provecho suyo son tales, que ninguno puede prosperar, y la ganancia de todos debe infaliblemente ser devorada por el propietario, con perjuicio manifiesto de las letras, las empresas, compañías y del público. Este propietario exige que toda decoración, enser o útil del escenario, quede en beneficio suyo, sin indemnización o auxilio de su parte en favor del empresario [...] impone la condición de que los guardas de los teatros, conserjes, etc. han de ser elegidos (por él) y nombrados por él pero pagados por las empresas y las compañías [...] a los artistas dramáticos y a los empresarios esta situación produce el poco aprecio con que son mirados por los Ayuntamientos y las autoridades civiles que, ajenos al arte, se creen con el derecho de reprenderlos, multarlos, etc. (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, Pp. 46 y 47).

Acaso esta persona podría ser Francisco Arbeu, a quien Antonio Magaña Esquivel<sup>15</sup> menciona como propietario del Teatro de Santa Ana (o sea el Nacional-Imperial), sin embargo esta información no pudo ser confirmada en otra fuente.

---

<sup>15</sup> Lo menciona en el prólogo a *TEATRO MEXICANO DEL SIGLO XIX (1810-1847)* en la página 14.



Otra posibilidad es la mencionada por Maya Ramos Smith quien afirma que durante la época de la Independencia al segundo Imperio predominó el monopolio de los empresarios Miguel y Leonardo Mosso sobre los teatros Nacional, Principal y Nuevo México por lo cuál no se desarrollaba "una competencia que hubiera beneficiado grandemente tanto a las artes escénicas como al público" (MAYA RAMOS, 1991, Pp. 131,132). lo que si podemos saber es la forma en que se realizaban las ventas para el teatro, sobre lo cual tenemos que:

Económicamente, el teatro se mantenía con el producto de los abonos de los palcos y lunetas, que constaban de doce funciones al mes y que se pagaban antes de empezar la temporada, mientras que el resto de las localidades se ponía a la venta diariamente en las taquillas (MAYA RAMOS, 1991, p. 132). ...el precio del abono en luneta, por 22 funciones dramáticas en el mes, era de 9 pesos, y 16 pesos, por 12 líricas, cuando el teatro estaba ocupado por una Compañía de Ópera, y en esa proporción los palcos, plateas y demás localidades. (GARCÍA CUBAS, 1969, p. 348).

Sobre los dramaturgos, aunque Zorrilla afirmaba que "no son pocos ni sin mérito los que existen, ni despreciables las obras que han producido" (ZORRILLA, 2000, p. 58). si enfrentaban un preocupante problema, "la lucha desigual contra la creación extranjera que llevaba a los coliseos piezas ya probadas y aplaudidas en Europa y por lo tanto de poco riesgo para los empresarios" (LEÑERO, 1994, p. 11). Entendamos con esto que no existía una identidad nacional en cuanto a teatro se refiere; salvo las piezas patrióticas de tipo panfletario, el público asistía a contemplar piezas costumbristas venidas de Europa, o bien las obras escritas por mexicanos que por sus tramas y ambientación eran casi idénticas a las extranjeras, pues nuestros autores mexicanos vivían en aquel entonces con los ojos puestos en

los autores españoles o franceses. Los principales modelos a seguir eran: de España Moratín y Zorrilla; de los franceses Dumas, Scribe y Víctor Hugo.

No obstante, mientras que en Europa era el estilo posromántico el que prevalecía en la dramaturgia, en México ni siquiera se abandonaba del todo el estilo neoclásico; y la fuerza del romanticismo de principios de siglo se prolongó más allá del Segundo Imperio Mexicano. Por ello nuestros dramaturgos se permitían demasiados soliloquios y apartes que explicaban lo que sucedía en la obra, pues no se le confiaba al espectador la capacidad de entender las situaciones. Los personajes empleaban siempre un lenguaje grandilocuente y retórico (utilizaban el vos como si se tratara de españoles) y algunas veces las obras eran escritas en verso.

Otra significativa característica era la importancia del contenido moral en los textos dramáticos; en ellos se exaltaban los sentimientos y se enaltecían los valores de la época, es decir, mostraban claramente al bien contra el mal; los pobres, aunque maleducados y torpes, eran nobles y honrados, mientras que los muy ricos eran ambiciosos y cueles. En estas obras siempre triunfaba la virtud fundada en la fe religiosa o en el amor o en la lealtad a la patria o a la familia. "El sentido del honor es clave y eje de la mayor parte de los conflictos dramáticos. La sola sospecha de la pérdida del honor femenino sirve para desencadenar una catástrofe [...] el amor es exaltado siempre como supremo valor [...] el amor conyugal es un valor sagrado [...] Por lo que hace a la preceptiva estrictamente dramática, las obras obedecen, en su trazo, a estructuras y convenciones que en nuestro tiempo se antojan elementales" (TEATRO MEXICANO, 1972, p. 22). Aclaremos, sin embargo, que la falta de riqueza en los textos dramáticos no era un problema exclusivo de México,

pues esto ocurría en todas partes del mundo dada la moda de dramas costumbristas y comedias burguesas. Sin embargo, la falta de garantías y estímulos económicos para los escritores dramáticos mexicanos constituía ciertamente otro factor por el cual la dramaturgia nacional no lograba el nivel que tal vez en otras circunstancias podría haber alcanzado.

Los más reconocidos dramaturgos mexicanos eran:

-Vicente Riva Palacio, convencido liberal que partió de la capital con el gobierno de Benito Juárez y participó con él activamente. Escribió conjuntamente con Juan A. Mateos algunas obras en el período anterior a la Intervención Francesa.

-Ireneo Paz, que además era novelista y periodista, sus obras, muy costumbristas, padecían de "un abuso de todas las convenciones dramáticas de ese tiempo" (LEÑERO, 1972, p. 26).

-Justo Sierra, de sus obras la más conocida fue el drama teatral escrito en estilo exageradamente romántico titulado *Piedad*.

-José María Vigil, escritor liberal cuya principal obra, *Víctimas y verdugos*, "ejemplo exquisito de un teatro posromántico depurado y complejo" (LEÑERO, 1972, p. 29).

-Rafael de Zayas Enriquez, también liberal, su obra más conocida, *Paula*, recuerda a la novela de Dumas *El conde de Montecristo*.

-Juan A. Mateos, fue de los pocos dramaturgos mexicanos que estrenaron sus obras durante el Imperio y siguió escribiendo después durante muchos años. La obras de él que se estrenaron en el período imperial fueron las siguientes: *La muela del Juicio* (15 de Agosto de 1864), *Los Miserables* (23 de Octubre de 1864), *El prólogo del Quijote* (20 de Noviembre de 1864), *La luna de miel* (11 de

Diciembre de 1864), *El Jorobado* (15 de Enero de 1865), *La calle de enmedio* (12 de Febrero de 1865), *Un mexicano en Pekín* (22 de Noviembre de 1865), *La mulata de Córdoba* (7 de Febrero de 1866) y *Cecilio Chí en las matanzas de Valladolid* (18 de Noviembre de 1866).

En cuanto a las puestas en escena, algunos como García Cubas, afirmaban que México gozaba de una "existencia constante de buenas compañías", aunque él se refería mas bien a las compañías de ópera que en su mayoría eran extranjeras. Pero a nivel teatral, resulta difícil juzgar la calidad de las puestas en escena, ya que los criterios contemporáneos son distintos a los de aquella época, es decir, el estilo de actuación y los gustos del público desde luego que han variado a lo largo del tiempo. Sin embargo, a juzgar por testigos extranjeros, la calidad no siempre era cualidad del Teatro Mexicano<sup>16</sup>; a continuación citamos las impresiones de Madame Calderón de la Barca<sup>17</sup> y de Paula Kollonitz:

La primera actriz, favorita del público, y que viste bien, goza de gran reputación por su buena conducta; pero es de madera, de una madera que conserva sus propiedades aun en las escenas más trágicas [...] No hubo aplausos; y la mitad de los palcos estaban vacíos, y tal parecía que las personas que ocupaban los demás, lo hacían bajo la fuerza de la costumbre, y por ser ésta la única diversión de la noche. El apuntador habla tan alto que [...] daba a conocer discretamente al público cada palabra, antes de ser oídas oficialmente desde el escenario. Fumaba todo el patio, fumaban las galerías, fumaban los palcos y fumaba el apuntador [...] Un teatro ciertamente indigno de esta ciudad (CALDERON, 2000, p. 60).

---

<sup>16</sup> Lo cual no desmerita al hecho teatral en sí, pues si tomamos en cuenta la importancia que tenía como actividad social, veremos que, desde varios aspectos, es un importante objeto de estudios.

<sup>17</sup> Estuvo en México 20 años antes del Segundo Imperio, durante el gobierno de Santa Ana.

De la primera obra de teatro que Paula Kollonitz presenció en compañía de los emperadores, tenemos la siguiente impresión:

Mal, malísimamente se representaba "La Judía", de Halevy. La emperatriz luchaba con el sueño, el emperador sucumbió (KOLLONITZ, 1981, p. 132).

Y otra impresión posterior es la siguiente: ...el teatro donde fuimos martirizados con una representación que no tenía fin, con arengas, discursos y demostraciones patrióticas... (KOLLONITZ, 1981, p. 165).

Supongamos, sin embargo, que ambas damas extranjeras hayan tenido la mala suerte de asistir a funciones poco afortunadas. Acudamos entonces a revisar algunas críticas teatrales de los periódicos locales de la época:

Lunes, 15 de Agosto de 1864. ... el autor de "La muela del juicio" veló su nombre al dar su obra, para que se pusiera en escena como una producción inédita. [...] La comedia en su ejecución obtuvo un brillante resultado; entusiasmado el público y complacido hasta el extremo, en el final del segundo acto estalló pidiendo que se presentara el autor en la escena: éste lo rehusaba, pero las reiteradas instancias de los actores y al pedido del público que continuaba, accedió por fin, y corriendo el telón apareció acompañado de los actores don Juan A. Mateos y fue saludado por el público con una salva de vivas y aplausos (REYES, 1959, p. 108).

El sábado último se dio en el Teatro Principal la pieza dramática "Del dicho al Hecho", pieza de un mérito extraordinario, atendiendo a que hay en ella escenas sacadas de la naturaleza misma y llenas de vigor y animación. Abunda en sentimientos nobles que precisan la moral de un modo admirable [...] haremos dos observaciones: el señor Mata debió salir en la escena última no con el sombrero puesto, sino llevándolo en la mano, como lo dice el autor, y con razón, porque un criado siempre debe tener algún respeto para los que han sido sus amos. El señor Padilla no se quedó "meditabundo" y con la cabeza inclinada "hacia el suelo" (como lo marca el autor), sino que se echó a andar al terminar la pieza, con lo que acabó de deslucir un final débil de suyo.

"El Pájaro Verde", 28 de septiembre de 1864. (REYES, 1959, p. 111).

Para comprender objetivamente la situación del Teatro Mexicano en este período, es necesario tomar en cuenta varios factores: sus propósito principal, ya lo hemos dicho, era divertir y educar, por lo que las exigencias del espectáculo dramático dependían de este objetivo; la situación política del país desde la Independencia era muy inestable, por lo cual el teatro difícilmente podía desarrollarse en el ámbito artístico, pues la constante crisis no permitía el funcionamiento de proyectos a largo plazo; no existía (por lo mismo) una escuela en donde los artistas del teatro pudieran prepararse, su entrenamiento era únicamente el que obtenían sobre la práctica; no existía tampoco un apoyo económico por parte del gobierno al Teatro Nacional, por lo que aquellos dedicados al espectáculo teatral debían montar obras que garantizaran el éxito en taquilla para poder sobrevivir.

Los espectáculos teatrales casi siempre se componían de dos o tres elementos, teatro, música y danza, he aquí un ejemplo:

Teatro Principal: Compañía dramática. Segunda función del tercer abono. Magnífica y escogida función para el jueves 9 de junio de 1862. Orden de la función: después de una sobresaliente obertura se pondrá en escena la muy aplaudida comedia en cuatro actos titulada *Un clavo saca otro clavo*. Después seguirá una pieza de baile, terminando el espectáculo con la preciosa pieza en un acto que se titula *¡A la guerra mexicanos!*. A las ocho en punto. (REYES, 1959, Pp. 55 y 56).

Estos espectáculos se anunciaban como *comedia dramática en dos actos, viaje zarzuela en tres actos, sublime drama, obra de gran espectáculo, gran drama de extraordinario aparato* (con escenografía muy vistosa) *o de aparato y magia o de gran maquinaria, función extraordinaria* (que constaba de varios números),

*función monstruo* (lo mismo pero con gran aparato), *chistosísima comedia, graciosísimo juguete cómico*<sup>18</sup> *en un acto, vistosísimo voudeville*<sup>19</sup>.

Los actores de la época debían en parte su estilo de actuación grandilocuente a las condiciones de los teatros, pues actuaban en coliseos en donde había que luchar para ganarse la atención del público que tan fácilmente se distraía. Tenían que hacerse oír en aquellos teatros enormes y recitar parlamentos apenas aprendidos, ya que el repertorio de obras variaba de un día para otro, "Más que hablar, los actores declamaban, actuaban hacia el frente siempre buscando el proscenio y sin dejar que el público conociera sus espaldas. La exclamación, el arrebató emocional, eran comunes. Los actores lloraban con escándalo [...] se desmayaban o se tiraban al suelo con el menor pretexto [...] No existía aun, además, el concepto claro de dirección escénica [...] el director de la obra, que generalmente trabajaba como primer actor era, al decir de Rodolfo Usigli, un simple coordinador del fenómeno escénico..." (LEÑERO, 1994, p. 21).

No obstante, llama la atención las críticas que en *El pájaro Verde* se le hacen a una joven actriz de las más populares de la época:

La señorita Cejudo nos permitirá que le hagamos una indicación [...] hay situaciones en las que se la ve a grande altura, de la que no descenderá si con el constante estudio hace su entonación siempre natural y su ademán también (REYES pag. 98). La Señorita Ana Cejudo, que merece la atención del público por su dedicación, tiene ya algunas piezas en que luce, [...] pero le suplicamos deje a un lado el tono declamatorio y procure desempeñar sus papeles con naturalidad, para lo cual no hay necesidad de afectar la voz (REYES, 1959, p. 159).

---

<sup>18</sup> Juguete cómico, pieza teatral de corta duración y de asunto frívolo, ingenioso y ligero de carácter marcadamente cómico.

<sup>19</sup> Voudeville, vaudeville (en francés) o vodevil, *comedia aligerada con canciones y bailes, de carácter marcadamente frívolo y alegre y de asunto amoroso, muy popular en Francia. (DICCIONARIO BÁSICO DE TEATRO MEXICANO, p. 881).*

Suponemos por lo anterior que la influencia europea en cuanto a estilo de actuación empezaba ya a sentirse en el Teatro Mexicano, por lo que se elogiaban actuaciones como las de Eduardo González<sup>20</sup>, del cual se decía "que tiene excelentes disposiciones para el teatro, trabaja con naturalidad" (REYES, 1959, p. 159). Otra característica de los actores de la época era que debían no sólo actuar, sino también cantar y bailar, dado el tipo de espectáculos que se montaban y en los que se combinaban las tres disciplinas; el entrenamiento se daba dentro de la misma Compañía pues, como ya lo mencionamos, no existió un Conservatorio Dramático hasta después del Segundo Imperio.

Los actores se sostenían económicamente compartiendo las ganancias que entraban, lo cual mucho dependía del éxito de la obra en que trabajaran, o bien a través del sistema de *función a beneficio de...* la cual consistía en asignar una función en la cual determinado actor o actriz recibía la totalidad de las ganancias tocándole luego el turno a otro miembro de la compañía.

Algunos de los principales actores de la época eran: los españoles Don Miguel Vallete, Doña María Cañete, Matilde, Carolina y Gonzalo Dúclos, Josefa García, Eduardo González, José Ortiz y Tapia, Doña Josefa Dubreville, Juan de Mata Ibarzábal, Rosa Peluffo y Joaquín Arjona. Los mexicanos eran: Don Antonio Castro, murió en 1863, José Merced Morales, Soledad Cordero, Ana Cejudo, Gerardo López del Castillo, Amelia Estrella de Castillo, Ángel Padilla y Concepción Méndez (Concha Méndez) de la que hablaremos más tarde.

---

<sup>20</sup> De origen español, era director, actor y maestro (y sus estudiantes no usaban apuntador) se hablará de él más tarde.



En realidad muy poco sucedió en el Teatro Mexicano durante los años anteriores a la llegada de Maximiliano y Carlota; sólo un hecho parece ser importante: la censura que impuso el gobierno conservador nombrando varios censores de obras para no permitir la representación de obras "inmorales". Ésta fue retirada por el gobierno liberal de Benito Juárez previo a la intervención francesa y así continuó, sin censura, durante el Segundo Imperio.

Al margen de este hecho, los constantes cambios de gobierno sólo provocaban que cuando el país estaba en manos de los conservadores, actores, directores y empresarios se declararan conservadores fanáticos; y cuando gobernaban los liberales, eran entonces liberales convencidos. Todo ello para lograr subsistir. El público ya tan acostumbrado a los cambios políticos, así como aplaudió obras como *"A la guerra mexicanos"*, hizo lo mismo meses después con la representación de *"La entrada de SS. MM. II"* en el Teatro Principal.

No obstante, los teatros sí sufrieron, una sustancial ausencia de público durante el período de la intervención francesa, ya que la mente de todos estaba muy ocupada en las noticias que se tenían día a día respecto al avance de las tropas francesas y los enfrentamientos con liberales. Los mexicanos, algunos tristes, otros preocupados o atemorizados por la situación, no tenían ánimos para asistir al teatro.

Empresarios y compañías lucharon desesperadamente para atraer al público con vistosos programas y llamativos prospectos, pero "con muchas dificultades lograron algunos teatros dar fin a su temporada 1862-1863, y terminada ésta los acontecimientos políticos se precipitaron: el 31 de mayo, el presidente Juárez trasladó su gobierno fuera de la capital, y el 10 de Junio de 1863 ésta fue ocupada

por el ejército francés, iniciándose inmediatamente los preparativos para el establecimiento de un gobierno monárquico" (MAYA RAMOS, 1991, p. 300):

### 2.1.1.- *La ópera como expresión teatral.*

Dijimos ya que en la época de la cual nos ocupamos, el teatro era una de las principales diversiones; pero en aquel entonces "Decir teatro era decir también ópera y ballet y música" (LEÑERO, 1994, p.18).

La ópera se convirtió desde la primera mitad del siglo XIX en un espectáculo obligado para los capitalinos que se jactaran de poseer cierta clase y educación, de hecho era el espectáculo predilecto de las clases altas, "Los ricos jamás abandonaban sus palcos en las temporadas, sean los espectáculos en verso o canto, y aún cuando se ausentan de México, aquellos quedan pagados" (GARCÍA CUBAS, 1969, p. 207, 208). pero no sólo las clases privilegiadas gustaban de la ópera, pues era tan popular entre los capitalinos que aquellos que no podían costearse las entradas, se trepaban al techo de los teatros para escuchar desde algún agujero las hermosas voces de tenores y sopranos; por tanto, las notas de óperas como *Semíramis* o *Lucía de Lamermoor* se oían no sólo en los escenarios de los teatros sino también en los silbidos de los vagos que deambulaban por la calle.

A decir de Madame Calderón de la Barca, el público mexicano, aunque indulgente, sabía distinguir la buena ópera más por instinto musical que por cultura.

Sobre el mismo punto hace referencia esta crítica periodística:

LA ÓPERA: Aviso a los diletanti. Mientras que la compañía de ópera ha estado dando composiciones de Verdi en que pasan casi desapercibidas las faltas de los cantantes, el público la ha calificado de regular y ha llevado su galantería hasta

aplaudir lo que menos lo merecía. La empresa ha tomado esto por ignorancia y no por benignidad de los concurrentes, y de abuso en abuso ha llegado hasta suprimir trozos enteros de las óperas. La "Lucrecia de Borgia" que se dio el martes en la noche fue absolutamente desconocida para sus mejores amigos. Hizo un fiasco completo y el señor Mazzoleni suprimió dos versos de su papel en el prólogo, dejando al señor Nunó con la batuta levantada. Nosotros aconsejamos a la empresa tenga un poco más de respeto a ese público que sabe distinguir perfectamente el verdadero talento y dar a cada uno lo que es suyo.

"La razón de México", noviembre de 1864. (REYES, 1959, p. 120)

Ciertamente no era ignorante el público mexicano respecto a la ópera a la cual estaba acostumbrado a asistir, sino que dado el precio un poco más elevado de las butacas el público era más selecto y discreto en su reacción al disgustarse con el espectáculo, de tal manera que si una ópera no gustaba, simplemente no se le aplaudía lo suficiente y no se solicitaba al proscenio la presencia de la estrella operística, pero en cambio si gustaba, no había un palco vacío en las siguientes funciones y los aplausos eran prolongados y llenos de entusiasmo llamando al director y a los cantantes al proscenio, mientras se gritaban vivas y se arrojaban flores.

Olavarría nos dice que iban "los concurrentes, aunque sin propósito deliberado, con la idea de comparar a los artistas con otros que ya han oído, [...] al calarse los guantes o al pasar las mangas del abrigo, recordaban cómo cantaba Stéffani la romanza primera, [...] cómo se quejaba la Almonti, la Cortesi, La Peralta, la Paniagua [...] como sabían morir gimiendo..." (OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961. Pp. 684, 685).

Eran sobre todo compañías de ópera extranjeras las que se presentaban exitosamente en México, en particular Italianas, aunque también existían

espectáculos de ópera compuestas por extranjeros y montadas en México con algunos cantantes mexicanos.

No fue hasta 1859 cuando se estrenó en el Gran Teatro Nacional la primera ópera de compositor mexicano (pero con libreto de un italiano) titulada *Catalina de Guisa* cuyo compositor fue el maestro Cenobio Paniagua<sup>21</sup> y que, por coincidencia, se estrenó para celebrar el cumpleaños de Miguel Miramón, en aquel entonces presidente sustituto de la República Mexicana por el bando de los conservadores y que 8 años después sería fusilado con Maximiliano. Esta ópera de autor mexicano, aunque muy exitosa en su estreno, cayó muy pronto en el olvido en medio de tantas otras de autores extranjeros.

Lo mismo que en la dramaturgia, en la ópera no se gozaba de una identidad nacional, existe un sólo registro de una ópera cómica cuyo tema se refería a costumbres nacionales, *Un paseo a Santa Anita*, del escritor Víctor Landaluce y música de Antonio Barilli, la cual se escribió hasta 1881 y sería el antecedente primario de lo que luego se convertiría en el género *Revista*. A excepción de esta obra, las óperas representadas eran de autores extranjeros, (Verdi y Bellini eran dos de los compositores de moda), éstas eran dirigidas por mexicanos y algunas veces por extranjeros, producidas por empresarios en su mayoría extranjeros y con cantantes de ópera extranjeros y algunos mexicanos.

Los cantantes de ópera eran tan populares y admirados que se reunían multitudes a recibirlos y saludarles en las garitas cuando llegaban a la Capital, les llevaban

---

<sup>21</sup> El maestro Cenobio Paniagua había intentado años antes fundar un Conservatorio Nacional de Música pero debido a pugnas políticas no se pudo realizar su proyecto. Sin embargo fue uno de los músicos que más se preocupó por la difusión de la ópera interpretada por mexicanos.

serenata al lugar en que se hospedaran y les hacían obsequios como hacen ahora los jóvenes con los artistas del momento.

Ángela Peralta, el gran *ruiseñor mexicano*, la única cantante de ópera mexicana que era reconocida tanto en México como en el extranjero, siempre era aplaudida con fervor por los mexicanos junto con otros tantos cantantes de ópera, entre los cuáles los más populares eran: Enrique Tamberlick, Adelina Patti, Francesco Mazzoleni, Marietta Pagliari, Adelina Murio-Celli, Elisa Tomasi, Enriqueta Sulzer, Soledad Vallejo (mexicana), Sabatino Capelli, Teodoro Montes de Oca (quizás mexicano), Olivia Sconcia, Luis Stéffani, Mariana Paniagua (mexicana), Annibale Biachi (también empresario), José Tombesi, Joaquina González (mexicana), Isabel Alba y Alejandro Ottaviani entre otros.

Pero fue, sin embargo, una Compañía mexicana dirigida por el maestro Bruno Flores quien representó la ópera *Norma* para celebrar la aceptación del trono imperial por parte de Maximiliano el 23 de noviembre de 1863. También fue un mexicano, el compositor Miguel Meneses quien compuso un drama lírico (aunque no en español) que llamó *Agorante* en celebración del primer cumpleaños que pasó Maximiliano en México. La ópera se representó con cantantes mexicanos y no tuvo el éxito deseado por parte de la crítica que finalmente dispensó las faltas de Miguel Meneses haciendo ver que se trataba de la primera obra de un compositor muy joven.

Un poco más de aceptación tendrían otros espectáculos mexicanos a los que Maximiliano y Carlota apoyaban y de los que hablaremos mas adelante.

## 2.2.- *Influencias del nuevo Imperio en el panorama teatral.*

Fue precisamente en un teatro en donde se dio la bienvenida a Maximiliano y Carlota; el Teatro Imperial. En este teatro organizó el ayuntamiento un fastuoso baile para celebrar la llegada de los emperadores de México, del cual tenemos las siguientes descripciones:

El 19 de Junio (de 1864) a las nueve y media en punto, Maximiliano I y su bella esposa la emperatriz Carlota, “acompañados de su séquito y del Excmo. Ayuntamiento de la capital”, hicieron su entrada en el teatro, que los recibió engalanado con enorme cantidad de arañas “de esperma” [...] con una muchedumbre de curiosos agolpados frente al pórtico aplaudiéndolos, con otra multitud de invitados elegantemente vestidos que a su entrada se pusieron de pie y “los vitoreó tres veces”. Sus majestades imperiales, escoltados por pajes formados a doble fila y con hachas de cera, se dirigieron al fastuoso trono que en el vestíbulo se les había preparado “bajo un elegante pabellón de seda carmesí”. Luego ambos soberanos recorrieron los estrados donde se encontraban los invitados, quienes fueron presentados a ellos en medio de caravanas y sonrisas. La emperatriz, que “llevaba un rico traje de seda color de rosa, con vuelos de encajes de Inglaterra, y una corona de diamantes que verdaderamente deslumbraba”, conversó animada con varias damas y caballeros que no cabían en sí de orgullo y de emoción. El Emperador, una vez que terminaron las presentaciones, con su severo traje negro y como única condecoración la medalla y banda de Gran Maestro de la Orden de Guadalupe, abrió el baile acompañado por la señorita Trinidad Azcárate, hija del prefecto municipal. La emperatriz bailó con el general Bazaine, comandante general del ejército que realizó los sueños de Napoleón III de apoderarse de la República Mexicana. (REYES, 1959, p. 19).

Fue aquel baile una de las fiestas más suntuosas en su género de cuantas había visto jamás la capital de México ni siquiera en los días más brillantes de la época virreinal. El golpe de vista del gran salón era magnífico. El piso del escenario se había igualado con el del patio de butacas de donde fueron retirados los asientos habituales. Multitud de espejos y arañas de cristal colgaban de todas partes entre arbustos naturales y bandas de color. El piso fue cubierto con alfombra blanca de lentejuelas y escarcha de plata (LUCA DE TENA, 1990, p. 78).

Aparte de este significativo baile de bienvenida, los empresarios teatrales, conocedores del gusto que Maximiliano tenía por el teatro, cuatro días después de dicho baile, el 23 de Junio de 1864, organizaron una función en el mismo Teatro Imperial “de obsequio y dedicada a SS. MM. II, comenzando con un himno *a la paz y a la unión*, para seguir con el estreno de un drama español intitulado *Carlos I de España y V de Alemania*, “muy *ad hoc* para granjearse las simpatías del monarca”. De la impresión que de la representación obtuvieron los emperadores no existe registro, sólo sabemos que ésta no fue la única dedicada a sus majestades imperiales, el 6 de Julio del mismo año, en celebración del cumpleaños de Maximiliano, se representó, como ya dijimos, la ópera *Agorante* la cual complació grandemente a los soberanos pues mostraba el talento mexicano, por lo que rápidamente, el 12 de julio, otro mexicano presentó una *magnífica y extraordinaria función dedicada a SS. MM. II.*, “quienes la honrarán con su presencia” presentándose en escena la ópera en tres actos titulada *Pirro de Aragón* escrita y producida por Leonardo Canales y el 18 de Diciembre<sup>22</sup> se estrenó la “preciosa pieza” en un acto titulada *La entrada de SS. MM. II. en México*, de la cual se sabe gustó tanto a los emperadores que se le concedió una subvención a la compañía.

Como se puede observar, compositores y productores pusieron manos a la obra en la elaboración de óperas o en la dirección de dramas históricos cuyo tema fuera la realeza; se acabaron entonces las representaciones dedicadas a Ignacio Zaragoza y en su lugar se podían leer en los programas las dedicatorias en honor a los

---

<sup>22</sup> Aunque también se cita el 1 de enero de 1865 como fecha de estreno de esta pieza (ver en *EL TEATRO EN MÉXICO DURANTE EL SEGUNDO IMPERIO* Pag. 22 y luego Pag. 120 se encuentran las dos fechas).

emperadores Maximiliano y Carlota, a Monsieur de Saligny o al Mariscal Bazaine. Se acabaron también los textos patrióticos que hablaban de la libertad y la soberanía nacional y se sustituyeron por textos como *El rey Enrique III o Historia de España en la época del rey Carlos II*; ahora había que ganarse al emperador con la esperanza de que el cambio de república a imperio fuera para bien al menos en cuestión de la promoción a las artes y que otorgara su majestad subvenciones para estudios en el extranjero o para la producción de espectáculos teatrales. Sutilmente comenzó el teatro a “europizarse” más todavía; el Teatro Iturbide fue rebautizado como *Théâtre de l'Armée* y los fines de semana se representaban *vaudevilles* y se organizaban bailes para divertir a los soldados franceses pero a los cuales asistía también la sociedad mexicana. Sucedió también que Juan A. Mateos, ya sin colaboración de Riva Palacio, estrenó el 23 de Octubre de 1864 su adaptación de la novela de Víctor Hugo *Los Miserables* y en una función celebrada en honor del cumpleaños de la reina de España Isabel II, estrenó Mateos la obra en un acto llamada *El prólogo del Quijote*. En otros teatros se llegaron incluso a presentar espectáculos en francés, como hace constar la siguiente crónica:

El sábado de la semana pasada concurrimos a la función que a beneficio de la señorita Murio-Celli se verificó en el Teatro Imperial. El programa era escogido; pero formaba parte de él un “*vaudeville*”, lo que francamente no nos parece muy propio para hacer acudir al público mexicano, que aunque en su mayor parte comprende el francés, no tiene aún suficientemente acostumbrado el oído, y un “*vaudeville*” es para él lo mismo que una pantomima.... “La razón de México”, noviembre 2 de 1864. (REYES, 1959, p. 116)



Maximiliano y Carlota, por otra parte, no sólo habían pensado ya en las contrataciones de extranjeros para mejorar la calidad de los espectáculos teatrales en su nuevo Imperio, sino que también tenían ya preparado todo el ritual que debía seguirse en caso de asistencia de sus reales personas al teatro, el cual citamos a continuación:

La formula establecida para cuando SS. MM. II: acudían a una función de gala era que en las puertas del teatro los recibiera el secretario de ceremonias, el intendente y el administrador del local; los soberanos llegaban con un séquito que ya previamente les había hecho, en Palacio, los honores. Los receptores se sumaban a la comitiva, y la columna se encaminaba al palco imperial flanqueada por una valla de guardias palatinos. Esa hilera de cortesanos debía guardar el siguiente orden: intendente y administrador del teatro; secretario de ceremonias; oficial de la guardia palatina y oficial de órdenes; un chambelán y un ayudante de campo; grandes dignidades, con excepción del limosnero mayor; el gran mariscal de la Corte; los príncipes de Iturbide; personas con collar del Águila Mexicana; príncipes imperiales; señoras agraciadas con la Gran Cruz de San Carlos; dama mayor; damas de Palacio que estuvieran de servicio; y dama de honor, de servicio (GARCÍA CUBAS, 1969, p. 505).

Durante la representación, debía guardarse el mas estricto orden y nadie podía dar señales de aprobación si los Soberanos no lo autorizaban; ya terminada la función, regresaban ellos al Palacio acompañados de su séquito, debiendo permanecer las personas de la Corte en el teatro hasta que los soberanos estuviesen ya instalados en sus aposentos. Si se piensa, resulta irónico el cuidado que Maximiliano ponía en la proyección de su imagen que se "teatralizaba" a través de este tipo de rituales. Sin embargo, no fueron muchas las ocasiones en que los emperadores se presentaron en los teatros, ya que el público se comportaba fríamente con ellos, sin hacer caso de la guardia imperial que los incitaba a vitorearlos. Debido a esto y pensando en evitar una situación similar a la sufrida en Italia en donde alguna vez

habían sido abucheados al asistir al teatro, Maximiliano y Carlota planearon el establecimiento de un Teatro Privado dentro del Palacio Nacional el cual se llamaría Teatro de la Corte; esto sin abandonar la promoción al teatro a través de subvenciones y proyectos, tal como veremos a continuación.

### 2.2.1.- Apoyo de Maximiliano y Carlota al Teatro en México.

Posiblemente ningún gobernante se había preocupado tanto por las artes y las letras como lo hicieron Maximiliano y Carlota; y es que para Maximiliano, entre las obligaciones de un soberano, estaba la del mecenazgo y protección artística que permitiera comunicar al mundo la grandeza de su Imperio. El teatro, según Maximiliano, debía estar, al igual que en París, a cargo del Ministerio de la Casa Imperial; por ello se preocupó inmediatamente de contratar en Nueva York una compañía de ópera italiana cuyo objetivo sería glorificar y hacer popular al gobierno imperial en las ciudades mexicanas. Esta compañía inició sus funciones el 29 de julio de 1864 y su empresario fue Domenico Ronzani, quien en el ramo del baile presentaba a la bailarina Annetta Galletti, la mejor de América.

Según los planes imperiales, México contaría con dos compañías de ópera –una alemana y otra italiana-, una de zarzuela y otra de ballet.

De hecho, es evidente que durante el Imperio de Maximiliano se acrecentó el número de compañías de ópera extranjeras que visitaron nuestro país. Mejor dicho, en 1862, según el libro de Reyes de la Maza no vino ninguna, mientras que en 1865 visitaron México alrededor de cinco. Esto se comprenderá citando a Maya Ramos que nos dice que “Maximiliano de Habsburgo empezó a ocuparse de los asuntos de teatro aún antes de llegar a México. Los primeros aspectos que figuraron en sus

planes fueron la ópera y el ballet, y para iniciar su organización envió agentes a Viena, París y Nueva York” (MAYA RAMOS, 1991, p. 303). El 2 de Junio de 1864, el periódico neoyorquino *The Spirit of the Times* publicó al respecto la siguiente noticia:

Cerca de cien bailarines, actores y operistas han sido contratados en Viena para el Teatro Alemán de la Ciudad de México. Con ellos y con la compañía de ópera de Mazzoleni, esa ciudad tendrá motivos poderosos para animar la corte de su nuevo emperador y para poner a los habitantes alegres, si no gozosos. (citado en MAYA RAMOS, 1991, p. 303).

Si bien no se registra la llegada de tantos bailarines, actores y operistas (aunque si de la compañía de Mazzoleni) es cierto que el número de espectáculos aumentó durante el Segundo Imperio, fuera esto por la breve y precaria estabilidad que se produjo a la llegada de los emperadores y/o por el apoyo que Maximiliano y Carlota brindaron a las artes escénicas. En cuanto al teatro dramático, se proponía establecer una Compañía Nacional y otra de Teatro Francés.

El primer apoyo que brindó el emperador Maximiliano al teatro en México fue precisamente a la ya mencionada compañía italiana de Ronzani, a la cual le concedió una subvención mensual de 4 000 pesos *para compensarlo de las pérdidas en taquilla* ya que al principio el público, aún resentido por los acontecimientos políticos, no alcanzaba a llenar el teatro.

El siguiente subsidio tal vez lo concedió a la compañía del Teatro de Iturbide que había representado *La entrada de SS. MM. II en México*<sup>23</sup>.

---

<sup>23</sup> Esta información es mencionada por Valeria Jaidar en su tesis, p. 116, pero no se pudo corroborar en otra fuente

De ahí en adelante varios fueron los apoyos económicos brindados por el Imperio para espectáculos teatrales. Al respecto, Manuel Payno consignó lo siguiente en su libro *Cuentas, gastos, acreedores y otros asuntos de la intervención francesa*:

Al señor M. Covarrubias se le ministraron mil pesos para ayudarlo a la representación de una ópera que había compuesto titulada *Berta*. Al señor Cenobio Paniagua, músico y compositor muy conocido entre nosotros, se le ministraron más de dos mil pesos en varias partidas para ayudarlo en sus representaciones líricas. Los franceses, que querían también tener su espectáculo, organizaron con los zuavos un teatro, al cual se auxiliaba con cincuenta o cien pesos en cada función, y al coronel Boyer, jefe del gabinete del mariscal Bazaine se le entregaron mil pesos para ayuda de los gastos de viaje de una compañía francesa que efectivamente vino y dio representaciones en el Teatro de Iturbide. A Mazzoleni se le concedió una subvención de cuatro mil pesos mensuales por cuatro meses. A Biachi se le ofreció una fuerte subvención, la cual no se le entregó una vez llegado a México con la compañía, lo cual fue motivo de una fuerte hostilidad del empresario con el Imperio, y no se prestó a dar un concierto en Palacio hasta que le aseguraron o anticiparon tres mil o cuatro mil pesos. En el año de 1865 se abrió un crédito de catorce mil pesos para subvencionar a la compañía del Teatro Principal. Al Teatro de Nuevo México se le concedieron trescientos pesos mensuales, y una suma igual al de Iturbide. Esas empresas recibieron con regularidad su asignación durante algún tiempo. Al célebre maestro Melesio Morales se le garantizó una subvención hasta de seis mil pesos, si las entradas no le cubrían los gastos de la ópera *Ildegonda*. Como las entradas fueron regulares, el Ministro de Fomento no pagó sino una suma insignificante de seiscientos pesos. Esto debe notarse como rasgo de insigne mezquindad, teniendo en cuenta tanto desbarato y tanto gasto en parásitos y cortesanos. En resumen, y sin formar una cuenta exacta porque no tiene importancia, creo que aproximadamente los gastos en este ramo y los conciertos de Palacio fueron de cuarenta y cinco mil pesos (Payno en REYES, 1959, p. 23)

Además de lo anterior mencionado, Fernando Maximiliano J. decidió celebrar la Independencia de México (!) subvencionando a todos los teatros para que el 16 de

Septiembre de 1864 pudiese asistir el público al teatro de forma gratuita (repitiendo el gesto al año siguiente).

Luego la emperatriz Carlota patrocinó el 10 de Octubre del mismo año en el Teatro Imperial un concierto instrumental a beneficio de los pobres.

Pero fue el año de 1865 el que permitió a los emperadores demostrar más su interés por el teatro, ya que tres proyectos importantes fueron promovidos en este lapso.

El menos relevante, aunque significativo, fue el *Concurso dramático* convocado a petición del emperador, con el objetivo de fomentar la creación de obras nacionales que pudieran llevarse a escena por la que sería la Compañía del Teatro Nacional, cuyo director según los planes de Fernando Maximiliano sería José Zorrilla.

No se tiene constancia de la convocatoria que se hizo para este concurso, sin embargo no pudo haberse convocado el 12 de Octubre de 1864 como lo señala Luis Reyes de la Maza (REYES, 1959, p. 28) ya que si fue un 12 de Octubre, pero de 1865, cuando redactó Maximiliano una carta dirigida a su Ministro de Gobernación en la cual le solicitaba que abriera un concurso para otorgar dos premios “de á mil pesos”, uno para la mejor comedia, y otro para la mejor tragedia. Lamentablemente no tuvo éxito este concurso, ya que en Septiembre de 1866, “la Comisión nombrada por el Imperio para juzgar las obras dramáticas presentadas al concurso [...] rinde su informe declarando que, a su juicio, ninguna de las obras presentadas reunía las cualidades necesarias para ser premiada; pero propone que ocho piezas elegidas de entre las enviadas sean puestas en escena para que el público sea el encargado de dar el fallo definitivo” (REYES, 1959, p. 28).

Sin embargo, ya en estas fechas el Imperio se tambaleaba, así que dicho concurso de obras dramáticas se quedó en el olvido como sucedió con otros tantos planes del Imperio.

Afortunadamente, no sucedió esto con otro proyecto apoyado en este caso por la emperatriz Carlota; el amparo económico otorgado al Maestro compositor Melesio Morales para la representación de su ópera *Ildegonda* estrenada el 27 de enero de 1866 pero respaldada por el Imperio desde la petición hecha a la emperatriz Carlota en septiembre de 1865.

Sucedió que Melesio Morales, alentado por varios colegas pertenecientes al *Club Filarmónico*, decidió presentarse ante el empresario Annibale Biachi que se encontraba ocupando el Teatro Imperial, para proponerle que incluyese su ópera recién escrita *Ildegonda* en su programación; pero el empresario se negó a ello argumentando que “el público prefería las partituras italianas y no se iba a arriesgar a perder, o mejor dicho, a dejar de ganar algunas entradas la noche que estrenara la ópera de autor nacional” (REYES, 1959, p. 26).

Tanto Morales como sus colegas músicos insistieron en el asunto, de tal manera que llegaron a un acuerdo nada ventajoso con el ambicioso empresario: se ensayaría y se representaría dicha ópera por tres noches, pero el compositor debía entregarle a Biachi la cantidad de seis mil setecientos pesos por función, lo que equivalía al teatro lleno, esto independientemente de la cantidad de público que se presentase a las funciones.

Morales sabía lo difícil que sería llenar el teatro y no contaba con dinero suficiente como para pagar según el acuerdo. Fue entonces cuando decidió solicitar audiencia con la emperatriz Carlota para exponerle su problema. “La soberana se compadeció

del artista y le ofreció que el gobierno pagaría lo que le faltase después de las tres funciones". Así, el 27 de Enero de 1866 sube a la escena la ópera *Ildegonda*, puesta con lujo y muy bien interpretada. "Enorme sorpresa se llevó Morales cuando al hacer cuentas con el empresario vio que se había juntado en las tres representaciones un tanto de seis mil cien pesos, quedándole a deber a la empresa, en consecuencia, solamente seiscientos pesos, que el Imperio cubrió según la promesa de Carlota" (REYES, 1959, p. 26).

El tercer y más importante proyecto fue la creación del Teatro Nacional bajo la dirección de José Zorrilla, pero se quedó sólo en proyecto, pese a los ambiciosos imperiales de realizar con Zorrilla toda clase de reformas para que este Teatro Nacional consistiese en una sólida compañía que se presentaría regularmente en alguno de los teatros importantes de la ciudad.

De los obstáculos para la realización de dichos planes, el principal de todos fue, desde luego, la inestabilidad del Imperio. Pero como testimonio del proyecto quedó lo que fue el antecedente de éste, es decir, una función realizada en el Teatro de la Corte el 4 de Noviembre de 1865 para celebrar el onomástico de la emperatriz Carlota.

Como ya se mencionó, Maximiliano y Carlota dejaron de presentarse en el teatro luego de resentir la frialdad del público, por lo cual tuvo la idea F. Maximiliano de tener un Teatro dentro del Palacio<sup>24</sup> y dispuso entonces que se construyera de forma provisional en el local de la Cámara de Senadores. "Se determinó que la primera representación fuese el drama *Don Juan Tenorio*<sup>25</sup>, y se eligió para que

---

<sup>24</sup> Este teatro provisional es citado en algunas fuentes como Teatro del Palacio, Teatro Real o Teatro de la Corte. Nosotros le llamaremos de esta última forma.

<sup>25</sup> Obra que por cierto la emperatriz Carlota se sabía de memoria.

lo dirigiera a su mismo autor, el poeta don José Zorrilla...” (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 64). He aquí el programa de dicha función:

**TEATRO DE LA CORTE**  
*Orden de la Función*

A las ocho de la noche se dirigirán S.S.M.M. y las personas al Salón del Teatro. La Música tocará entonces la Fanfare dedicada a S.M. el Emperador y compuesta por Rossini.

El Sr. D. José Zorrilla esperará a S.S.M.M. en los escalones que unen al salón con el escenario.

Cuando S.S.M.M. hayan ocupado sus asientos, el Sr. Zorrilla subirá al escenario, leerá una poesía, y concluida su lectura, bajará al salón a poner en manos del Emperador el manuscrito autógrafo de su composición.

Después de esto se correrán las cortinas, se dispondrá el escenario en cinco minutos y comenzará la representación de:

**DON JUAN TENORIO**

*comedia en verso del ilustre poeta D. José Zorrilla, arreglada por su autor para esta ocasión en cuatro actos.*

**Distribución:**

<i>Don Juan Tenorio</i> .....	Sr. D. Merced Morales
<i>Don Luis Mejía</i> .....	Sr. D. Angel Padilla
<i>Don Gonzalo</i> .....	Sr. D. Juan de Mata Ibarzábal
<i>Don Diego Tenorio</i> .....	Sr. D. Ignacio Servín
<i>Doña Inés</i> .....	Srita. Rita Cejudo
<i>Doña Ana de Pantoja</i> .....	Srita. Ana Cejudo
<i>C. Butarelli</i> .....	Sr. D. Francisco Gómez
<i>Ciutti</i> .....	Srita. Concepción Mendez <sup>26</sup>
<i>Brígida</i> .....	Sra. Doña María Cañete
<i>El Capitán Centellas</i> .....	Sr. D. Fernando Pérez
<i>Avellaneda</i> .....	Sr. Don Joaquín Capilla
<i>Abadesa de las Calatravas</i> .....	Sra. Doña Josefa García
<i>La Tornera</i> .....	Sra. Doña Rosario Muñoz
<i>Lucía</i> .....	Srita. Ibarzábal
<i>Alyuacil 1º</i> .....	Sr. D. Aniceto Cisneros
<i>Alyuacil 2º</i> .....	Sr. D. Felipe Suárez

<sup>26</sup> Es decir, la actriz y cantante Concha Mendez, de la que se hablará mas tarde.



El Sr. Zorrilla se sentará cerca de S.M. el Emperador, volverá a subir al escenario en donde se hallarán ya todos los artistas del teatro mexicano, en medio de los cuales leerá la poesía titulada:

*La Corona de pensamientos  
Galantería poética  
A.S.M. la Emperatriz*

y concluida la lectura bajará al salón para ofrecer a S.M. la Emperatriz la corona de flores, sirviéndole de azafate el papel de su composición. La música de cámara tocará en los entreactos. (MARIA DE CAMPOS, 1956, p. 25)

Podrá parecernos que este acontecimiento nada tiene que ver con un apoyo al Teatro Mexicano, pues lo anterior parece más bien la descripción de una función privada que los emperadores se dieron el lujo de financiarse. Si bien esto tiene algo de cierto, cierto es también que dicha función se dio "para inaugurar provisionalmente el Teatro Nacional de México" y por tanto, era parte de un propósito mucho más ambicioso que el de un Teatro Privado, para lo cual Maximiliano nombró a Zorrilla director de este Teatro Nacional y le solicitó la elaboración de un proyecto para echarlo a andar, y aunque el gobierno imperial peligraba cada día más, Maximiliano no abandonaba sus planes respecto al teatro y estuvo siempre dispuesto a apoyar y honrar a los artistas escénicos.

A Chiriani, empresario y artista de circo, lo nombró director del *Circo Mexicano* y lo apoyó para el establecimiento definitivo de su compañía en la capital.

A los actores de la compañía del Teatro Principal que participaron en la función del 4 de Noviembre los nombró *Actores de Cámara*, ofreciéndoles dinero y regalos. Luego de no poder acudir a la temporada del *ruiseñor mexicano*, Ángela Peralta, por encontrarse en Cuernavaca, la cantante recibió una carta de disculpa de los emperadores deseando SS. MM. que a pesar de su ausencia tenga usted en los

recuerdos de este día una memoria Suya y con esta carta recibió también un broche de diamantes y el nombramiento de *Cantarina de Cámara*, "alta distinción que el *Ruiseñor Mexicano* aceptó conmovida" (REYES, 1959, p.26).

Tal como comentó Olavarría y Ferrari, "La administración del desventurado príncipe austriaco protegió hasta donde pudo los espectáculos públicos y abrió sus puertas a todos los artistas de mérito" y cuando estos solicitaron de su apoyo "a todos protegió y obsequió con esplendidez" (OLAVARRÍA Y FERARI, 1961, Pp. 698 y 699).

### 2.3.- *Nombramiento de José Zorrilla como director del Teatro Nacional Mexicano.*

José Zorrilla, escritor nacido en Valladolid en 1817, fue sin duda una figura sobresaliente del *romanticismo español*, el cual se caracterizaba por "cultivar abundantemente el teatro poético" y "por el interés en su medioevo"; es así que el *Don Juan Tenorio* se convirtió en una de las obras más representativas del período romántico en España, en la cual se reconoce la habilidad de Zorrilla para la versificación y para desarrollar la *teatralidad* de sus personajes<sup>27</sup>.

Aunque comenzó la carrera de leyes, pronto la abandonó para dedicarse por completo a la literatura, por lo que "...aunque gozaba de celebridad, era pobre. Se consideraba trovador llamado a cantar las glorias de España; se escuchaba en tertulias literarias y cafés madrileños" (VIÑALET, 1990, p. 496). En aquel

---

<sup>27</sup> Información extraída del libro *Teatro Romántico Español (Pp. 496 y 497)* referido en la bibliografía de este trabajo.

entonces, Zorrilla estaba lejos de imaginarse que desempeñaría un papel tan importante en la historia del Segundo Imperio Mexicano.

Llegó el autor del *Don Juan* a tierras mexicanas el 9 de Enero de 1855 cuando se encontraba en la cima de su carrera como poeta y autor dramático; la razón para salir de su país fue al parecer huir de una esposa celosa 17 años mayor que él, que lo había alejado de los teatros para apartarlo de las actrices. Apenas llegado a la ciudad de México, tuvo la desagradable experiencia de ser interrogado en relación a la autoría de unas *quintillas*, que hablaban muy mal del entonces presidente Antonio López de Santa Ana. Zorrilla negó haberlos escrito y se entrevistó personalmente con Santa Ana para aclarar el asunto. Este incidente lo hizo cuidarse muy bien de inmiscuirse en asuntos políticos y, durante once años de estancia en México, fue testigo silencioso de los sucesos políticos no interviniendo en ellos ni siquiera con la pluma.

Zorrilla se aisló en una hacienda llamada *Los reyes* ubicada en los llanos de Apan Hidalgo, en donde, según sus propias palabras, se sentía “vacío del corazón, ocasionado por la pérdida de lo único que había mantenido mi existencia: *la fe*. En mi mesa no había ya tintero, ni a la cabecera un libro, el espíritu dormía, la inteligencia funcionaba pero no producía, y el cuerpo vivía, pero no gozaba la vida”. (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 18).

Perpetuamente endeudado y corto de dinero, disfrutaba, sin embargo, de la popularidad que le otorgaba su *Don Juan Tenorio*, el cual desde entonces se representaba en México cada día de muertos, ya fuera por actores profesionales, campesinos o incluso por indígenas. Gracias a ello era bien reconocido por los mexicanos, y cuando poco antes de la llegada de los emperadores, anunció que

partiría a España, se le brindó el 28 de enero de 1864 como despedida, un magno homenaje en el Teatro Principal; pero no dejó México hasta dos años más tarde debido a la histórica amistad que estableció con Maximiliano y que lo llevó a ser el protagonista de uno de los tantos proyectos que el breve Imperio no pudo consolidar.

Zorrilla vivía en México al momento de la llegada de los emperadores y fue uno de los muchos testigos que presenciaron la ya mencionada bienvenida. Fue escéptico desde el principio sobre la posibilidad de consolidar una monarquía en México encabezada por un príncipe extranjero, “comprendí desde su llegada –comenta en sus Memorias- que jamás el Imperio echaría raíces en aquel país; porque ni Maximiliano podía llegar a comprenderle nunca, ni México a Maximiliano”. (ZORRILLA MEMORIAS, 1998, p.189). Sin embargo las circunstancias, entre ellas el interés de los emperadores, determinaron que el poeta terminase convertido en un funcionario imperial.

Zorrilla asistía siempre a los actos y lecturas de versos a los que era invitado, y fue así que Maximiliano y Carlota lo conocieron por primera vez. El Colegio de Minería celebró su función anual de fin de cursos y Zorrilla fue invitado para leer sus versos frente a los emperadores. El poeta dudó un poco antes de aceptar pero finalmente accedió, y el 8 de Noviembre de 1864 se llevó a cabo el evento, en el cual leyó los siguientes versos:

Sucesor imperial de Carlos Quinto;  
lo que a mi voz franquea este recinto  
no es mérito o saber que en mí se encierra;  
es honor que se me hace en esta tierra.

Los que nacemos nobles en la mía,  
no importa a qué opinión pertenezcamos,  
acatamos por ley y cortesía  
la augusta majestad donde la hallamos;  
por eso antes de leer mi poesía,  
cortés y sin servil palabrería  
caballero español, poeta rudo,  
¡majestad imperial, yo te saludo!  
(DE MARIA Y CAMPOS, 1956, Pp. 19 y 20).

“El general Woll –cuenta Zorrilla- que era amigo mío y se hallaba detrás de los emperadores, les dijo quién yo era; miráronme toda la noche con mucha insistencia, y al siguiente día recibimos una invitación a comer en palacio los que habíamos tomado parte en aquella fiesta literaria” (ZORRILLA MEMORIAS, 1998, p. 189)

Fue este el primer encuentro que hubo entre el emperador y el poeta, el cual afirmaba que, siendo extranjero, no se atrevía a aspirar a nada y que nunca tuvo empeño “en alcanzar la protección de los emperadores”. Hubo, sin embargo, un segundo encuentro en el cual Zorrilla aceptaría esa protección que decía no interesarle.

Maximiliano estaba muy interesado en conversar con Zorrilla sobre sus proyectos para el teatro en México, pero alguien le había dicho que era éste un *furioso republicano*. Por medio de una dama de la emperatriz tuvo Zorrilla la ocasión de desmentir tal cosa y de avisar a su majestad que cuando realizara éste una visita que tenía programada por los llanos de Apan para ver el Acueducto de Zempoala, se encontraría con él ahí y tendrían entonces ocasión de conversar.

Y en efecto así sucedió:

...se hospedó (el emperador) en una hacienda a cuyo lindero salí yo a recibirle con los propietarios de ella, y fui de los invitados a su mesa y de los que tomaron parte por la noche en una tertulia en la cual se hizo música y leí y recité cuantos versos el me pidió [...] me dijo al retirarse después de la media noche: Mañana saldremos a las cinco, y tendré mucho gusto en que me acompañe usted... [...] Muy de madrugada se inició la excursión. La mañana era espléndida [...] al fin, tirando atrás la capota de su ligera carretela, dijo volviendo la cabeza: "Así gozaremos del aire y podremos hablar". [...] quedamos en que, no buscando en mi un adulator ni un palaciego más, yo debía ayudarle a crear un teatro nacional mexicano, del cual me nombraría director, con la condición de que no me mezclaría ni en la política del país ni en las intrigas de palacio; no me obligaría a usar uniforme ni distintivo alguno, y tendría derecho a ser recibido por él inmediatamente que yo le pasara mi tarjeta por la secretaría del gabinete civil. [...] Quería (el emperador) levantar aquél desde sus cimientos e instalar éste en el primitivo salón del Congreso, que dentro del alcázar de los Virreyes existía. Para construir el primero me dio sus planos, dibujados por él mismo, y me habló de un presupuesto de una suma fabulosa de duros. Escuchéle tranquilamente exponerme sus planes, y dejéle darme sobre ellos sus instrucciones, comprendiendo sin dificultad su intento de ponerme en situación de aprovechar el lucro que podía proporcionar semejante empresa al que de ella se encargara; pero me había juzgado mal [...] en cuatro palabras le convencí de la inconveniencia de gastar el dinero, que para sostenerse en el trono necesitaba, en fundar un teatro que no serviría más que para abrir un sitio donde manifestarse a la oposición política, so pretexto de crítica artística y para dar pábulo a que la maledicencia supusiera que él me apadrinaba y yo me disponía a enriquecerme en la irresponsable administración de obra tan larga y tan costosa.

Quedó, pues, todo reducido a convertir en teatro un salón de Palacio, y dar en él de cuando en cuando algunas representaciones para solaz de la emperatriz y de la corte, en cuyo teatro iría a trabajar la compañía de verso que vegetaba como podía en un teatro de la capital, cuya compañía, con título de Imperial, actuaría bajo mi dirección, con la gratificación que el emperador quisiera darla, mientras se realizaba la instalación de un Teatro Nacional, indefinidamente aplazada". (ZORRILLA MEMORIAS, 1998, Pp. 191, 192 y 193)

Luego de esta propuesta, Zorrilla se trasladó a vivir a la ciudad de México, en donde poco después, recibió del emperador dos nombramientos: el de *oficial de la Orden de Guadalupe* y el de *Lector de Cámara*. No queda duda entonces del aprecio que Maximiliano sintió por Zorrilla apenas lo hubo conocido. Zorrilla por su parte sentía también por él una gran simpatía. Irónicamente no sintió lo mismo por la emperatriz que tanto admiraba su *Don Juan*, pero aunque ésta le resultaba antipática, fue en su honor que se realizó la representación ya mencionada en el Teatro de la Corte y en su honor también Zorrilla compuso una larga composición dramática que tituló *La Corona de pensamientos*<sup>28</sup> y que leyó el poeta terminada la representación teatral.

Pero antes de dicha representación leyó también una poesía que expresamente había escrito para inaugurar el proyecto del Teatro Nacional y del que transcribimos aquí un fragmento dado que en ella podemos observar las buenas intenciones que compartió Zorrilla con Maximiliano respecto al Teatro en México:

Vos como yo, Señor, amais el arte,  
y al tender a las artes Vuestra mano,  
en la empresa me dais la mejor parte:  
la de abrir Vuestro alcázar soberano  
al ingenio y al arte mexicano.  
"Quiero un teatro nacional, y os fio  
su primordial impulso" –me dijistéis!...  
¡Gracias, Señor, por la honra que me hicistéis!...  
Porque la gloria es Vuestra, el honor mío.

Señor, los elementos son escasos,  
porque en este país todo se encierra,

---

<sup>28</sup> No la incluimos por ser ésta demasiado larga y porque no contribuye al tema de la tesis, pero se le puede encontrar en *El Emperador y el Poeta* de María y Campos, Pp 32 a 40.

más su savia feraz fermenta en vasos,  
que ahoga aún su ensangrentada tierra.

Su teatro es un niño mal nutrido,  
que aún no ha podido andar por entumido:  
yo le voy a quitar los andadores:  
pero al lanzarle en sus primeros pasos,  
todavía en sus pies mal sostenido,  
va a marchar entre espinas, no entre flores.

Yo cargo, empero, con misión tan alta:  
En Méjico, Señor, no falta ingenio;  
protección es hasta hoy lo que le falta.  
Dádsela, yo le abrí Imperial proscenio.  
Ya está franco para él Vuestro palacio:  
ahora, Señor, con generoso aliento,  
impulso dadle, procuradle espacio,  
que él volará, Señor, si le dais viento.  
Vuestro el mérito es, la gloria Vuestra:  
yo, en Méjico extranjero, me contento  
de Vuestro alto favor con la alta muestra:  
y parto satisfecho con la gloria  
de dejar tras de mí buena memoria.

Nada soy para daros un consejo,  
ni lo osaría intentar aunque algo fuera:  
mas toleradme una opinión sincera  
en la senda de gloria en que hoy os dejo.

Arte, virtud, valor, gloria y talento  
prendas son de alta prez, cuya memoria  
labra, Señor, al hombre un monumento  
en el panteón inmenso de la historia.  
El guerrero, el político, el artista,  
van ansiosos al para a la conquista  
de un lugar en el templo de la gloria;  
más la gloria del arte y de la guerra



dejan, Señor, un rastro tan diverso,  
que una alumbra, incendiándola, la tierra,  
y otra ilumina para el universo.

¿Ambicionáis, Señor, gloria futura?  
¿Anheláis a la gente venidera  
dejar de Vos una memoria pura,  
que se transmita de una en otra era?  
Pues la gloria, Señor, más duradera  
de las glorias mundanas, porque abarca  
de todas las demás la gloria entera;  
la más propia y más digna de un Monarca,  
libre de sangre, lágrimas y penas,  
es la gloria de Augusto y de Mecenas.  
Tal vez se olvida la maestra mano  
que labra el obelisco, el mausoléo,  
las térmas, la naumaquia, el coliseo:  
más vive el de Artemisa, el de Trajano,  
viven el de Cleopatra y Diocleciano  
que al olvidado autor dieron empleo.  
Las artes son, Señor, agradecidas;  
el arte, libre, audaz, independiente,  
pueblos sin incendiar, sin costar vidas,  
del que las protegió liberalmente  
la gloria cuenta a la futura gente.  
Protegedlas: que aquí ni están perdidas,  
ni se pierden jamás las nobles sumas  
que se emplean en mármoles y en plumas.  
(MARIA Y CAMPOS Pp. 28, 29 y 30)

Luego de esta representación en el palacio, Zorrilla recibió el nombramiento oficial de director del Teatro Nacional el 20 de Noviembre de 1865 con un sueldo de tres mil quinientos pesos anuales. Después, presentó éste el Plan de Trabajo solicitado

por Maximiliano para el desarrollo del proyecto, el cual, según nos dice María y Campos, no se sabe si llegó a manos de "la imperial y ya muy preocupada persona". El original de éste se encuentra perdido y sólo existe el borrador en un museo de Valladolid dedicado al ilustre poeta. En él, Zorrilla plantea las dificultades para fundar un nuevo teatro, y propone tres soluciones al problema: "1ra.-Capitalizar el teatro de Vergara y adquirirlo para Teatro Nacional, abonando el capital y los intereses en varios años. 2do.- Arrendar el teatro de Vergara y el Principal o el de Iturbide, sosteniendo en ellos el Teatro Mexicano con el auxilio de las compañías de ópera, baile y zarzuela que se contratasen. 3ero.-Instalar y sostener un Teatro Nacional a fuerza de dinero y contra toda competencia, cosa que Zorrilla creía inconveniente". (MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 45).

De este documento que María y Campos presenta, transcribiremos aquí algunas partes, ya que un fragmento de él fue ya citado dentro del subcapítulo 2.1.<sup>29</sup>:

El director del Teatro Nacional ha aceptado este cargo, bajo el solo punto de vista de la honra que le resultará al contribuir con sus fuerzas al progreso de la Literatura Mexicana, agradecido a la hospitalidad que ha recibido en el país, y deseando establecer una franca fraternidad literaria entre el imperio y la nación a que pertenece. [...] ...no tiene interés (Zorrilla) en especular con el teatro mexicano, del cual no intenta sacar ventaja alguna, pues en el reglamento que presentará a S.M., cuando sea tiempo, exceptuará sus obras de toda remuneración en el Teatro Nacional... [...] Así pues, cuando vea S.M. en el siguiente proyecto, la insistencia del director de su independencia, en la dirección y administración del teatro mexicano, es sólo para hacer frente a los entorpecimientos que le pondrían los interesados en que continúen los abusos que han sofocado hasta hoy el desarrollo del arte dramático en México [...] El director, que habiendo nacido en una clase elevada, ha vivido de la literatura y el arte, comprende que la voluntad de S.M. es, que los poetas dramáticos, los músicos, compositores, sus actores, en fin, todos los individuos que

---

<sup>29</sup> En el que habla Zorrilla del monopolio de los Teatros por una sola persona.

hoy se comprenden bajo la denominación de artistas, tengan en la sociedad la consideración que en ella merecen todos los que con su trabajo honesto son individuos de esta misma sociedad, sin que su profesión sea considerada ya como baja ni ignominiosa, siempre que su conducta personal y su honradez les haga acreedores a la consideración social, a la cual tiene derecho todo ciudadano útil en el país y bajo el gobierno en que vive [...] El director está pronto a dar a S.M. todos los detalles que le exijan sobre estos tres diferentes proyectos<sup>30</sup>, pero siendo el primero difícil como caso de expropiación, y el tercero necesariamente costoso, como se nota a primera vista, va a limitarse a exponer ante la Consideración imperial el desarrollo del segundo, que es el que cree más conveniente y menos dispendioso:

1ro.-Estando los teatros arrendados hasta la semana última de cuaresma, y estando la compañía dramática constituida (en blanco), los teatros quedarán hasta entonces como están.

2do.-El director nombrará (interinamente) actores del Teatro Nacional; a estos actores señalándoles un escaso sueldo para ayudarlos a vivir, debiendo tener intervención en los trabajos artísticos, pero no en la administración.

Los actores tendrán la obligación de trabajar para S.M. donde él quiera. Ensayarán, etc., acostumbrándolos a su dependencia artística, y haciendo un reglamento interino que regularice sus trabajos". (MARIA Y CAMPOS, 1956, Pp. 46, 49 Y 50) .

Llama la atención de este borrador escrito por Zorrilla, la contradicción que plantea al hablar de "la consideración" que deben recibir los artistas que se dedican al teatro, incluyendo a los actores, para después decir que a éstos se les señalará un "escaso sueldo" por el cual "tendrán la obligación de trabajar para S.M. donde él quiera" y bajo un reglamento. En otro documento escrito por Zorrilla en relación a los gastos hechos para la función del 4 de noviembre en el palacio, dice que "con respecto a los actores del teatro de S.M.I. [...] Teniendo en cuenta que todos han hecho gastos de vestuario para la función del 4 del corriente, y que han sido 22 personas las que han trabajado, subiría mucho el costo de los obsequios hechos a

---

<sup>30</sup> Los ya mencionados arriba.

cada uno en alhajas, o regalos (que calculados en \$200 pesos cada uno pasaría en total de 4,000 mil), creo que quedan suficientemente recompensados dándoles en dinero una cantidad de dos mil o dos mil quinientos pesos..." (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 42). Quizás esto nos habla de la consideración de Zorrilla hacia la crítica situación del Imperio, pero también nos demuestra que la cultura de maltrato económico a los actores es bastante vieja.

Otro detalle que llama la atención es el que habla de los "entorpecimientos" a los que Zorrilla consideraba que tendría que hacer frente; es probable pues, que le preocupasen sus enemigos, ya que a su parecer, por envidia, estos buscarían a toda costa obstaculizar su trabajo como director de tan ambicioso proyecto; es por eso que Zorrilla quería hacer las cosas muy a su manera cuidando mucho de conservar su honor, ya que le molestaba bastante verse en una situación humillante. Más adelante veremos que esto constituiría una razón por la cuál Zorrilla renunció al proyecto del Teatro Nacional. Creemos, sin embargo, que estos detalles no desmeritan el que Zorrilla actuase de buena fe respecto al desarrollo de dicho proyecto.

Otra parte del borrador de Zorrilla, contiene ideas sueltas que hablan sobre la zarzuela y el baile, "Una compañía completa será muy costosa: un maestro, un tenor, una tiple y un barítono; los demás, de la compañía mejicana. Ventajas: La enseñanza y la protección a los mejicanos; premio para la zarzuela; idem del baile.- Una pareja buena.- Dos medianas.-Cuerpo de baile mejicano, bajo la dirección del extranjero", (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 50).

Al parecer, igual que Maximiliano, Zorrilla confiaba más en los extranjeros para fortalecer la calidad del Teatro Mexicano. De cualquier manera nada pudo realizar

ya de este Plan de Trabajo, puesto que los enfrentamientos en el país no cesaban y el proyecto del Teatro Nacional se iba relegando entre los asuntos urgentes a resolver en el Imperio, que en ese momento se encontraba ya en terrible crisis.

### 2.3.1.- Concha Méndez: su participación en la Compañía del Teatro Nacional y su relación con la emperatriz Carlota.

Hablar de la actriz y cantante Concha Méndez nos parece muy importante, puesto que ello nos permitirá dar testimonio una vez más de la estrecha relación que buscaron tener los emperadores con los artistas del teatro en México, ya que aunque en menor medida, Concha Méndez fue apreciada por Carlota como lo fue Zorrilla por Maximiliano.

Concepción Méndez, la intérprete de **La paloma**, canción no sólo famosa sino también histórica por haber sido la favorita de la emperatriz, nació en la Ciudad de México en 1848 y desde su adolescencia comenzó sus primeras intervenciones en el teatro actuando y cantando. Tenía 17 años cuando participó haciendo el papel de *Cuititi*, el gracioso de la obra, en la histórica representación de **Don Juan Tenorio** en el teatro del palacio frente a los soberanos y al parecer fue ésta la primera ocasión en que conoció Carlota el talento de la joven actriz.

Sin embargo, no fue posible encontrar el registro de la primera vez que la emperatriz escuchó a Concha Méndez cantar **La paloma**, pero sin duda mucho debe haberle gustado, tanto la canción como la interpretación de la misma, puesto que así se menciona en varias fuentes. Fernando del Paso hace seis referencias de ello en su libro **Noticias del Imperio** utilizándolas para hablar de la nostalgia de Carlota por México.

Sobre la relación que se dio entre ella y la emperatriz existen pocos datos, pero Armando de María y Campos nos proporciona un valioso testimonio al respecto en su libro *El Emperador y el Poeta*.

Encontramos ahí que estando ya retirada Concha Méndez del teatro, fue víctima del robo de unos trajes, los cuales le habían sido obsequiados por Carlota. El diario *El Tiempo* escribió una nota poniendo en duda que tal cosa fuera cierta, argumentando que Concha Méndez no había conocido siquiera a los emperadores, entonces Concha Méndez les dirigió una carta, la cual transcribimos a continuación:

"Señor director y redactores de "El tiempo".- México, enero 31 de 1900.- Casa de ustedes, calle de San Juan de Dios número 2.- Muy señores míos: Cáberme a honra de dirigirme a ustedes, atreviéndome a suplicarles que con su acostumbrada caballerosidad se sirvan desvanecer un error asentado en días pasados, en un artículo publicado en las columnas de su sensato, prudente, juicioso y católico periódico, con motivo del robo de que he sido víctima y acerca de si podría yo poseer o no algunas prendas de uso íntimo de la emperatriz Carlota y de si ni llegó a conocerme el emperador Maximiliano.

En los comienzos de mi carrera artística, cuando aún era muy niña, principié y tomé parte como dama joven en el magnífico cuadro dramático que actuaba en los Teatros Nacional (llamado entonces Imperial) y Principal, el cual estaba espléndidamente subvencionado y protegido por aquel gobierno del Imperio, dirigido más adelante por el egregio cuanto eminente poeta don José Zorrilla, nombrado lector de cámara de SS.MM. y director del Teatro Imperial, cuya compañía estaba formada a la sazón de la en que yo trabajaba; por cuyo motivo fuimos a desempeñar con éxito asombroso el drama de *Don Juan Tenorio*, a Palacio, en el mismo local en que es hoy "Salón de Embajadores".

"Aquel ilustrado monarca proyectaba condecorar, honrar y remunerar debidamente a los mas insignes y notables artistas dramáticos nacionales, estableciendo a la vez ciertos premios de estímulo, los cuales eran distribuidos de tiempo en tiempo, por conducto del referido señor Zorrilla entre nosotras, las principiantes mexicanas que

mas nos distinguéramos en nuestras profesionales y estudiosas tareas, tocándome más de una vez la satisfacción de haber sido yo la preferida y la agraciada.

En vista de mis adelantos, la emperatriz Carlota se dignó obsequiarme varios de sus ricos trajes, a fin de que los luciera yo sobre la escena; y en mi primer beneficio, el emperador Maximiliano se dignó dispensarme la alta honra de remiirme un valioso y para mi inestimable y artístico brazalete, delicado y preciosamente blasonado con las armas del Imperio, acompañado de su correspondiente autógrafo, cuyos regios presentes he conservado hasta la fecha con suma religiosidad y veneración en poder mío, así como también dos trajes de los ya mencionados [...] Con lo expuesto, supongo rectificarán ustedes su opinión acerca de la munificencia de aquella soberana, en pro de mi obscura, humilde e insignificante personalidad, al salir de mi adolescencia. (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, Pp. 77 y 78)

Algo que llama la atención es que Concha Méndez resultase tan del gusto de la refinada emperatriz Carlota, pues era ésta una artista más bien popular, “la favorita de los *cócoras* y *calaveras trasnochadores*” cuyos éxitos eran, además de *La Paloma*, la canción *Chin-chin-chan* o la comedia *La cola del diablo* en donde cantaba ella “con gracia inimitable” una canción “poco digna del lenguaje de la comedia” (REYES, 1959, p. 158).

Lo cierto es que era sin duda una actriz y cantante de gran talento que “enloquecía a sus muchos amigos y partidarios” y de quien los críticos decían que cantaba “con gracia inimitable”, poseía “feliz aptitud” y “dotes preciosas”.

Pero fueron estos mismos *trasnochadores*, que tanto aplaudían a Concha Méndez, los que en Julio de 1867 le harían pasar un momento muy desagradable: luego de terminada una pieza dramática en el Teatro Nacional, se presentó Concha Méndez a cantar, entonces el público la interrumpió varias veces pidiéndole a gritos que cantase la famosa canción *Adiós, Mamá Carlota*, la cuál había compuesto Riva Palacio para escarnio de la “desgraciada emperatriz”. Concha Méndez se disculpó

por no poder hacer tal cosa, "pues había recibido muchos favores de la soberana y había gozado de su amistad lo bastante como para no poder burlarse de ella ahora que se encontraba en tan lamentable situación" (REYES, 1959, p. 28); no obstante, el público siguió interrumpiéndola con silbidos pidiendo que cantara la canción, por lo que la cantante abandonó el escenario entre sollozos.

Concha Méndez siguió trabajando en los principales teatros de la ciudad mucho tiempo después de caído el Segundo Imperio, pero murió vieja y olvidada por su público en 1911, dieciséis años antes que la emperatriz Carlota.

### 2.3.2.- Eduardo González y su propio proyecto de Teatro Nacional

La situación se complicaba cada vez más para la realización del Teatro Nacional dirigido por Zorrilla, éste desde el principio le había dicho al emperador que en México "era preciso hacer las cosas pronto". Bien sabía Zorrilla de sus enemigos, algunos por envidia, otros por ser republicanos, y le preocupaba que éstos obstaculizaran sus planes con Maximiliano, o bien, que hicieran escarnio de su situación.

Entonces sucedió lo que Zorrilla temía, verse presionado por otro factor: la competencia.

Eduardo González era, al igual que Zorrilla, español. Había llegado a México como primer actor junto con la compañía *Duclós-Ortiz*, pero al irse ésta del país, el decidió quedarse dadas las buenas críticas que había recibido por ser un actor de gran talento dramático y "que para todo tiene aptitudes". Rápidamente formó su propia compañía en la cual se desempeñó como actor, director y empresario; abrió con ésta, una larga y exitosa temporada que ocupó el Teatro Iturbide a partir del 2



de Diciembre de 1865, manteniéndose más o menos firme hasta su partida en 1871 (por dificultades luego de la moda *Canconesca*).

Fundó también una escuela dramática en donde procuraba que sus alumnos aprendieran a trabajar sin apuntador y actuaran con "naturalidad". Su compañía fue la primera en remunerar económicamente a un dramaturgo, el autor mexicano José Tomás de Cuéllar. Esto sucedió el 29 de Mayo de 1866 por la representación de su *Comedia de Costumbres Nacionales*. Cuéllar se "deshizo" en agradecimientos a Eduardo González "a nombre de todos los mexicanos amantes de las letras y del progreso intelectual" (REYES, 1959, p. 27) e hizo ver lo importante que eran este tipo de estímulos para ver en la escena mexicana superiores producciones.

A Zorrilla también le indignaba esta cuestión de falta de garantías a los autores en México, lamentaba la no existencia de "leyes oportunas" que "les declarara (a los autores) con derecho a una parte de las ganancias metálicas que su representación produce a los empresarios, y elevando a profesión la literatura, procurase a los literatos y a los poetas medios de subsistencia independiente" (ZORRILLA, 2000, p. 57). Irónicamente, fue su rival, Eduardo González, el primero que tuvo tal iniciativa y gracias a lo cual se fundó más tarde el *Liceo Mexicano* y después la *Sociedad de Escritores Dramáticos*.

Al lograr Eduardo González gran éxito con su compañía y habiéndose granjeado "tantas amistades y simpatías", se convenció de que su "sagrada" misión en México era la de crear un *Teatro Nacional*, para lo cual argumentaba que "México puede presentar y sostener con los elementos propios, la Comedia, la Música y el Baile: un Verdadero Espectáculo Nacional".

El actor puso entonces manos a la obra y con el objetivo de lograr una subvención, expuso un *Balance general de entradas y salidas durante tres meses de trabajo en el Iturbide*, el cual correspondía a la temporada en la que él había trabajado como primer actor en la compañía del *Gran Teatro Tacón* (Duclós-Ortiz).

Reproducimos a continuación este balance que nos brinda testimonio de las finanzas de una buena compañía durante el Imperio de Maximiliano:

Ingresos en los tres meses por abonos y eventualidades.....	\$	\$12,853.25
Se invirtieron en alquiler del edificio (teatro).....	900.00	
Alquiler de sillas.....	176.00	
Pagos a la orquesta.....	1,189.75	
A los maquinistas.....	440.00	
Al guardarropa.....	642.00	
A los porteros, acomodadores, barre- nderos y demás descendientes.....	650.54 1/2	
A la imprenta.....	662.50	
Al maestro de piano.....	85.00	
Por alquiler de piano.....	30.75	
Por ídem. de partituras y batuta.....	240.00	
Por velas de estearina.....	187.00	
Alumbrado general.....	1,180.00	
Copia de papeles, música, etc.....	158.20	
Licencias y contribuciones municipales.....	82.06	
Pinturas.....	59.25	
Lienzos, macetas, estatuas y otros gastos extraordinarios.....	489.21	
Por los cojines.....	480.00	
La Compañía obtuvo de utilidades y se distribuyó entre los accionistas.....	4,684.48 1/2	

(DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 61)

Como se puede ver, la compañía percibió sólo una tercera parte de los ingresos como ganancia, con base a lo cual Eduardo González apuntaba que "Estos datos pueden servir de comprobante para justificar la gran razón social que ha motivado y justifica hoy en varias naciones el atender, preferentemente con subvenciones, ya particulares, de las municipales respectivas, ya del Estado, la existencia de las Compañías dramáticas, atreviéndonos a probar que hasta lo exigen las miras políticas" (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 62).

No encontramos ningún dato que nos compruebe si González consiguió o no la subvención deseada, seguramente no (por lo menos durante el período que nos compete) ya que la idea la tuvo muy cerca ya del fin del Imperio y la atención de todos estaba puesta sobre la cuestión política. Lo que si sabemos es que el asunto preocupó mucho a Zorrilla, quien veía en Eduardo González a un rival peligroso, tal como lo demuestra el siguiente fragmento de una carta (en borrador) enviada por Zorrilla al Secretario civil del emperador en relación a su prisa por iniciar los trabajos del Teatro Nacional:

No habiendo yo podido obtener ni los fondos ni las facultades que debían darme, y publicación del decreto cuyo proyecto presenté, y que debía constituirme en positivo director del Teatro Nacional, la oposición malévola de los que no quieren aceptar progreso alguno que les venga del Gobierno o de extranjeros empleados por él, y que se complacen en tergiversar e inutilizar el efecto de sus mejoras y reformas, han ganado el tiempo que a mí se me ha hecho perder; y dando importancia y favor a un actor español del tercer teatro de la capital, tiene hoy la tendencia a dar a este actor y a su compañía el colorido de teatro popular, habiéndole dado ya un periódico de la oposición, el nombre de teatro del progreso libero (?) es decir, que atienda a establecer un teatro popular, en competencia del Teatro Nacional queriendo dar a entender que aquél es el de la nación y no el instalado por S.M. (al margen): Como si S.M. no fuera el verdadero y legítimo representante de la nación.

Esto era lo que, yo que conozco el país, quería evitar, obrando con prontitud; porque este actor y esta compañía de la oposición, hubieran quedado refundidos en la compañía Nacional instalada en el mismo teatro de Iturbide, en donde trabajaba y trabaja; y así la oposición hubiera quedado desarmada, el público con teatro, y el Teatro Nacional, instalado y abierto el primero de Abril, como debía... (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, Pp. 53 y 54).

Esta embarazosa situación fue una de las razones por las que Zorrilla abandonó el proyecto del Teatro Nacional en vísperas del fin del Imperio, mientras que la compañía de Eduardo González se disolvió temporalmente a causa de la situación política y el actor, como todos los demás, logró sobrevivir apenas con funciones semanales que los actores organizaron a beneficio de cada uno de ellos y gracias a las cuales lograron resistir hasta la entrada triunfal de don Benito Juárez en julio de 1867.

El destino de Eduardo González luego del fin del Imperio fue muy triste, ya que la moda del *Cancón* prácticamente arruinó las entradas a sus funciones. Luego de varios intentos y estrategias fallidas para recuperar su pasado éxito, enfermó gravemente y perdió el habla por completo, por lo que regresó a España en 1871 dejando tras de sí un testimonio más del intento de crear en México un Teatro Nacional Mexicano.

#### *2.4.- El fin del Teatro Nacional "Imaginario"*

Decíamos pues que la situación en el país no dejaba lugar al desarrollo del Teatro Nacional Mexicano planeado por Fernando Maximiliano. Los trámites burocráticos del proyecto se enredaban con los asuntos urgentes a resolver en el Imperio que se desmoronaba. Zorrilla se desesperaba al ver que también su honor corría peligro al

no poder concluir lo que ya se había comenzado, aunque no dejara éste de percibir su sueldo, lo mismo que los otros empleados del Teatro Nacional "imaginario".

Zorrilla, como ya dijimos, percibía un sueldo de 3,500 pesos anuales mientras que el de su secretario era de 1,200; el escribiente y el conserje recibían también su sueldo sin desempeñar ningún género de trabajo, puesto que nada resolvía el emperador respecto a los planes que debían ejecutarse para echar a andar el Teatro Nacional Mexicano.

El mismo Zorrilla llamó "imaginario" a este teatro luego de ocurrirle una significativa anécdota: los actores que Zorrilla deseaba que participasen en su compañía se veían en dificultades para sobrevivir dado que el trabajo no comenzaba, sucedió entonces que una de las actrices perdió a su madre y necesitó dinero para el entierro y otros gastos; Zorrilla se lo facilitó de su propio bolsillo pero haciéndolo en nombre del emperador y como si fuera parte del presupuesto del Teatro Nacional. Cuando la actriz se lo agradeció al emperador, le preguntó éste a Zorrilla el motivo de tal agradecimiento y le explicó el poeta lo sucedido, haciéndole ver que "para algo había de servir el sueldo del director de un teatro imaginario" (ZORRILLA MEMORIAS, 1998, p. 194).

Según Zorrilla, no fue ésta la única ocasión en la cual tuvo la necesidad de intervenir "para evitar que se me quiten a algunos actores mejicanos, a quienes han hecho proposiciones ventajosas" (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 54). En esos casos, Zorrilla tenía siempre que poner dinero de su bolsillo para sacar de apuros a los actores y convencerlos de permanecer a la espera de las resoluciones imperiales para empezar a trabajar. Una de las que estuvo en esa situación fue Concha Méndez, que recibió propuestas de Eduardo González (el rival de Zorrilla) por lo

cual suponemos que los favores económicos referidos por Concha Mendez, no todos fueron de parte del Imperio como ella creyó, sino también del bolsillo de Zorrilla.

Las circunstancias iban por tanto llevando al poeta a la desesperación, pues no recibía respuesta a su plan de trabajo, y como ya lo dijimos, su honor ante el rival "González" lo obligaba a presionar al Imperio. Antes de renunciar definitivamente a la dirección del Teatro Nacional, Zorrilla dirigió una carta al Secretario civil del emperador, en la que expone sus preocupaciones respecto a dicho proyecto. Un fragmento del borrador de esta carta fue ya citado en el capítulo anterior. A continuación presentamos otra parte de ella, ya que nos permite conocer textualmente la situación que Zorrilla padecía:

Muy señor mío *EE*:

Tengo el honor de remitir a usted una exposición a su majestad el Emperador [...] por ser usted la persona con quien S.M. me ordenó me entendiera en este asunto [...] Cuando cinco días después de la invitación de Chapultepec, tuvimos usted y yo el honor de ser recibidos en el palacio de Méjico por Su Majestad el Emperador, y yo propuse mi plan, me acordó facultad necesaria para plantearle y los fondos que para ello juzgué preciso.

Al día siguiente, de acuerdo siempre con S.M., presenté un proyecto de decreto, en el cual aceptaba S.M. mi renuncia del cargo de Juez, en el concurso literario abierto en 27 de Octubre último, por el Ministro de la gobernación, y la renuncia de mis derechos de autor en el Teatro Nacional Mejicano. Me acordaban facultades para dar títulos de actores, tratar con los empresarios, propietarios de teatros, etcétera; para todo lo cual pedía yo la cantidad de 9.000 pesos dados en los tres meses de Enero, Febrero y Marzo. Este proyecto de decreto y los demás documentos adjuntos a él, pasaron al señor Don Martín Castillo, y supongo no ha vuelto a dar cuenta de ellos a S.M., puesto que no ha recaído sobre ello ninguna resolución imperial. [...] Pero sin fondos y sin facultades, yo he tenido que dejarme minar en silencio, he permanecido en el retiro de mi casa sin presentarme en ningún teatro sobretexto de mi luto, y he soportado hasta el desdén de los mismos actores que deben depender

de mí, para que lo falso de mi posición no tocara por punto alguno el decoro de S.M., haciendo el negocio puramente personal. [...] Pero la mazorca se me desgrana; y si S.M. no pone pronto remedio a mi posición, yo tendré el honor de hacerme silbar o de darme de estocadas con el primero que me lo proponga...[...] He aquí el punto a que han llegado las cosas, en cuya situación suplico a usted que inste a S.M. para que acepte uno de los dos medios en mi adjunta representación.

O la aceptación absoluta de mi renuncia, o la publicación del adjunto proyecto de decreto; que aplazando la instalación del Teatro Nacional para más tarde, asegura el éxito de la empresa y corta las alas a la oposición malévola [...] Usted sabe que para aceptar el cargo de director del Teatro Nacional, he rescindido contratos y he devuelto cantidades que mis editores me enviaban para mi viaje de vuelta a Europa. [...] ...yo que he perdido los once años mejores de mi vida esperando la voluntad de Dios, soy muy capaz de esperar otros once para llevar a cabo la voluntad de S.M... (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, Pp. 54,55 y 56).

Luego de anunciar Napoleón III el retiro de las tropas que apoyaban a Maximiliano, no hubo ya manera de hacer caso a las demandas de Zorrilla. Y al ver claro éste que la catástrofe se aproximaba y que se vería muy perjudicado con ella, deseó regresar a España cuanto antes, pero dado el lazo de amistad que lo unía al emperador, no encontraba la manera de renunciar a la dirección de un "Teatro Nacional que no existía" y al cargo de *Lector Imperial* que le "había sido dado con la condición de no leer".

Sucedió entonces "un acontecimiento que sólo dependía de Dios"<sup>31</sup> (ZORRILLA MEMORIAS, 1998, p. 196), que variaba por completo su posición social y le obligaba a regresar a Europa, por lo que pidió Zorrilla al emperador le diese permiso de ausentarse de sus cargos para poder viajar. Al principio Maximiliano no

---

<sup>31</sup> La muerte de su esposa Matilde O'Reilly, lo cual le dejaba el campo libre para regresar a España.

aceptó, pero luego de la insistencia de Zorrilla, comprendió que tal viaje era "inexcusable" y entonces le reveló los planes que para él tenía en el futuro, suponiendo que tuviese que abdicar.

En tal caso, prepararía un testimonio de "defensa" a cargo de dos personas; el príncipe de Salm Salm se encargaría de la cuestión política recibiendo para ello todas sus cuentas, correspondencia y documentos políticos. Zorrilla por su parte, se haría cargo de su "historia" desde el día en que había recibido Maximiliano la propuesta del Imperio, el aprendizaje del castellano de él y Carlota y hasta el supuesto regreso a Miramar. Para ello Zorrilla gozaría de habitación, sueldo y acceso a los aposentos reales del palacio de Miramar como "lector y cronista" de Maximiliano, además de pagarle al poeta por su libro la cantidad suficiente para cubrir las deudas que éste tenía tanto en México como en España (dos tomos a 25 000 duros cada uno). Zorrilla aceptó siempre y cuando se le permitiese conservar su nacionalidad española, ya fuese en México o en Miramar.

Acordaron entonces que, de continuar el Imperio, Zorrilla regresaría a México luego de un año, para lo cual conservaría su sueldo, lo mismo que su secretario particular. Para gastos de viaje, ambos recibieron adelantada una anualidad (!) y partieron del puerto de Veracruz, para colmo, un 13 de Junio de 1866, pese a los imperiales ruegos de cambiar la fecha de salida. Antes de partir, Zorrilla le dirigió a Maximiliano un telegrama en verso que decía así:

Ya me espera el bajel; a otro hemisferio  
antes que el mar azul camino me abra,  
sé que os debo al salir de vuestro Imperio  
mi último adiós y mi postrera palabra.

(DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p.58)



Llegado a España, Zorrilla escribió su famosa diatriba contra México titulada ***Drama del Alma- Algo sobre México y Maximiliano. Poesía en dos partes y comentarios de un loco por Don José Zorrilla***, ésta se publicó en Madrid en 1888 y de ella hemos extraído ya algunos fragmentos que nos han servido para ilustrar ciertos subcapítulos de esta investigación.

Y fue así como terminó el ambicioso proyecto del Teatro Nacional Mexicano, primer antecedente de lo que es ahora la Compañía Nacional de Teatro. Así como éste, otros tantos proyectos artísticos quedaron inconclusos tras la caída del Segundo Imperio de Maximiliano y Carlota, entre ellos el de otra compañía, pero esta de ballet, que iba a ser encabezada por la famosa bailarina Annetta Galletti y bajo la dirección de Domenico Ronzani.

Partieron estos también de México, "llevando consigo los planes fallidos del emperador y la última oportunidad de desarrollo que el ballet de México acababa de perder". (MAYA RAMOS, 1991, p. 311)

## TERCER CAPÍTULO

### REPERCUSIONES DEL SEGUNDO IMPERIO EN EL TEATRO MEXICANO.

El fin del Imperio significó también la conclusión de una etapa para el teatro de nuestro país, pero la influencia directa de los ex-emperadores fue tan efímera como su Imperio, es decir, no resultó significativa pese al interés que estos mostraron por dejar una huella en la historia del Teatro Mexicano como promotores teatrales. Trataremos, pues, en este capítulo, de revelar la influencia del Segundo Imperio y sus protagonistas, Maximiliano y Carlota, en el desarrollo del Teatro Mexicano posterior a este período histórico, primero como promotores teatrales y luego como personajes en la dramaturgia mexicana.

#### 3.1.- El Teatro Mexicano en los años posteriores al Segundo Imperio

El período anterior al triunfo de los liberales fue muy difícil para el teatro capitalino; mientras Fernando Maximiliano José vivía sus últimos días en Querétaro, en la capital, las puestas en escena luchaban por sobrevivir y se enfrentaban, como tres años antes, previo a la entrada de los emperadores, con que el público escaseaba terriblemente.

De hecho el único espectáculo que pudo sostenerse durante el sitio a la ciudad fue el del *Circo de Chiriani*, y el truco fue advertir a los individuos de la clase popular, a quienes los jefes imperialistas amedrentaban con la leva militar, que ésta no se llevaría a cabo los días festivos, dado que esos días "todo el mundo pasea, cada uno tiene que cumplir sus deberes religiosos, y se entrega al solaz; para no turbar este

descanso, la autoridad ha dispuesto que en tales días la recluta se suspenda...”

(OLAVARRÍA Y FERRARI, 1961, Pp. 723 y 724).

No obstante, luego de la entrada triunfal de Benito Juárez, el júbilo oportunista de actores y empresarios no tuvo límite y se desató, como antes del Imperio, una ola de funciones patrióticas. Gran éxito tuvieron entre 1867 y 1868 obras como *Juana la republicana*, *La Marcha de Zaragoza*, *Loa Patriótica* (escrita por Olavarría y Justo Sierra), *El triunfo de la libertad o ¡La Patria!*, de Joaquín Villalobos; esta última con un argumento por demás panfletario: una india representaba a *La Patria*, la cual huye desesperadamente del ejército invasor que quiere deshonrarla, entonces dos estatuas que representan a Hidalgo y Minerva le entregan la bandera nacional y una lanza, con lo cual la Patria se siente fuerte para enfrentar en combate al enemigo, luego de lo cual *regresa* con sus aliados y les entrega los jirones de la bandera francesa.

De nuevo las funciones teatrales se dedican a los héroes liberales: el presidente Benito Juárez, Ignacio Zaragoza, Porfirio Díaz, etc. El *Gran Teatro Imperial* vuelve a ser *Gran Teatro Nacional*, aparecen de nuevo los diarios liberales *El Siglo XIX* y *El Monitor Republicano* y todo parece ser como antes de la intervención francesa y el Segundo Imperio.

Revisemos ahora si realmente el Teatro volvió a ser el mismo de antes:

Reyes de la Maza nos dice que “al término del Segundo Imperio nace para México una era de paz” pero para el teatro mexicano “comienza entonces una época de turbulencia” (REYES, 1961, p. 10) pues luego de haber vivido nuestro teatro tantos años bajo la influencia española, otra corriente extranjera se convirtió en la

dominante: *la francesa*, cuya influencia sería tan fuerte que nos duraría alrededor de 40 años.

En 1869, dos años después del fin del Imperio, aparece en México el *baile diabólico* venido de Francia, con la música de Offenbach y llamado *Cancán*<sup>32</sup>, "La revolución teatral ha comenzado y nada puede impedir que triunfe. De poco sirven los gritos airados de unos cuantos moralizantes, del clero enfurecido que ven en ella un ardid del infierno, de sabios intelectuales que se dan cuenta que el mundo ha iniciado su carrera hacia el desquiciamiento. El público se rinde con pasión, entusiasmado, frenético, loco, al vértigo impúdico e incansable del *cancán*" (REYES, 1961, p. 11).

A partir de este momento y como reacción de liberación luego de un Imperio al fin y al cabo conservador, el teatro se transformó, no sólo por la moda de las *zarzuelas* y el *Cancán*, sino porque se presentaron en los escenarios nuevas formas y conceptos más audaces que lograron alcanzar a todas las clases sociales; dramas, comedias e incluso óperas marcharon camino al abandono de los lineamientos impuestos por la escuela española en la que tantos años el teatro mexicano se había estancado. El *Cancán* logró atraer incluso a las clases más populares (lo que fue de algún modo un triunfo) las cuales acudieron a los teatros fascinados también por la *Cancomanía*; esto generó la creación de los famosos *jacalones*<sup>33</sup>, antecesores de las carpas teatrales, en donde por módicos precios se disfrutaban las *zarzuelas* al ritmo de *Cancán* y los caballeros se deleitaban con las piernas de las bailarinas.

---

<sup>32</sup> *Los dioses del Olimpo*, adaptación española de *Orfeo en los infiernos* de Offenbach fue la primera pieza de *Cancán* que se estrenó en México el 22 de Junio de 1869 en el Teatro Nacional.

<sup>33</sup> Tearrillos improvisados con carpas y sillas, desde entonces se pusieron de moda y en ellos más tarde se ofrecerían los primeros sistemas de "tandas" que tanto éxito tuvieron después.

Un ejemplo mas de estos cambios se presentó en el modo de actuación: en Mayo de 1868 llega a México José Valero, el primer actor de todos los teatros de España y maestro del *Conservatorio Dramático de Madrid*. Valero fue el primer actor que puso de moda en México un modo de actuación "natural", es decir, sin declamaciones, ademanes, poses, gritos violentos, actitudes forzadas ni voces engoladas, sino con actitudes "cotidianas y simples", olvidando que se actúa y olvidando también al público a quien los actores mexicanos estaban tan acostumbrados a tomar en cuenta que interrumpían sus parlamentos para saludar cuando eran aplaudidos por sus admiradores.

Fue también Valero el primero en representar en México *El alcalde de Zalamea*, de Calderón de la Barca, que había sido un éxito en España y otras obras clásicas de *Shakespeare, Molière y Sófocles*, las cuales eran poco conocidas en México.

Valero, a pesar de sus ya más de sesenta años, causó furor al igual que el *baile diabólico*. El Teatro Nacional se llenó hasta el tope y cuando comenzó su actuación el público examinaba minuciosamente sus gestos, su voz, sus miradas, en fin, todo lo que representaba este "novedoso" modo de actuar. Valero salió victorioso de dicho examen y se le aplaudió con estrepitosas ovaciones

Ignacio Manuel Altamirano, como buen crítico teatral de la época, también se fascinó con Valero y le propuso a éste abrir en México un Conservatorio Dramático similar al de Madrid. Por primera vez los jóvenes actores mexicanos tendrían la oportunidad de prepararse profesionalmente para la carrera actoral y recibirían en este Conservatorio clases de literatura dramática, actuación, idiomas, música, esgrima y baile.

La fundación del Conservatorio Dramático se llevó a cabo el 29 de Septiembre de 1868 como dependiente de la Sociedad Filarmónica y se instaló en un amplio salón de la ex Universidad. A la inauguración asistieron los más importantes actores, artistas e intelectuales de la época. Los discursos oficiales estuvieron a cargo de Aniceto Ortega y Manuel Meoqui. Leyeron poesías Enrique de Olavarría y Ferrari y el entonces joven poeta Justo Sierra.

El 4 de Agosto de 1867 el escritor José Tomás de Cuéllar organizó una asociación que fue llamada *Liceo Mexicano*, dentro de la cual empezó a funcionar una sección dedicada al Teatro Nacional, cuyo objetivo sería promover la dramaturgia de costumbres mexicanas. Esta organización fundó a su vez una compañía teatral llamada *Compañía dramática del Liceo Mexicano* para cuya fundación Cuéllar dirigió las siguientes palabras:

La compañía dramática que hoy se forma tiene por base de su organización ceder a los autores el lugar que les corresponde como los directores naturales de este espectáculo. El Liceo Mexicano, por su parte, ha sabido poner a los actores en los lugares que corresponden a artistas que por el estudio, por la capacidad y por una conducta intachable, son los dignos intérpretes del pensamiento, y los órganos por donde la sociedad aprovecha en el teatro las lecciones de la moral y las buenas costumbres (DE MARIA Y CAMPOS, 1956, p. 66).

Esta nueva compañía comenzó a trabajar en el Teatro de Iturbide en el mismo mes de Agosto bajo la dirección del primer actor Gerardo López del Castillo y teniendo como primera actriz a su esposa Amelia Estrella de Castillo, actriz de gran talento. La compañía logró sobrevivir hasta bien entrado el año de 1868, lo que era una buena temporada para una compañía netamente mexicana.

Debemos apuntar también que este *Liceo Mexicano* fue el antecedente de lo que sería más tarde la *Sociedad de Escritores Dramáticos Manuel Eduardo Gorostiza*, la cual fue fundada en diciembre de 1875 por Ignacio Manuel Altamirano.

El 2 de septiembre de 1875, Juan Díaz Covarrubias, secretario de Justicia del entonces presidente Lerdo de Tejada, expidió un decreto de *ayuda y protección a la producción dramática nacional*. Fue por este decreto que el empresario Enrique Guasp, del cual hablaremos más tarde, logró una subvención para poner en escena obras de autores nacionales. De acuerdo a esto, los autores decidieron integrarse en una Sociedad<sup>34</sup> que les permitiera (por fin) y por primera vez proteger sus derechos. A partir de entonces aquel que escribiera o tradujera y adaptara una pieza dramática tendría derecho a un veinticinco por ciento de las ganancias obtenidas por cada representación de la misma.

Otra función de esta Sociedad fue la de revisar la calidad de las piezas escritas para decidir cuáles eran dignas de representarse o cuáles podían recibir alguna corrección.

Aunque ya el año de 1872 había sido importante para la dramaturgia nacional por las muchas obras de autores mexicanos, que se estrenaron en la segunda mitad del mencionado año, fue el año de 1876, posterior a la formación de la *Sociedad de Escritores Dramáticos*, el más importante del siglo XIX para la dramaturgia mexicana, ya que en dicho año se llevó a cabo el estreno de 43 obras de autores nacionales, 28 de las cuales estuvieron a cargo del empresario y actor español (de nuevo extranjero) Enrique Guasp, el cual había presentado al presidente Lerdo de

---

<sup>34</sup> Más tarde hubo algunos escritores, como Roberto Esteva, José Peón Contreras, Gustavo Baz y José Martí, que por desavenencias con esta Sociedad decidieron conformar otra a la que llamaron *Sociedad Juan Ruiz de Alarcón*. Estas dos Sociedades pugnarán siempre por llevar a escena las obras de sus afiliados.

Tejada un proyecto de temporada para montar una buena cantidad de obras de autores mexicanos; entonces Lerdo de Tejada, el único gobernante además de Maximiliano que otorgó una subvención para el Teatro en el siglo XIX, con la intención de mejorar su imagen ante los intelectuales del país, concedió a Guasp el apoyo solicitado para el desarrollo del proyecto. Las representaciones se llevaron a cabo con tanto éxito que las otras 15 obras mexicanas estrenadas en 1876 las representó la actriz española María Rodríguez con la idea de obtener el mismo triunfo de Enrique Guasp.

En cuanto a la influencia francesa mencionada al principio de este subcapítulo, tenemos como consecuencia de ella sobre todo el *Cancán*, el cual se instituyó como obligado en los espectáculos mexicanos so pena de sufrir considerables pérdidas por la falta de público. El mismo Eduardo González, que se jactaba de ser un empresario decente, decepcionó a las "buenas" familias mexicanas anunciando al final de sus representaciones la fiesta del *Cancán*.

Una tras otra se estrenaron las zarzuelas compuestas por Offenbach, *La gran duquesa de Gerolstein*, *La bella Elena* y *Barba Azul*, por mencionar tres, todas *Cancanescas* y por tanto representadas con estrepitoso éxito. Pero las zarzuelas más aplaudidas eran, claro, las traídas por compañías extranjeras, cuyas bailarinas mostraban menos escrúpulos para enseñar las piernas a la hora del *Cancán*.

Aunque con mucho menos éxito que el *baile diabólico*, se inauguró el 16 de febrero de 1869 el primer *Café Cantante* al estilo Parisino, el cual se instaló en la planta baja del Hotel Iturbide y en donde cantaban artistas poco talentosos, por lo cual, aunque muy a la francesa, este café pasó bien pronto de moda.



Todos estos sucesos, posteriores al Segundo Imperio, fueron muy importantes para nuestro teatro. Analicemos ahora, según nuestra consideración, el vínculo de los mismos con la intervención de Maximiliano y Carlota como promotores teatrales en México.

Al parecer, la inquietud nacionalista en el Teatro Mexicano surgió como resistencia para contrarrestar el *afrancesamiento* traído por el Segundo Imperio y el *Cancán*. Esto, por un lado, era lo que Maximiliano había querido, un Teatro Nacional, aunque claro, para ello había confiado en Zorrilla, un extranjero.

En cuanto a los derechos de autor, aunque fue bajo el Imperio que un escritor mexicano recibió por primera vez una remuneración económica por su obra (recordemos que fue por parte de la compañía de Eduardo González), no se puede afirmar que esto tenga que ver directamente con la presencia de Maximiliano y Carlota como promotores teatrales. Sin embargo, la creación de obras dramáticas nacionales es algo que Maximiliano sí promovió con su concurso, pero paradójicamente fue después de su Imperio (1872 y 1876) que se logró ese objetivo.

Muchas compañías extranjeras siguieron visitando México luego del Segundo Imperio, puede ser que como consecuencia del precedente establecido durante el período Imperial, en el cual, Maximiliano promovió tanto la visita de artistas extranjeros. Para bien o para mal, estos descubrieron en México una buena plaza en la que siempre eran bien recibidos por el público mexicano.

El hecho de que los espectadores presenciaran montajes extranjeros tal vez influyó también en la aceptación de nuevos estilos teatrales como el de José Valero.

El furor del *Cancán*, por otra parte, fue parte del por fin *¡Adiós!* a las ideas conservadoras, de las cuales fueron representantes los emperadores aunque ellos

no lo quisieran así. Difícilmente durante su Imperio hubiera tenido el *Cancón* el mismo éxito que gozó gracias al “espíritu libre” mostrado por Juárez durante su gobierno.

Al final de cuentas, la llamada por Reyes de la Maza, “segunda mitad de la historia del teatro en México”, inició con el fin del Imperio y no con el principio de éste como lo desearon Maximiliano y Carlota. Su labor como promotores teatrales en México no trascendió como para ser recordados por ello; sólo aquellos que han analizado específicamente este período desde el punto de vista artístico, como Maya Ramos Smith o como hizo el INBA con su edición *Testimonios artísticos de un episodio fugaz*, aciertan a reconocer el importante apoyo que Maximiliano y Carlota brindaron a las Artes, entre ellas al Teatro en México.

En cambio, Maximiliano y Carlota sí han adquirido importancia a lo largo de la historia del Teatro Mexicano, pero como personajes teatrales dentro de la dramaturgia mexicana, punto que analizaremos brevemente en los siguientes subcapítulos.

### 3.2.- Maximiliano y Carlota como personajes en la dramaturgia mexicana. transición de presencias históricas a personajes teatrales.

Existe ya de por sí una particular ironía entre lo que fue el Segundo Imperio y el fenómeno teatral. Tanto Orlando Ortiz como Valeria Jaidar realizan interesantes comparaciones entre lo uno y lo otro.

Para Ortiz, el Segundo Imperio “fue la representación, la puesta en escena, nada afortunada, de una monarquía. El fracaso sin lugar a dudas se debió a los descuidos del director y la calidad de los histriones –principales, de carácter y comparsas-.

cuyas actuaciones a veces eran malas y a veces pésimas. Lo rescatable, quizá, de esa puesta en escena podría ser la escenografía y la publicidad, que ha llegado con efectividad a nuestros días” (ORTIZ, 1999, p. 19). Y ciertamente así fue, ya que si analizamos la situación de Maximiliano y Carlota en México, nos daremos cuenta desde varios puntos de vista, que estaban fuera de contexto en un país como México; por eso eran vistos por nuestros compatriotas como se ve a los personajes de una puesta en escena. Estos, por su parte, contribuyeron desde luego con todo el boato creado a su alrededor mediante la serie de ceremoniales de la corte instituidos a su alrededor. Ellos, que promovieron el Teatro, se convirtieron, sin quererlo, en personajes dentro de él.

El destino trágico que tuvieron los segundos emperadores de México se convirtió en un excelente material para la literatura, no sólo en nuestro país sino en todo el mundo. Marte Gómez apunta que “En la gran tragedia de aquel Imperio efímero, los hilos se tramaron conforme a las leyes clásicas de la tragedia griega, hasta el desenlace inexorable” (Marte Gómez EN USIGLI, 1979, p. 81). Carlota, como lo plantea Usigli, fue un personaje tan trágico como *Edipo*, pues si éste se arrancó los ojos, Carlota se arrancó la razón. Maximiliano, por su parte, tuvo un final también trágico y romántico al morir con valentía y honor por el ideal de su amado Imperio. Usigli reitera varias veces la *originalidad* de estos personajes manifestada en su fe, su ingenuidad, su espíritu aventurero y su ideología liberal. Víctimas de Europa, de los intereses conservadores, pero también de sus propios vicios, Maximiliano derrama su sangre en Querétaro, Carlota encuentra “una muerte sin fin en la locura”.

Considerado lo anterior, podemos ahora revisar cuál ha sido el tratamiento dado a Maximiliano y Carlota como personajes de la Dramaturgia Mexicana, esto sólo para comprender mejor la huella que si dejaron Maximiliano y Carlota en el Teatro Mexicano como personajes teatrales.

Recién finalizó el Imperio, se comenzaron a escribir obras literarias relacionadas al tema; en México la primera se estrenó el 17 de Enero de 1868 y se llamó *De la mano a la boca*; la obra resultó un fracaso por el escarnio hecho a los emperadores, cosa que el público no toleró, aunque hubiese apoyado el fusilamiento de Maximiliano.

El mismo fracaso repitió en 1878 otra obra escrita por un extranjero pero estrenada en México, la cual se titulaba *Maximiliano, su reinado y su muerte*; esta obra cometió el error contrario al idealizar de forma exagerada la imagen de los emperadores, lo cual sólo hizo reír a los espectadores que tan bien habían conocido a los personajes en cuestión.

Obras posteriores le dieron al tema un tratamiento por demás cursi y en ocasiones falseando incluso la realidad. Los personajes eran siempre melodramáticos; o mostraban a una Carlota “mala y ambiciosa” o a una linda e inocente emperatriz enamorada de su emperador. En cuanto a Maximiliano, era mostrado como “liberal, poético y valiente” o bien como “maquiavélicamente intrigante” (USIGLI, 1979, p. 63).

En México, muy pocas obras teatrales se escribieron respecto al tema luego del fracaso de las dos primeras. Pero ya en el siglo XX, fueron varios los dramaturgos mexicanos que aceptaron el reto de inspirarse en el Segundo Imperio para escribir sus obras; algunas más, otras menos afortunadas en cuestión de calidad.

Sólo como referencia mencionamos a continuación algunas de ellas:

-**"Maximiliano"** de Francisco Llop, publicada en 1888. Drama en cuatro actos.

-**"Segundo Imperio"** de Agustín Lazo, escrita al parecer en 1940. Pieza en cinco actos.

-**"Miramar"** de Julio Jiménez Rueda, publicada en 1943. Drama en tres actos.

-**"Carlota de México"** de Miguel Nicolás Lira, publicada en 1944. Suceso en cinco actos.

-**"Adiós Mamá Carlota"** de Dagoberto Cervantes, publicada en 1955. Versión dramática de un posible hecho histórico en tres actos.

-**"Tan cerca del cielo"**, de Wilberto Cantón, publicada en 1962. Obra dividida en tres actos con sus respectivos cuadros.

-**"El eterno femenino"** de Rosario Castellanos, publicada en 1975. Farsa.

-**Diálogos. "Malinche y Carlota"** de Salvador Novo, publicada en 1976.

-**"Adiós Mamá Carlota"** de Homero Aridjis, publicada en 1994 dentro del libro *El Gran Teatro del Fin del Mundo*.

Para obtener mayor referencia sobre estas obras se puede acudir a la tesis titulada ***Carlota, un paralelismo entre el personaje histórico y el teatral*** elaborada por Valeria Jaidar (Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM).

Además de las antes mencionadas, existen otras tres obras teatrales que son las siguientes:

-**"Corona de Sombra"** de Rodolfo Usigli, publicada en 1947 (escrita en 1943). Pieza antihistórica en tres actos y once escenas.

-***“La Emperatriz”*** de José Fuentes Mares, estrenada en 1967, publicada en 1969. Desvarío de amor en tres actos.

-***“Don Juan en Chapultepec”*** de Vicente Leñero, estrenada en 1997 en el Teatro *El Granero* del Centro Cultural del Bosque.

Son las tres últimas obras las elegidas para revisarse brevemente a continuación, la primera por ser de las más completas que se han escrito sobre Maximiliano y Carlota, y las otras dos, por no estar presentes en la tesis mencionada.

### 3.2.1.- Breve revisión de tres obras: “Corona de Sombra”, “La Emperatriz” y “Don Juan en Capultepec”.

El propósito de este subcapítulo es revisar la imagen de Maximiliano y Carlota como personajes histórico-teatrales a través de la visión que de ellos nos aportan tres dramaturgos mexicanos en tres momentos diferentes del siglo XX: 1943, 1967 y 1997.

No es entonces nuestro propósito hacer un análisis de cada una de estas obras, pues tal cosa nos llevaría a la realización de otra tesis; este subcapítulo es más bien un complemento que nos puede ayudar a comprender la dimensión que Maximiliano y Carlota alcanzaron en el Teatro Mexicano, más como personajes teatrales que como promotores del Teatro en México.

***Corona de Sombra***, definida por su autor como *pieza antihistórica*, fue escrita por Rodolfo Usigli<sup>35</sup> en 1943, 16 años después de la muerte de Carlota, y se estrenó en el *Teatro Arbeu* en 1947<sup>36</sup>. Es esta una obra de estilo realista, definida así por “la

---

<sup>35</sup> Rodolfo Usigli, dramaturgo mexicano, nació en 1905 y murió en 1979.

<sup>36</sup> Cuatro años después fue reestrenada en el Palacio de Bellas Artes bajo la dirección de Seki Sano.

calidad didáctica de la obra, la adherencia a los detalles históricos y el retrato cuidadoso de los conflictos psicológicos de los personajes..." (JAIDAR, 2000, p.68).

En esta obra el autor, como el mismo lo dice en el prólogo, nos muestra su "interpretación personal del Segundo Imperio Mexicano y reevalúa la importancia del breve reinado de Carlota y Maximiliano". La obra comienza en Bruselas en 1927, pero a través de las reminiscencias de Carlota, la acción se va trasladando a otros espacios del pasado.

Una aportación que enriquece a esta obra de Usigli es el manejo de varios elementos simbólicos o signos teatrales que ayudan a trascender la anécdota; como el libro de Historia que simboliza el pasado, el tiempo como enemigo de Carlota, su castigo y su perdón, las luces en la oscuridad de la locura y el veneno que en realidad es la ambición.

En cuanto a los personajes, Carlota y Maximiliano se nos presentan como personajes complejos pero carismáticos; el resto de los personajes, en su mayoría ayudan a reconstruir los hechos y poco llegamos a saber de sus motivaciones y sus conflictos, por lo que Bazaine y los emperadores de Francia, por ejemplo, causan una antipatía que prácticamente los convierte en villanos de la obra.

Para Usigli, tanto Maximiliano como Carlota son figuras a las que los dramaturgos y escritores han tratado muy mal. Él busca mostrarlos más humanos, menos históricos rehuyendo a la idea de "príncipes de seda y brocado" que era la mejor conocida hasta el momento.

En el caso de Maximiliano, Usigli es "original" al no mostrarlo sólo como un emperador débil que obedece a los deseos de Carlota; Usigli explica la influencia de ésta en Maximiliano como parte del complejo amor que él sentía por ella. El

Maximiliano de Usigli es ingenuo, noble, enamorado de México y heroico en su muerte; idealizado por sus seguidores y por la misma Carlota; con ello Usigli muestra “la sacralización de la figura del extranjero en México, presente desde el culto a Quetzalcóatl, el dios creador, y posteriormente la actitud al enfrentar a los conquistadores” (GROVAS, 2001, p. 65).

Este último punto nos conecta también a la razón por la cual Maximiliano es ya de por sí un personaje trágico desde el punto de vista del mexicano, es decir, como un Dios extranjero que vino a México a cumplir con su destino funesto, a sacrificar su sangre “por un país que no es el suyo”, y así es como lo muestra Usigli al final de su obra, una visión totalmente romántica del personaje.

El mismo Seki Sano en el programa de mano del estreno de la obra, afirma que “En su afán de enaltecer las cualidades humanas del fascinante príncipe de Hapsburgo<sup>37</sup>, Usigli las subraya hasta tal punto, que corre el riesgo de alterar la corriente misma de la historia [...] No hay duda alguna acerca de que Maximiliano fue un hombre bueno y generoso, bien intencionado como gobernante. Pero su bondad y sus buenas intenciones no pueden borrar ‘errores’ políticos como el que incluye el criminal *Decreto del 3 de octubre de 1865*...” (SEKI SANO, programa de mano de *Corona de Sombra*, 1951).

A diferencia del tratamiento de Maximiliano, Carlota no es idealizada sino que se nos muestra mucho más compleja y hasta contradictoria; Por una parte, vemos en Carlota a una mujer sensible y muy enamorada de Maximiliano. Pero por otra parte, tal como lo menciona Grovas en su libro<sup>39</sup>, un detalle interesante del

---

<sup>37</sup> Hapsburgo, así escrito en el programa de mano citado.

<sup>38</sup> El cual está explicado en el primer capítulo, p. 38.

<sup>39</sup> *El otro en nosotros*, p. 66.



personaje *Usigliano* es que “*encarna* la función del seductor-manipulador del poder”, lo que le da un rasgo masculino. Usigli, coincide en los defectos que otros autores le atribuyen a este personaje, es decir: temperamental, caprichosa, ambiciosa (así la llama varias veces Maximiliano), vanidosa, obsesionada por gobernar y preocupada por el “que dirán”.

Erasmus la llama además “mala y orgullosa”, (esto en sus labios se puede de nuevo justificar como un juicio del mexicano que Usigli desea modificar) y por el siguiente texto vemos también a una Carlota despectiva:

CARLOTA.-¿Tú crees que pueden odiar al sol en parte alguna? Nos admirarán, los deslumbraremos, son una raza mixta, inferior.. (USIGLI, 1979, p. 15)

En cuanto a la relación entre Maximiliano y Carlota, Usigli nos la pinta como llena de amor y respeto, una relación idealizada en donde casi no caben los reproches y donde efectivamente, el amor por Carlota prevalece en las decisiones de Maximiliano y es recíproca en su amor; y cuando posteriormente en México, ellos hablan de su distanciamiento, lo explican como consecuencia del poder que los atrapa como “una enredadera” y de las agobiantes obligaciones del Imperio:

CARLOTA.- ¿No nos separará este Imperio que yo he querido, que yo he buscado? ¿no tendré que arrepentirme un día de mi ambición? ¿no te perderé, Max? (USIGLI, 1979, p. 19)

La razón por la cual Usigli haya decidido presentar una relación tan amorosa entre Maximiliano y Carlota, en vez de la real podría ser una cuestión de licencia dramática; pero en el prólogo que hace a la obra, vemos que Usigli creía realmente en el amor de esta pareja. Aclaremos, sin embargo, que las fuentes históricas

demuestran lo contrario, así podemos ver cómo en este punto Usigli de nuevo cayó en el romanticismo al querer vendernos una relación tan tierna entre los emperadores.

Dos aspectos novedosos en la obra de Usigli son el tratamiento de la locura de Carlota y la cuestión de la *mexicanización* en los personajes, porque "México puede mexicanizar a Maximiliano hasta la muerte" (USIGLI, -prólogo-, 1979, p. 71). Por lo demás, los personajes no logran todavía desprenderse del *melodramatismo* planteado en obras anteriores.

*La Emperatriz*<sup>40</sup> de José Fuentes Mares<sup>41</sup> fue estrenada en el Paraninfo de la Universidad de Chihuahua el 20 de octubre de 1967. Este importante historiador Chihuahuense, fue igualmente autor de varias obras histórico-literarias. En relación al Segundo Imperio, escribió *Juárez y el Imperio*, *La emperatriz Eugenia y su aventura Mexicana*, *Miramón, el hombre* y *La Emperatriz*. Fue autor también de otros dramas históricos como *Su Alteza Serenísima* (sobre Santa Ana).

Con este monólogo, puesto en voz de Carlota, Fuentes Mares procuró referir fielmente los sucesos históricos relativos al Segundo Imperio. El monólogo es pues un relato sucesivo de todos los acontecimientos que vivió la emperatriz desde el momento en que se enamoró de Maximiliano hasta llegar a la locura, todos contados por ella misma.

La obra se desarrolla en una "sala decorada y amueblada al estilo de 1880". Carlota se encuentra completamente sola a la espera de la señora de Hulst, mientras tanto

---

<sup>40</sup> Desafortunadamente no tenemos el dato exacto del año en que esta obra fue escrita.

<sup>41</sup> Escritor e historiador mexicano (1919-1986), nació y murió en la Cd. de Chihuahua, Chihuahua.

comienza a recordar su vida, ya que al día siguiente se cumplirá un aniversario más de la muerte de Maximiliano; tiene con ella un retrato de éste, otro más de su hermano el príncipe Felipe, un espejo, un plumero con que limpia los muebles, otro retrato de su padre Leopoldo I de Bélgica, de su madre la reina María Luisa, de su hermano Leopoldo II de Bélgica y un último de su cuñado el emperador Francisco José. Es con todos estos personajes, a través de sus fotografías, que Carlota entabla diálogos por medio de los cuales evoca los hechos pasados, les reprocha el fracaso de su Imperio por las faltas que ellos cometieron o bien recuerda las cosas hermosas que compartió con ellos en su vida.

En este monólogo Carlota habla repetidas veces de la importancia de la sangre real y condena a todos aquellos advenedizos como Napoleón III o como los presidentes mexicanos:

...Todos los presidentes son advenedizos. El mejor no sirve para lacayo de un emperador. Eso lo entendían los indios perfectamente, y por eso lo amaban. Lo amaban y lo reverenciaban como a un dios. Todos los indios lo amaban....

(FUENTES MARES, 1969, p. 32)

La obra aborda además importantes aspectos como la locura, que es su manera de olvidar la realidad, su amor a Maximiliano, al que ve como un dios y le llama "su sol", el asunto de las camas separadas que lo explica como resultado de su orgullo luego de una traición de Maximiliano, la boda de ambos, tan soñada por ella, su ideología liberal, sus desacuerdos con la iglesia y los hijos que siempre quiso tener con Maximiliano.

La Carlota de Fuentes Mares es loca<sup>42</sup>, apasionada, soberbia, despectiva, racista, clasista, pero aún con todo ello, nos resulta carismática por sus desvaríos, su amor a Maximiliano y su lenguaje tan coloquial, propio de una viejita chiflada y maniática.

Aunque más compleja e interesante que la de Usigli, por mostrarnos en ella varias facetas que han sido referidas por sus historiadores, en el manejo de este texto pesa demasiado la visión del historiador y el recurso fácil de la locura; dos aspectos que si bien son incluídibles, si pueden ser rebasables como lo apreciamos en la obra narrativa de Fernando del Paso, *Noticias del Imperio*.

*Don Juan en Chapultepec* de Vicente Leñero<sup>43</sup>, fue estrenada en 1997 por la *Compañía Nacional de Teatro* (gran ironía) en el Teatro *El Granero* bajo la dirección de Iona Weissberg y dentro del ciclo dedicado al mito del *Don Juan*.

Los primeros diálogos se sitúan en el castillo de Terveuren. Después del fin del Imperio, Zorrilla visita a Carlota ya loca y ésta insiste en llamarle *Don Juan*. Luego la acción se traslada al Castillo de Chapultepec durante la época del Imperio.

En esta obra, con algunas pequeñas escenificaciones del *Don Juan* dentro del mismo texto, Leñero nos muestra un interesante vínculo entre el gusto que Carlota tuvo por la obra de *Don Juan Tenorio* y la relación ficticia que pudo ella haber establecido con el escritor José Zorrilla.

Este texto nos resulta además muy interesante por integrar al personaje de Zorrilla y por hablar en él sobre el tema de esta tesis, es decir, el apoyo de Maximiliano al Teatro Mexicano:

---

<sup>42</sup> Y aquí nos referimos al prototipo que se tiene de loca, es decir, que se exalta, que desvaría, es decir, que en ese punto, la visión de locum de Fuentes Mares no posee ninguna originalidad.

<sup>43</sup> Escritor mexicano, nació en Guadalajara, Jalisco, en 1933.

**MAXIMILIANO.**- Es mi ferviente deseo fundar aquí, en relación directa con el Ministerio de la Casa Imperial, no del Ministerio de Gobernación, para estar yo cerca del proyecto y disolver cualquier prurito político, un departamento, una dependencia, una compañía –llámela como le plazca- que se denomine Teatro Nacional, y de la cual sea usted su director.

**ZORRILLA.**- ¿Director en México de un Teatro Nacional? ¿Yo?

**MAXIMILIANO.**- Nadie mejor para entender mi idea.

**ZORRILLA.**- Me sorprende muchísimo, su Majestad.

**MAXIMILIANO.**-El imperio necesita imprimir un fuerte impulso al Teatro de este país, señor Zorrilla. A sus actores, a sus poetas dramáticos...

**ZORRILLA.**- Perdón si lo desengaño, pero la mayoría de los actores y de los poetas dramáticos mexicanos son... ¿como decirlo?... medianos, su majesta.d. Mediocres.

**MAXIMILIANO.**- Me han dicho que hay talentos.

**ZORRILLA.**- Los mejorcitos son juaristas: Guillermo Prieto, Altamirano, Mateos, Riva Palacio... No brillan fuera de círculos estrechos y están en el bando contrario, que es lo peor.

**MAXIMILIANO.**- Con mayor razón entonces, señor Zorrilla. Y para coronar el proyecto, emprenderíamos la construcción de un Teatro Nacional... Yo mismo hice algunos bocetos. (LEÑERO, 1997, p. 15 y 16)

En la obra, además de aceptar el cargo que Maximiliano le ofrece, Zorrilla se convierte en amante de Carlota, ella le llama *Don Juan de mi corazón*<sup>44</sup> y en realidad la mayor parte de la acción gira alrededor de este hecho que es ignorado por el emperador.

El Maximiliano planteado por Leñero es en momentos sobrio y diplomático, pero en otros nervioso y bebedor. Como en anteriores obras, es también ingenuo y confiado en algunos aspectos, aunque en otros es más objetivo que Carlota.

La Carlota de Leñero es una mujer apasionada y traviesa, mucho más frívola que las anteriores, además de ligera y simpática, *chiflis* como se denomina a si misma.

---

<sup>44</sup> Refiriéndose al *Don Juan Tenorio*, pues el personaje juega con la ficción y la realidad.

En cuanto a la relación entre los emperadores, nada tiene de amorosa como en otras obras, sino que es una relación fría (más apegada a lo que creemos que fue la realidad) en la que Maximiliano se muestra machista y escéptico acerca de la capacidad que pueda tener su mujer para ayudarle a resolver los problemas del Imperio.

Esta obra tiene el mérito de la originalidad, puesto que se atreve a rebasar los detalles históricos, proponiéndonos una situación ficticia, producto de la creatividad del autor. Sin embargo, la manera superficial de abordar a los personajes la convierte en una obra interesante y de gran calidad, pero que no alcanza a aportar algo realmente novedoso en cuanto a Maximiliano y Carlota como personajes teatrales (quizás porque no era su propósito).

Consideramos, pues, que la dramaturgia mexicana se ha ocupado varias veces de estos dos personajes históricos, mas son varios los aspectos o acontecimientos relacionados con Maximiliano y Carlota que no han sido suficientemente explotados o bien que ni siquiera han sido tratados por nuestros dramaturgos, por lo cual ambos roles, tanto el de promotores del teatro en México como el de personajes histórico-teatrales, nos ofrecen todavía un gran material de investigación.

## CONCLUSIONES

La realización de este trabajo nos ha llevado a reflexionar no solamente acerca del papel que Maximiliano y Carlota desempeñaron (y aún desempeñan) en el Teatro Mexicano, sino también sobre el rol del extranjero en el desarrollo de nuestro teatro. Existe en México cierta contradicción en cuanto a la visión éste, ya que por una parte se le mira con recelo y por otra parte se le venera; al "gringo", por ejemplo, se le odia, se le ve con resentimiento pero no se le deja de admirar y en cierto modo de "imitar". ¿Porque se le imita? por ser el paradigma del poder, de lo "superior". Esto es lo que por lo general sigue sucediendo en nuestra cultura respecto al extranjero del primer mundo y esto pasa también en el teatro, aunque en este caso puede ser porque en efecto, sigue siendo en el extranjero donde suceden las grandes transformaciones que marcan las pautas a seguir por países como el nuestro en cuestiones artísticas.

El maestro Margules afirma que "México no existe en el panorama teatral del mundo", es decir, no somos nosotros quienes hemos ido al primer mundo a transformar su teatro, más bien ha sido al revés, ellos han venido a innovarlo, a revelarnos lo que en otros lados ya no es novedad; durante el siglo pasado, "...el teatro mexicano tuvo que importar y asimilar rápidamente los modelos que importaba del extranjero para obtener una expresión propia mediante la traducción, la paráfrasis y el aprendizaje de estos modelos de la vanguardia que llegaban invariablemente con retraso" (GROVAS, 2001, p. 20). Fue así que figuras como Seki Sano, Grotowski, Fernando Wagner, Peter Brook, Margules, Eugenio Barba y Jodorowski dejaron una importante huella en la historia de nuestro desarrollo teatral.

Al retornar a la época que nos interesa, la del Segundo Imperio, descubrimos que los tres personajes que intervinieron en el proyecto de creación de un Teatro Nacional Mexicano fueron extranjeros: Maximiliano de Habsburgo, José Zorrilla y Eduardo González. Mas tarde, recordémoslo, el español Enrique Guasp logró un patrocinio para llevar a cabo algo parecido.

Quizás esto se deba, por principio de cuentas, a que en los países más desarrollados el teatro es visto desde siempre como algo más que un espectáculo de diversión; para reafirmar esta idea podemos citar a Zorrilla que expone lo siguiente respecto al teatro en México: "En un país en donde treinta años de independencia y de gobierno republicano [...] no han enseñado a los pueblos que los gobiernos ilustrados de las naciones más civilizadas tienen sus teatros ricamente subvencionados, y los consideran como uno de los más eficaces conductores de la ilustración..." (ZORRILLA, 1998, Pp. 57 y 58). En México esto todavía no llega a suceder; obras teatrales como *Mujeres.com* y *Un espíritu travieso*, con los actores comerciales del momento, siguen siendo las que logran abarrotar los teatros y son producidas por empresarios independientes, cuyo único objetivo es hacer negocio. Ahora bien, conseguir el apoyo económico del gobierno para producir una obra de teatro que tenga fines artísticos resulta bastante difícil en nuestros días.

Comprendemos pues con esto, que Maximiliano y Carlota quisieron aplicar en México un modelo europeo, no sólo en cuestiones políticas o de la corte, sino también en el aspecto cultural y artístico. Es por ello que aún encontrándose el Imperio en una precaria situación económica, se preocuparon por asignar un presupuesto para el desarrollo teatral. Y aquí es donde llegamos a otro punto que no es todavía una conclusión sino un cuestionamiento más:



Ya dijimos que la imagen del extranjero es un aspecto muy complejo en nuestro país, tal vez esto se deba a las reminiscencias aún presentes de la conquista. Actualmente Maximiliano sigue simbolizando esa imagen, la del invasor extranjero, representante además de las ideas retrógradas y conservadoras, enemigo de la patria. ¿Será por esto que no existe ningún reconocimiento oficial para Maximiliano y Carlota como promotores de las artes o por cualquier otro de sus aciertos legislativos en favor de México? Nos parece imposible que tal reconocimiento pueda ocurrir, pues para ello Maximiliano y Carlota tienen dos puntos en su contra: el haber sido emperadores por medio de una invasión y el haber sido extranjeros; y esto justo en el momento menos oportuno de la historia de nuestro país, cuando comenzaba a construir su soberanía.

Nuestros personajes tuvieron buenas intenciones hacia México, eso es verdad según lo revisado en esta investigación, pero también es verdad que ingenua y caprichosamente vinieron a ocupar el trono de un Imperio ideado por unos cuantos y rechazado por muchos mexicanos, por lo cual resulta difícil borrar la imagen de usurpadores que de ellos se tiene para lograr un juicio más objetivo sobre los aciertos y desaciertos de su breve Imperio y aceptar que tan usurpadores fueron ellos como otros gobernantes que nuestro país ha padecido, con la diferencia (la cual no sirve para disculparlos sino para objetivarlos) de que, como nos dice Fernando del Paso, “había menos arrogancia en la actitud –cuando era sincera– de quienes se creían señalados por Dios para gobernar, que la que hay y ha habido en la de cualquier aspirante de las llamadas democracias a un cargo público para el cual no lo llama Dios, sino la ambición y la creencia –nacida de la sola vanidad– de que puede hacer las cosas mejor que los otros”. (DEL PASO, 2000, p.882).

Concluimos pues que Maximiliano y Carlota apoyaron en lo posible el desarrollo de las artes en México, entre ellas el teatro; que este apoyo fue consecuencia de una visión extranjera la cual daba gran importancia al aspecto cultural y artístico de las naciones y que por desgracia esta visión no está presente en nuestros gobernantes actuales, quienes utilizan a las artes sólo como una forma para obtener beneficios políticos.

Concluimos también que, si bien Maximiliano y Carlota están presentes en la historia del Teatro Mexicano como personajes teatrales, su labor como promotores del arte teatral o del arte en general es prácticamente ignorada y no reconocida a nivel oficial (es decir, monumentos, homenajes, escuelas con su nombre). Esto se debe a un nacionalismo quizás malentendido, o quizás a una cuestión política. Y desgraciadamente, ha sido por cuestiones políticas por lo que tantas veces los cambios de gobierno han negado la continuidad de programas funcionales sólo por haber sido ideados en una administración anterior, lo cual, obviamente, sigue obstaculizando el crecimiento de nuestro país y, por consiguiente, el desarrollo de nuestras artes.

## BIBLIOGRAFÍA

- BLASIO, José Luis, *Maximiliano íntimo. El Emperador Maximiliano y su corte (memorias de un secretario)*, México, UNAM, 1996, 312 pp.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Frances, *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*, México, Porrúa, 2000, 426 pp.
- CORTI Egon Caesar, Conte, *Maximiliano y Carlota*, Traducción de Vicente Caridad, México, Fondo de Cultura Económica, 1997, 707 pp.
- CROCE, Benetto, *Historia de Europa en el Siglo XIX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1996, 273 pp.
- DE MARÍA Y CAMPOS, Armando, *El Emperador y el Poeta*, México, Colección Temas Teatrales, 1956, 78 pp.
- DE OLAVARRÍA Y FERRARI, Enrique, *Reseña Histórica del Teatro en México*, Tomo I y II, Prólogo de Salvador Novo, México, editorial Porrúa, 1961.
- DEL PASO, Fernando, *Noticias del Imperio*, Barcelona, Plaza and Janes Editores, 2000, 915 pp.
- GARCÍA CUBAS, Antonio, *El Libro de mis Recuerdos*, México, editorial Patria, 1969, 635 pp.
- GROVAS HAJJ, Víctor, *El otro en nosotros. El extranjero en el Teatro de Rodolfo Usigli*, México, Editorial Fontamara, 2001, 121 pp.
- JAIDAR, Valeria, Tesis: *Carlota, un paralelismo entre el personaje Histórico y el Teatral*, México, UNAM, 2000, 135 pp.
- I. S. IGNATOV, *El Teatro Europeo en los tiempos Modernos (desde la Revolución Francesa hasta nuestros días)*, TOMO I, Trad. del ruso de N.Caplán, Argentina, Editorial Futuro, S.R.L.,1957, 253 pp.
- KOLLONITZ, Paula, *Un viaje a México en 1864*, Trad. del italiano de Neftali Beltrán, Prólogo de Luis G. Zorrilla, México, S.E.P., 1981, 190 pp.
- LUCA DE TENA, Torcuato, *Ciudad de México en tiempos de Maximiliano*, México, editorial Planeta, 1990, 183 pp.
- MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio, *Teatro Mexicano del Siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1972, 572 pp.

- MOSSE, George L., *La Cultura Europea del Siglo XIX*, Barcelona, Editorial Ariel, 1997, 249 pp.
- NICOLL, Allardyce, *Historia del Teatro Mundial, desde Esquilo a Anouilh*, Madrid, Aguilar ediciones, 1964, 939 pp.
- ORTIZ, Orlando, *Diré Adiós a los Señores, Vida cotidiana en la época de Maximiliano y Carlota*, México, CONACULTA, 1999, 159 pp.
- RAMOS SMITH, Maya, *El Ballet en México en el Siglo XIX, De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, Editorial Patria, 1991, 360 pp.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *Cien años de Teatro en México (1810-1910)*, México, SEP, 1972, 161 pp.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El Teatro en México durante el Segundo Imperio (1862-1867)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1959, 239 pp.
- REYES DE LA MAZA, Luis, *El Teatro en México en la Época de Juárez (1868-1872)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, 1961, 249 pp.
- TEATRO MEXICANO, *Dramas sociales y de costumbres (1862-1876)*, estudio introductorio y notas de Vicente Leñero, México, CONACULTA, 1994, 234 pp.
- TESTIMONIOS ARTÍSTICOS DE UN EPISODIO FUGAZ (1864-1867), México, INBA, 1995, 202 pp.
- VIÑALET, Ricardo, *Teatro Romántico Español*, La Habana, editorial Arte y Literatura, 1990, 499 pp.
- VIQUEIRA ALBAN, 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, 1987, 302 pp.
- ZORRILLA, José, *Drama del Alma. Algo sobre México y Maximiliano*, Madrid, Imprenta de D.T., 1888, 199 pp.
- ZORRILLA, José, *Memorias del Tiempo Mexicano*, Edición y prólogo de Pablo Mora, México, CONACULTA, 1998, 219 pp.
- ZORRILLA, José, *México y los Mexicanos*, Selección, prólogo y notas de Pablo Mora, México, CONACULTA, 2000, 166 pp.

### OTRAS OBRAS CONSULTADAS (pero no citadas):

-CASTELOT, André, *Maximiliano y Carlota: La Tragedia de la ambición*, Prólogo de Octavio Colmenares, México, Editores Asociados Mexicanos, 1985, 488 pp.

-FUENTES MARES, José, *Juárez, el Imperio y la República*, México, editorial Grijalbo, 1982, 357 pp.

-QUIRARTE, Martín, *Historiografía sobre el Imperio de Maximiliano*, México, UNAM, 1993, 263 pp.

-MEYRAN, Daniel, *El Discurso Teatral de Rodolfo Usigli*, México, CITRU, 1993, 284 pp.

-OROZCO, Víctor, *Carta a Juárez y a sus amigos y los Informes de Reuben Creel*, Chihuahua, CONACULTA, ICHICULT Y UACJ, 2001, 146 pp.

-SALADO ÁLVAREZ, Victoriano, *Episodios Nacionales. Santa Anna, La Reforma, La Intervención, El Imperio, No. X (ORIZABA)*, México, Colección Málaga, 1945.

-TEATRO MEXICANO, *Dramas románticos de tema novohispano (1876-1882)*, estudio introductorio y notas de Yolanda Bache Cortés, México, CONACULTA, 1995.

### OBRAS DRAMÁTICAS:

-FUENTES MARES, José, *La Emperatriz*, (en Teatro Completo), México, editorial Jus, 1969, 181 pp.

-LEÑERO, Vicente, *Don Juan en Chapultepec en Dramaturgia Terminal, cuatro obras de teatro*, México, editorial Colibrí, 2000, 117 p.

-USIGLI, Rodolfo, *Corona de Sombra*, México, Porrúa, 1979, 276 pp.

### DICCIONARIOS:

-CEBALLOS, Edgar, *Diccionario Enciclopédico Básico de Teatro Mexicano*, México, Escenología, 1996.

-*Enciclopedia Textual Permanente SALVAT* (Multimedia), Salvat editores, 1999.

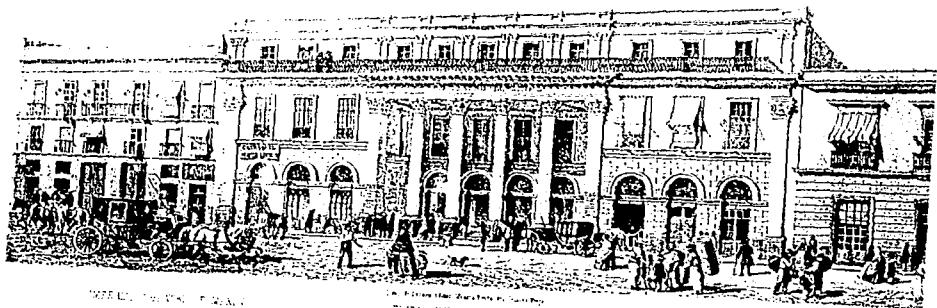
-*PEQUEÑO LAROUSSE ILUSTRADO*, México, Ediciones Larousse, 1980.

...Y dos programas de mano:

-el de la obra "CORONA DE SOMBRA" de Rodolfo Usigli, México, 1951 (el "Corrido de Maximiliano" fue extraído de esta fuente).

-el del estreno de la obra "DON JUAN EN CHAPULTEPEC" de Vicente Leñero, México, 1997.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



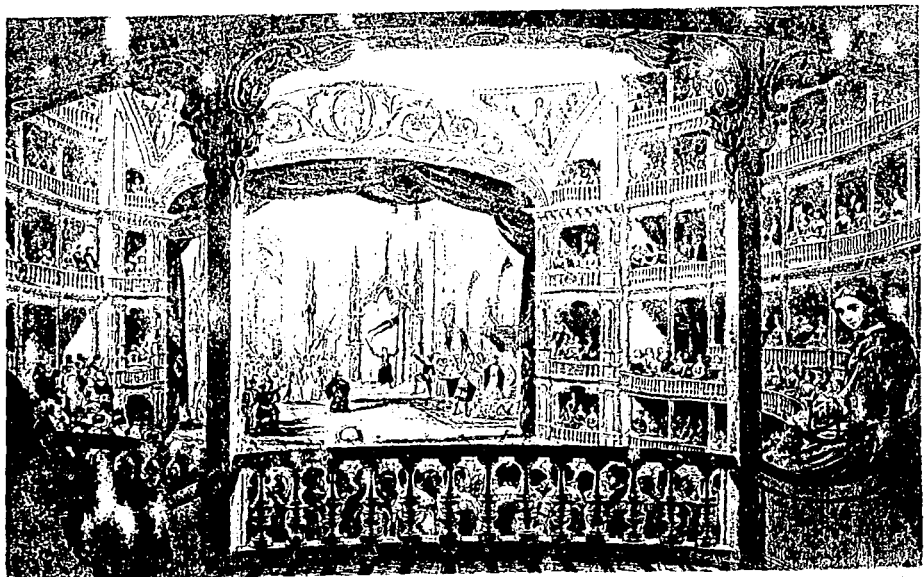
TEATRO IMPERIAL DE MEXICO

TEATRO IMPERIAL DE MEXICO

TEATRO IMPERIAL DE MEXICO

Lámina V. Casimiro Castro (?). Teatro Imperial de México.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN



INTERIOR DEL TEATRO DE AHO

TEATRO DE AHO

INTERIOR DEL TEATRO DE AHO

Lámina IX. Casimiro Castro. Interior del Teatro Iturbide.

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN





Concha Méndez, ca. 1865.  
153791

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN