

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS



*Los cánones de comportamiento en el teatro
y la danza escénica en Puebla (1743-1842)*

TESIS QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
DOCTORA EN HISTORIA DEL ARTE
PRESENTA

María Elena Stefanón López

Directora de tesis: Dra. Montserrat Galí Boadella

2008



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.

INDICE GENERAL

PRÓLOGO	5
INTRODUCCIÓN	7
1.- ANTECEDENTES. EL TEATRO EN PUEBLA DE 1531 A 1743	23
1.1.- Las artes escénicas del siglo XVI a mediados del siglo XVIII.	24
1.2.- Crecimiento urbano y espacio social	32
1.3.-El teatro y las festividades públicas	36
1.4.-Lugares de representación y recursos escenográficos.	38
1.5.-Las compañías teatrales y los comediantes.	55
1.6.- Aspectos económicos en el ejercicio teatral.	59
1.7.- La censura.	62
2.- DEL COLISEO DE SAN ROQUE AL NUEVO COLISEO (1743-1761)	71
2.1.- Puebla en el siglo XVIII.	72
2.2.- El segundo Viejo Coliseo	76
2.2.1.- Traspasos forzosos y arrendamientos	82
2.2.2.- La arquitectura del Coliseo de San Roque.	85
2.3.- Los primeros pasos para la edificación y puesta en marcha del Nuevo Coliseo	90
2.3.1.- Circunstancias constructivas y administrativas	93
2.3.2.- Inauguración y primera temporada del Nuevo Coliseo	102
3.- SITUACIÓN DE LA DRAMATURGIA HISPANA EN EL SIGLO XVIII	108
3.1.- Consideraciones preliminares	109
3.2.- Contexto cultural en España y papel de las ideas ilustradas	111
3.3.- Acerca de la clasificación de la literatura dramática de la época	116
3.4.- La controversia sobre las reglas poéticas	121
3.4.1.- Mezcla y separación de la comedia y la tragedia. Surgimiento del drama.	121
3.4.2.- El problema de las tres unidades	127
3.4.3.- Verosimilitud e ilusión	132
3.4.3.1.- La “regla de las reglas”	133
3.4.3.2.- Distanciamiento entre la acción dramática y el público	135
3.4.4.- Condena de los autos sacramentales	137
3.4.5.- <i>La Petimetra</i> : dificultades de conciliación entre el teatro antiguo y el moderno	142
3.5.- La dramaturgia y su censura en la Nueva España	145

4- REPERTORIO DRAMÁTICO DEL NUEVO COLISEO (1760-1815)	152
4.1.-Aspectos generales	153
4.2.- El repertorio dramático propio del teatro español antiguo o popular	157
4.2.1.- La singular posición de Calderón de la Barca	157
4.2.2.- Los autores menores	159
4.2.3.- Autores y obras relacionados con el ámbito novohispano	163
4.2.4.- El precio de las piezas teatrales en 1766.	165
4.3.- Crítica y censura de las comedias del teatro español antiguo	166
4.3.1.- La comedia <i>El estudiante de día y galán de noche</i>	167
4.3.2.- El caso de <i>El Nuncio falso de Portugal</i>	168
4.4.- Las piezas breves y las comedias de santos y de magia	171
4.4.1.- Las piezas breves	171
4.4.2.- Las comedias de santos	173
4.4.3.- Las comedias de magia.El caso de <i>El mágico de Salerno.</i>	180
4.5.- El repertorio dramático del clasicismo moderno	186
4.6.- Reflexiones sobre la dramaturgia y el gusto popular	189
5.- EL NUEVO COLISEO: IMPLICACIONES ESPACIALES Y PRODUCCIÓN TEATRAL	193
5.1.-La edificación teatral y su ubicación espacial	194
5.2.- El coliseo en su interior.	205
5.2.1.-La distribución social de los espectadores	205
5.2.2.- El foro y la escenificación	213
5.2.2.1.- El decorado. Conexión entre el teatro y la pintura	215
5.2.2.2.- Iluminación del foro, tramoya y vestuario	228
6- NORMAS Y COSTUMBRES DEL TEATRO EN PUEBLA	237
6.1.- Acerca de las fuentes empleadas.	237
6.2.- Los documentos normativos	239
6.2.1.- Las normatividades teatrales novohispanas	240
6.2.2.- Las normatividades teatrales para el caso de Puebla	243
6.3.-Los actores: ejercicio teatral y control de su comportamiento	248
6.3.1.- Ejercicio teatral en Puebla en tiempos del Coliseo de San Roque	248
6.3.2.- La reglamentación del comportamiento de los actores	268
6.4.- El comportamiento del público	280

7.- ALGUNOS CAMBIOS Y CONTINUIDADES ENTRE LOS SIGLOS XVIII Y XIX	285
7.1.- Toros Vs comedias ó Los límites de los afanes Ilustrados	286
7.1.1.- Antecedentes	286
7.1.2.- La Fiesta Brava al interior del Coliseo: el negocio antes que la educación.	290
7.1.3.- Taurofobias y taurofilias entre 1821 y 1841	295
7.2.- Teatro y sociedad en Puebla entre 1810 y 1842	298
7.2.1.- Marco general	298
7.2.2.- Contexto social y ejercicio teatral en la primera mitad del siglo XIX.	302
7.2.2.1.-Los espectáculos al alcance del pueblo	306
7.2.2.2.-El papel de la Ópera	310
7.2.2.3.-El teatro como espacio de una socialización cambiante.	314
8.- ACERCAMIENTO AL TEATRO EN PUEBLA EN MOMENTOS DEL ROMANTICISMO.	320
8.1.- El ámbito del romanticismo	321
8.1.1.- Contexto económico, político y social	322
8.1.2.- Una nueva sensibilidad ante la vida	327
8.1.3.- Los cambios en las prácticas culturales	329
8.2.- Sociedad, teatro y dramaturgia	334
8.2.1.- Implicaciones de los cambios en las edificaciones teatrales y el acomodo de los espectadores	334
8.2.2.- La convivencia de estilos y géneros en el teatro	337
8.2.3.- Aspectos dramáticos	342
8.3.- El teatro en Puebla en 1842, a partir de una publicación especializada.	346
8.3.1.- La primera mitad del siglo XIX: Contexto editorial	346
8.3.2.- <i>Uno de tantos</i>	353
8.3.2.1.-Reseña y crítica de obras teatrales en <i>Uno de tantos</i> .	356
8.3.2.2.-El elenco del Teatro Principal y su desempeño escénico.	359
8.3.2.3.- Los ensayos y textos literarios de la publicación	362
CONCLUSIONES	365
BIBLIOGRAFÍA	376
ANEXOS	
Ilustraciones	Pp. I-XII
Documentos	Pp. XIII-XCVI

Deseo hacer patente mi agradecimiento a todas aquellas personas que hicieron posible este trabajo. A la Dra. Montserrat Galí, especialmente, por el apoyo que desde hace años me ha brindado y la confianza que depositó en el buen curso de la investigación emprendida. Al Dr. Eduardo Báez le agradezco de manera particular por sus observaciones, que me ayudaron a enmendar diversos errores y al Dr. Oscar Armando García Gutiérrez por su atinada orientación y su amabilidad al prestarme material bibliográfico, que me fue de gran utilidad para el tema desarrollado. Extiendo igualmente mi gratitud a las Dras. Déborah Dorotinsky y Alicia Ramírez, cuyos pertinentes comentarios me permitieron hacer importantes correcciones para la redacción final de esta tesis. A todos ellos, mi reconocimiento por su paciencia y dedicación, que fueron sustanciales para llevar a término este proceso. Deseo también dejar constancia del apoyo recibido por parte del PROMEP y las autoridades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, quienes gestionaron dicho apoyo. Al Lic. Flavio Guzmán le doy las gracias por las facilidades que me otorgó, como Director de la Escuela de Artes, para dedicarme a la obtención del grado.

De manera personal, quiero hacer patente mi afecto y agradecimiento a Lolita Cabrera, por toda esa “desvelada” compañía que generosamente me ofreció y por la atenta lectura que fue realizando de las páginas de este texto, del cual me hizo observaciones detalladas y precisas para mejorar tanto su forma como su contenido. De igual forma, le doy las gracias a Lety Garduño, por su solidaria ayuda y por su optimismo, que me fueron de gran aliciente para perseverar en esta empresa y a Paty Estay, que por la larga amistad que nos une me acompañó de muchas formas en el camino y toleró pacientemente las fluctuaciones de mi estado de ánimo.

*A Vange, al nonito, con la certeza de que me acompañan...
donde quiera que se encuentren.*

*A cada uno de los miembros de mi familia -a mi mamá, en
primer sitio- les reitero mi cariño, que es resultado de todo
el amor y el aliento que de ellos he recibido a través de mi vida.*

*A Adrián (y a Orlando), a Yutia y a Tzicuri: gracias por existir,
pues sin uds. este trabajo o cualquier cosa que yo pueda hacer
carecerían de sentido.*

PRÓLOGO.-



Una edificación teatral compite extrañamente con un museo. En funcionamiento, es un espacio más abierto a la vida, pero ésta fluye tanto en el foro como en la sala en imágenes dinámicas que no quedan estampadas como las pinturas enmarcadas sobre las paredes, ni en la táctil concreción de las esculturas. De frente al futuro, sabemos que los recursos audiovisuales dejarán testimonio de algunos espectáculos teatrales de la actualidad (sin entrar en la polémica de que puedan o no sustituir la escenificación en vivo) pero de cara al pasado se precisa de un gran esfuerzo imaginativo para intentar rescatar una historia de lo teatral que pretenda ir más allá de la dramaturgia, indagando por un fenómeno donde seres de carne y hueso interactuaron en el marco de una sociedad y una época determinada.

Como monumento, el Teatro Principal de Puebla tiene la singularidad de seguir hasta la fecha abriéndose a la vida a través del arte escénico después de cerca de 250 años de haber sido construido. La imaginación puede fácilmente desplegarse para trastocar la oscuridad y el silencio que reinan en dicho recinto cuando los espectáculos concluyen, recuperando las innumerables veces que se han dado tres llamadas para dar inicio a las funciones.

En una amalgama de sensaciones puede uno ensoñar con las representaciones transcurridas: con el eco de músicas de todo género; con un infinito intercambio de parlamentos; ver desplazarse un sinfín de escenografías y decorados; captar la conjunción de risas, de gritos, pregones e improperios; admirar gestos tan leves como el movimiento de un abanico, tan grandiosos como los complicados pasos de algún baile en

elaboradas vestimentas o tan sorprendentes como un acto de magia o un bien logrado despliegue acrobático; compartir con un público enfurecido que lanza confites y frutas al tablado o con otro que aplaude conmovido.

Es también posible figurarse cómo descienden rumbo al foro y desde la parte central y más alta de los palcos: ángeles, espectros, santos y esqueletos. Igualmente, en total transformación, podemos reconstruir mentalmente la sala: verla convertida en coso en donde entran toros que no saben que la muerte los espera bajo la forma de un hombre vestido de gala que busca ser vitoreado en medio de un ambiente colmado del sudor de los que ejecutan y miran la faena... pero éste y todos los demás espectáculos tienen su desarrollo y su término.

Después, las puertas se cierran. Las luces desaparecen o el telón cae y queda claro que cuesta retener el ámbito efímero del arte teatral, atrapar los volátiles fantasmas de muchas generaciones precedentes ocupando esos mismos sitios tanto en el foro como en la sala, que se llenaron en la función de ayer y la de hoy, que se vaciaron y volverán a llenarse mañana... todo y todos sustituibles y por tanto frágiles para preservarse en la memoria colectiva.

Teniendo presente lo anterior, resulta una meta sumamente ambiciosa la de abarcar plenamente el panorama teatral de la Puebla de antaño (1743-1842): la forma en que se percibía a los artistas de la escena y se producía el impacto social de los espectáculos, el juego de la censura y de las transgresiones, el choque entre la idealidad normativa y la realidad apegada a las costumbres. Ocurre que la imaginación (y el teatro es privilegiada morada de lo imaginario) desbordó el contenido que finalmente pudo asentarse en la presente tesis. Me encuentro obligada a decir aquí que a pesar de que fue justamente la imaginación (esa “loca de la casa”) quien motivó en primera instancia esta labor de investigación, no alcanzó a verse del todo satisfecha en las páginas que prosiguen, que tal vez se logró rescatar del olvido apenas un resquicio de la actividad teatral y que queda aún mucho camino por recorrer en torno a las múltiples facetas de un arte que vivió alimentado de y alimentando la cultura, las mentalidades, de una sociedad de la que somos forzosamente herederos.

INTRODUCCIÓN.-

El presente trabajo atiende a las artes escénicas en Puebla entre los años que van de 1743 a 1842. En **la selección del tema** intervino de inicio un interés de tipo personal, ligado a varios años dedicados profesionalmente a la danza por parte de quien esto escribe. De su ejercicio han surgido una serie de cuestionamientos, de reflexiones, algunos de los cuales se relacionan con el papel que juegan las artes escénicas y sus protagonistas frente a la sociedad. La historia del teatro, como fenómeno multifacético, guarda aún muchos secretos por descubrir, debido –entre otras razones- a que gran parte de los estudios que se llevan a cabo: 1) tienden a centrarse en los aspectos dramáticos y 2) a que la historia del arte aún le concede muy reducida importancia a las artes escénicas, en comparación con la que otorga a otras disciplinas artísticas.

En nuestro país las carencias son aún más evidentes en el plano regional y local. Para la ciudad de Puebla existen muy pocos estudios sistemáticamente emprendidos sobre el teatro, en tanto que en la danza se enfrenta un vacío que preocupa (o que debiera preocupar) particularmente a quienes se dedican a ella. Como parte de esta investigación fue por lo tanto preciso partir de establecer un panorama de la actividad teatral en la localidad durante el período atendido que brindara un marco de sustento. Cabe aclarar, sin embargo, que no fue nuestra intención seguir un entramado cronológico exhaustivo, sino buscar esencialmente los elementos que nos permitieran analizar cambios y continuidades en **el comportamiento** tanto de los actores y bailarines profesionales (dentro y fuera de la escena) como del público, así como los factores de intermediación y directa relación, en este proceso, con las autoridades civiles y religiosas. Surgieron al respecto preguntas tales como: ¿qué se normaba en la práctica teatral y por qué? ¿cuáles conductas se alentaban o permitían y cuáles se rechazaban y/o prohibían? ¿Cuáles se acataban y cuáles tendían a transgredirse y por qué? Todo esto nos llevó a plantear la necesidad de buscar diversas conexiones sociales y

culturales en torno al fenómeno teatral, mediante un enfoque que propiciara un acercamiento entre la historia del arte y la historia de las mentalidades.

Dentro de la historia del arte, como es sabido, el análisis del **estilo** ocupa un sitio fundamental. El estudio de la formación, desenvolvimiento y transformaciones de los estilos forma parte de la problemática que debe enfrentarse en toda investigación que parta de esta disciplina. Para nuestro tema en particular, la ubicación espacio-temporal que hemos establecido (Puebla: 1743-1842) nos remite a un teatro cuya vida abarca el paso por varios estilos, lo cual resulta muy complicado en términos de las diversas (y a veces controvertidas) clasificaciones que existen al respecto.

Es común que, del siglo XVI a mediados del XIX se establezca una línea cronológica que va del teatro renacentista al barroco, de ahí al posbarroco, luego al teatro neoclásico para pasar posteriormente al teatro prerromántico y plenamente romántico. Sin duda, el empleo del apelativo “barroco” resulta uno de los más conflictivos, dado que no formó parte del vocabulario de los artistas del Siglo de Oro español ni de las generaciones que inmediatamente le sucedieron (a diferencia de calificativos como el de “romántico”, el cual fue plenamente asumido en su momento por quienes enarbolaban dicho movimiento).

El término “barroco”, efectivamente, no surgió sino hasta fines del siglo XVIII, con una mirada –por demás- francamente peyorativa por parte de los teóricos del clasicismo y así se mantuvo a lo largo del siglo XIX, hasta que lo “barroco” fue revalorado por Wölfflin y Riegl a principios del XX. Primero volvieron a apreciarse las manifestaciones de este movimiento en lo artístico y luego fueron vistas como parte de un fenómeno social de amplia cobertura, dado que “la presencia de un mismo estilo en una amplia gama de artes es a menudo considerado signo de integración de una cultura y de la fuerza de un momento altamente creativo”.¹ Hemos procurado emplear esta denominación de “barroco”

¹ Schapiro, 1962: 9.

con reservas tratándose de la dramaturgia, que se catalogaba con otras denominaciones en el siglo XVII y buena parte del XVIII, por lo que hemos preferido recurrir a la nomenclatura de la época. Sin embargo, no hemos descartado del todo el término “barroco” en el presente trabajo debido a: 1) su extendida utilización por parte de muchos teóricos e investigadores modernos y 2) que partimos de un criterio general respecto al estilo que va más allá de las formas artísticas, por cuanto “existe un vínculo estrecho entre todas las formas de expresión de una época”²; vínculo que –a pesar de que un estilo presente muchas manifestaciones, es decir, aunque no sea unitario- requiere ser nombrado bajo una denominación única y comprensiva, para la que exista un acuerdo generalizado. Así, no sólo referidos a lo “barroco”, sino a cualquier estilo, estamos de acuerdo con el punto de vista de Francastel, para quien:

El teatro y el arte son manifestaciones simultáneas y paralelas de un mismo estado de ánimo [...]. No pueden ser comprendidos uno sin el otro y sin referencia a los otros sistemas de expresión del tiempo: fiestas y cortejos populares, danzas y torneos, ballets o competencias deportivas, según la época. Constituyen lenguajes contemporáneos y en ninguna época pueden ser disociados o subordinados uno al otro.³

Schapiro considera al estilo como “un sistema de formas con cualidad y expresión significativas”⁴ que muestran las maneras de pensar, sentir y expresarse de un grupo social. Hadjinicolau, por su parte, agrega que es “la combinación específica de elementos formales y temáticos de la imagen, combinación que es una de las formas particulares de la ideología global de una clase social”.⁵ A estos criterios hay que sumar los que atienden al estilo como una forma de percibir y asimilar el mundo, susceptible de volcarse en comportamientos sociales específicos. En suma, el estilo no sólo es expresión de una forma artística, sino una visión del mundo “que además transforma y condiciona a

² Francastel, 1970: 260.

³ *Id.* 252.

⁴ Schapiro, 1961: 8.

⁵ Hadjinicolau, 1974: 96.

quienes lo adoptan”⁶. Complementando lo anterior con un enfoque desde la historia de las mentalidades, el estilo se enlaza con las sensibilidades propias de cada época y puede, por lo tanto, estudiarse desde una práctica cultural como lo es el teatro.

Un término que destaca en el título de esta investigación es el del **comportamiento**. Aludir a éste implica -según nos planteamos- asumir que la forma de pensar y de actuar se halla fuertemente condicionado por normas socialmente establecidas (o cánones, tal como se plantea en el título de este trabajo), con base en las cuales las formas de conducta se definen en la medida en que los individuos y/o grupos se apegan o desvían de ellas. Se buscó abordar en el desarrollo de esta tesis -en la medida y profundidad que las fuentes lo permitieron- distintos ángulos de los lineamientos normativos (explícitos e implícitos) que en torno al teatro existieron para la ciudad de Puebla durante los años que fueron considerados. En este sentido, es preciso tomar nota de algunas características propias de este ejercicio profesional:

- Al igual que todas las artes, las pertenecientes a la escena poseen sus propias **reglas de funcionamiento** que les permiten existir, adaptarse, sobrevivir y cumplir no sólo objetivos estéticos, sino también asumir un papel singular dentro del marco social que les da vida. Dicho papel sufre variaciones con el paso del tiempo, debiendo en cada momento responder a las expectativas de los diferentes grupos o estratos sociales que posibilitan y/o justifican la existencia de cada arte; entre ellos los patrocinadores, el público y aquellos que detentan el poder económico, civil y eclesiástico (lo que Pierre Bourdieu denomina “campo cultural”).
- El teatro y la danza comparten por definición, entre otros elementos, la doble cualidad del empleo del **cuerpo como herramienta y como**

⁶ Galí, 1994:3.

objeto artístico. Por lo tanto -a diferencia de otras artes- la disciplina necesaria para lograr su forma expresiva se ejerce dentro de las fronteras de la envoltura corpórea. No existe, por otra parte, tanto en el teatro como en la danza un “producto final” en el sentido de tangibilidad, irreversibilidad e invariabilidad a la que tienden los objetos materiales que son resultado de otras actividades artísticas. Pero, después de todo, el arte siempre “incorpora las cosas que no tienen medida e inmortaliza las cosas que no tienen duración”.⁷

- Afortunadamente los textos dramáticos, libretos o formas de anotación y de registro; incluidos entre estos últimos los obtenidos a través de los modernos medios audiovisuales nos brindan **formas de acercamiento al pasado del teatro y la danza**, a pesar del carácter efímero de estos espectáculos.

- Ciertamente en cada puesta en escena, en cada representación el espectáculo artístico nace –por así decirlo- al abrirse el telón y muere al momento de cerrarlo. Los artistas escénicos, sin embargo, no desaparecen cuando las luces se apagan y el público se retira. Los protagonistas, aún desprovistos de la significación particular que les otorga el foro, siguen obviamente portando un cuerpo físico que debe mantenerse bajo disciplina entre una y otra función y al que persiguen implacablemente otras reglas de comportamiento que, primordial (aunque no exclusivamente) están dirigidas a asegurar que estén disponibles y aptos para acceder a la escena: su vida personal adquiere una dimensión escasamente comparable en otras actividades artísticas. En proporción a su fama ven permearse su mundo público con el privado, fundiéndose y confundiéndose con sus personajes en una escala móvil entre el buen y el mal

⁷ En paráfrasis de Ruskin y Bergson, Francastel, 1970: 48.

comportamiento (el terreno de la ética) sujeto al juicio de los espectadores y censores.

- Algunas de las normas básicas de comportamiento para los artistas escénicos son, por tanto, inherentes al oficio: Permiten la conformación de hábitos disciplinarios que son condición *sine qua non* de supervivencia del teatro y de la danza profesional; son corporización de estilos ligados a los diferentes grupos y estratos que conforman los entramados sociales de los practicantes. Implican también un moldeamiento de las relaciones entre los artistas entre sí en donde, a guisa de ejemplo, cuentan factores de prestigio y se establecen jerarquías, se restringe o se permite el intercambio de roles. Aquí las reglas del juego conducen a ajustarse tanto a las particularidades de la disciplina artística, como a una reproducción en miniatura del orden social existente: tienen que ver tanto con los principios generales vigentes en un momento dado para el desempeño teatral como con los acuerdos o contratos particulares que se establezcan para cada miembro del colectivo que hace posible uno o más espectáculos.
- Este microcosmos profesional encuentra también formas complejas de intermediación entre **las demandas del público y las que surgen de las autoridades civiles y/o religiosas**. Muchas veces esta intermediación es personificada por los empresarios y/o los directores artísticos, quienes no siempre ven coincidir sus intereses pecuniarios con las variables posturas de las autoridades respecto al tipo y formalidades de los espectáculos. El conflicto surge cuando dichas posturas no concuerdan con lo que lo que los espectadores esperan ver en la escena; a lo que hay que añadir, por supuesto, el problema que plantea un público socialmente heterogéneo, cuyos gustos y preferencias no son necesariamente uniformes. Debe

sobreentenderse que, sobre este aspecto, nuestra preocupación no está dirigida a conocer los vaivenes económicos *per se* (la historia del teatro como negocio), sino que el interés radica en aprovechar, tanto como sea posible, las fuentes que abordan específicamente las relaciones entre los asentistas teatrales y el ayuntamiento de Puebla, en tanto el discurso resultante nos permita acceder a otros aspectos de la práctica teatral e incluso nos brinde algún acercamiento (por leve que sea) a algunas modalidades de recepción por parte de los espectadores.

- Respecto a las reglas que surgen a la sombra de **la censura** que representa al *status quo* (y cuyo rostro visible es el de las autoridades civiles y/o eclesiásticas), su principal objetivo es el de evitar la subversión del orden establecido a través de las palabras, los gestos y los movimientos corporales de los comediantes y los bailarines. La necesidad de pan y circo para el pueblo no ha sido negada a lo largo de la historia por los grupos hegemónicos: es axiomática; de manera que se alienta o condesciende a la permanencia de los espectáculos, pero se previene y sanciona especialmente aquello que en la escena se considera atentatorio contra las “buenas costumbres”, particularmente en lo tocante a la religión, la política y el sexo. La censura de los textos y comportamientos teatrales han sido factores que se han considerado muy reveladores y por tanto importantes de incluir en el presente trabajo.

Acerca de la importancia de la historia del teatro y la danza en la ciudad de Puebla, concordamos con Maya Ramos cuando asienta que: “la historia de la danza teatral mexicana no estará completa mientras no se descubra y divulgue el riquísimo **pasado teatral de nuestra provincia**”.⁸ Efectivamente, no sólo la danza

⁸ Ramos Smith, 1991: 10. (Las negritas son nuestras).

teatral, sino en general todo lo relacionado con la historia del teatro en México tiende a concentrarse en lo ocurrido en la capital, pasando por alto las redes de intercambio que se establecieron a lo largo del país, especialmente entre las ciudades más importantes, tales como Puebla. Ésta ocupó, desde la etapa colonial, un lugar destacado como espectadora y productora de teatro y danza, tanto por mérito propio como por su situación geográfica, que la hacía lugar de tránsito obligado entre el puerto de Veracruz y la ciudad de México.

Ya desde el siglo XVI hubo una importante movilidad tanto de compañías teatrales como de artistas escénicos, es decir, de grupos e individuos que “probaron suerte” en Puebla, Veracruz, Querétaro, Guanajuato o Guadalajara (por mencionar algunas ciudades), además de trabajar durante una o más temporadas teatrales en la capital. Sin embargo los vacíos de información aún no permiten dar un seguimiento de este interesante **circuito de intercambio**, que internacionalmente conectaba la ruta comercial *La Habana-Puebla-México*, quedando mayormente reducido el fenómeno a lo investigado para la última ciudad citada. Sirve de poco adjudicar esta situación a la inercia de prácticas políticas y administrativas de corte “centralista”, puesto que la única forma de conformar un panorama más completo de la historia del teatro a lo largo del país es la de ir realizando una labor heurística regional y local que nos permita observar tanto las confluencias generales como las particularidades y divergencias.

Existe un rico material que estudiar para **las artes escénicas en Puebla** aunque, como ya habíamos mencionado, son muy escasos los **trabajos de investigación** al respecto. Mencionaremos aquí algunos que nos fueron de especial utilidad para el presente texto, dado que emplearon fuentes documentales que -cuando nos brindaron adecuadamente la ubicación de referencia- posibilitaron el cotejo de información, su mejor comprensión, corrección y/o complementación. Siguiendo un orden cronológico de publicación, debemos el primer estudio sobre el tema a la pluma de Eduardo Gómez Haro, dramaturgo

poblano que en 1902 emprendió su *Historia del Teatro Principal de Puebla* (reeditada en 1987 y 1996), tomando como fuente fundamental los archivos del ayuntamiento angelopolitano. La de Gómez Haro es una labor de cronista, amena y fluida, que abarca de 1613 a 1902.⁹ A pesar de que el autor “rellena” algunas partes de su escrito con una mezcla anecdótica de fuentes no consignadas y de derroche imaginativo, su trabajo es invaluable, dado que permitió dar a conocer la existencia de una trayectoria teatral en Puebla – tanto del Teatro Principal como de otros escenarios- que de otra manera habría sido casi ignorada hasta la fecha. Su consulta es obligada en el plano local y ha sido también de utilidad para complementar información sobre el teatro en la ciudad de México.

Para 1944, Harvey L. Jonson publicó un artículo sobre el teatro en Puebla en el siglo XVII, titulado: “El primer siglo de teatro en Puebla de los Ángeles y la oposición del obispo Juan de Palafox”. Pocos años después (1958), en su *Teatro profano en la Nueva España (Fines del siglo XVI a mediados del XVIII)*, Hildburg Schilling dedica considerable espacio para la actividad teatral en Puebla, aportando –entre otros- algunos datos fundamentales acerca de la edificación del Coliseo de San Roque.

Otros estudios conocidos sobre el teatro en Puebla fueron los más tarde realizados por Antonio de María y Campos, particularmente su *Historia de los espectáculos en Puebla. Fechas y fichas del teatro en Puebla durante los siglos XVI y XVII*, publicado en 1978. Cubre este autor dos siglos en los que Puebla competía en supremacía con la ciudad de México y en el segundo de los cuales hubo una importante movilidad de compañías “cómicas”, en tiempos de un teatro profano todavía itinerante y de fuerte presencia en las importantes festividades públicas. Cabe mencionar también su *Guía de representaciones teatrales (siglos*

⁹ Cuando publicó su obra, G. H: consideraba estar haciendo un epitafio al Teatro Principal, el cual se había incendiado hasta convertirse en ruinas en aquel último año que cubre su crónica (1902). Por fortuna, pudo recuperarse ese monumento histórico treinta y cinco años más tarde, dando continuidad a su ya larga vida.

XVI al XVIII), en la cual consigna acontecimientos teatrales en forma de anuario para las distintas regiones novohispanas, incluyendo, por supuesto, a Puebla.¹⁰

Para el siglo XIX, no existe prácticamente ninguna publicación que provea de una compilación de fuentes que den seguimiento de la actividad teatral en Puebla. Quienes han cubierto regionalmente ese período han partido, en general, de otras publicaciones y han reproducido, con poco interés crítico, a lo asentado en el texto publicado de Gómez Haro. Tal es el caso de Ricardo Pérez Quitt (1999) y su *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*, de quien cabe comentar, por otra parte, su valioso esfuerzo de recopilación de datos de cuatro siglos de trayectoria teatral en Puebla y la aportación personal para el siglo XX que efectúa a partir de un organizado acopio de material documental. Recientemente el tema ha empezado a atraer a los investigadores y han surgido tesis doctorales como la de Margarita López Cano (2007) que se enfoca en la ópera, la cual fue sin duda un espectáculo teatral de gran auge en el siglo XIX: *El Segundo Imperio y la presencia de la ópera en Puebla*. Sin embargo, en un plano general, para conocer del teatro poblano durante el siglo XIX, aún se precisa de una búsqueda de referencias –a veces meramente casuales– a Puebla en documentos publicados (generalmente hemerográficos) en obras como la monumental *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911* (1961) de Olavarría y Ferrari o los textos que sobre el tema (en años diversos) ha editado Luis Reyes de la Maza. Esto sólo como un punto de partida para la propia e indispensable labor de indagación directa en las fuentes. La primera mitad del siglo XIX constituye todavía, sin duda, la etapa más oscura de la historia del teatro poblano.

El establecimiento del **marco cronológico**, inicialmente proyectado para cubrir el siglo XIX, requirió de un progresivo reajuste que llevó a abarcar la segunda mitad del siglo XVIII (a partir de 1743) y la primera del XIX (hasta 1842), revisando simultáneamente las posibilidades reales de llegar a responder algunas

¹⁰ Existe también material publicado sobre las festividades y el teatro jesuita en Puebla, al que no atendemos de manera especial en este trabajo, dado que sólo nos brinda información complementaria para los fines que nos interesan.

interrogantes que de manera tentativa nos habíamos formulado sobre el tema. Varios fueron los motivos que condujeron a ello y que es preciso describir aquí para justificar los cambios efectuados.

Una de las inquietudes al plantear inicialmente esta tesis, surgió de la conciencia del poco aprecio que en general se tenía de quienes se dedicaban al ejercicio escénico al interior de las sociedades de régimen antiguo: considerados como de vida libertina y oficio poco serio, se les denominaba por ende como “cómico(a)s” o “farsantes” y llegaban a padecer un ostracismo que implicaba, por ejemplo, la disposición a negarles los santos sacramentos y el entierro en sagrado. Por otra parte, aún con las ambigüedades que hoy siguen presentándose en relación a quienes eligen al teatro como profesión, éstos se encuentran mejor valorados socialmente y cuentan –aunque en un número muy reducido- con la posibilidad de acceder a los más altos escaños, provistos de riquezas materiales y prestigio asociados al “estrellato/superestrellato”, mediáticamente manejados en el marco de la sociedad de consumo.

Nos pareció que la clave de esta radical transformación se hallaba en el siglo XIX, el cual permitió una revaloración del oficio teatral observable (entre otras cosas) por el abandono del término “cómico” y su sustitución por el de “actor”. Por su parte, aunque el apelativo “bailarín” no varió, nos habíamos planteado originalmente la posibilidad de llegar a comprobar, para el marco local, la hipótesis de que la expansión del ballet propició un cambio en las mentalidades relacionado con los postulados de la emergente moral burguesa y su recreación de la figura y las virtudes femeninas, encarnados en las *ballerinas*.¹¹ Estas pretensiones iniciales, dado el camino que fue tomando la investigación, no lograron desarrollarse.

¹¹ Al respecto, nos habíamos sentido motivados por la lectura de la tesis doctoral en Historia del Arte de Montserrat Galí: *Historias del Bello Sexo: La Introducción del Romanticismo en México*, (1995), particularmente en su tercer capítulo, en el cual aborda –entre otros- el tema del teatro.

En el entusiasmo de acercarse a esta importante centuria de transiciones habíamos dejado de lado importantes preguntas: ¿Cuáles eran las raíces de ese cambio? ¿Cuándo habían surgido en términos de nuestra realidad nacional? y – sobre todo- ¿cuándo habían empezado a evidenciarse en el plano local? que era el que específicamente nos interesaba estudiar. De manera que antes de plantearse cómo habían ido ocurriendo los cambios previstos, era preciso delimitar en qué momento (cuándo) habían sido plantadas las semillas de los mismos.

No hemos abandonado la posibilidad de estudiar posteriormente, con mayor detalle y amplitud el siglo XIX, como gran puente para transformaciones en las prácticas culturales de toda índole y que aún siguen causando considerable impacto en este clarear del siglo XXI, pero en lo tocante a nuestro tema fue cada vez más evidente la necesidad de retroceder en el tiempo, recontextualizando en el siglo XVIII el inicio de un proceso de cambios inscritos en términos de la larga duración y colmado por lo mismo también de continuidades que no necesariamente se resquebrajaron cuando la Nueva España dio paso al México Independiente. Tal fue el caso, por ejemplo, de las ideas ilustradas dieciochescas, con sus afanes educativos, su racionalidad secularizante y a la vez su fe en el progreso, buscando en el teatro un espacio privilegiado de expresión y enfrentando la inercia de costumbres y tradiciones populares fuertemente enraizadas. Nos pareció que no era en absoluto gratuito, por ejemplo, que los reglamentos teatrales surgidos en México durante las dos últimas décadas del siglo XVIII siguieran siendo –salvo mínimos cambios- los mismos para la 1ª del XIX (como el diseñado para Puebla en 1833). Una situación muy similar de intentos de cambios y profundas resistencias parecía ocurrir con el repertorio dramático poblano de esos años citados y la composición social y actitudes de los espectadores, de manera que se hizo necesario centrarnos en ese período.

Otro factor muy importante que condujo a reestructurar el marco cronológico tuvo que ver con la accesibilidad de **fuentes**, así como el contenido y cantidad de las mismas que se hallan en el Archivo del Ayuntamiento de Puebla,

que fue el más consultado para este trabajo. El ayuntamiento había sido, desde la fundación de la Angelópolis, no sólo la institución a cargo del control de todos los espectáculos públicos, sino que también había conseguido asegurar el monopolio urbano de las representaciones teatrales al edificar y arrendar en beneficio de sus Propios un coliseo que, de 1760 a 1842 fue prácticamente el recinto exclusivo para este fin dentro de la ciudad.¹² Resultaba, pues, conveniente centrar este trabajo durante estos años precisos en que el ayuntamiento estuvo interesado en conformar expedientes sobre el Teatro Principal. Esto nos permitió, especialmente, aprovechar los inventarios que se hicieron del inmueble y que nos acercaron al conocimiento de lo que ahí se representaba y de las condiciones en que se hacía, así como de reglamentaciones, acuerdos, convenios y contratos que nos resultaron también de gran utilidad.

La inclusión en este trabajo del Coliseo de San Roque fue resultado del hallazgo fortuito de un documento en el Archivo de Notarías de Puebla por parte de Juan Manuel Blanco,¹³ quien generosamente lo compartió con nosotros. Se trata de un detallado contrato establecido en 1744 entre el empresario y la compañía cómica del citado espacio teatral, que nos dio la oportunidad de acceder a una muy interesante información inédita, entre ésta los nombres de los artistas, sus categorías, obligaciones e ingresos. Contaba, además, el hecho de que aunque ese Segundo Viejo Coliseo de Puebla había funcionado varios años (a partir de 1743) bajo iniciativa privada, en 1758 su administración pasó ya a manos del ayuntamiento, siendo por tanto un antecedente inmediato del Teatro Principal, lo cual nos llevó a dejar finalmente demarcado el marco cronológico de nuestro estudio entre 1743 y 1842.

Es muy probable que en el Archivo de Notarías de Puebla se encuentren muchos otros reveladores documentos contractuales como el que acabamos de

¹² En 1842 dicho monopolio concluyó al inaugurarse el Teatro del Progreso, al que siguieron otros más que dieron paso a una abierta competencia comercial a la que también terminó sumándose, a partir de 1856, el ya entonces conocido como Teatro Principal. Para este último año citado, además, el Teatro Principal se privatizó, bajo el imperativo de la Ley Lerdo.

¹³ Egresado de la maestría en historia del arte de la UNAM, sede ICSH/BUAP:

mencionar para el caso del Coliseo de San Roque, pero por desgracia para cuando nos percatamos de esta vía que no habíamos contemplado originalmente seguir, carecíamos ya del tiempo necesario para ir localizando este tipo de fuentes, particularmente porque el citado Archivo Notarial presenta problemas en su forma de clasificación, así como trasapelamiento de documentos que tienden a hacer lento el trabajo de los investigadores.

En cuanto al resto de fuentes que complementaron el presente trabajo, se llevó a cabo la consulta de manuscritos y textos impresos sobre teatro del siglo XVIII en el Fondo Antiguo de la Biblioteca Nacional de México, que aunque en su mayoría se remiten al Coliseo Real de México, ofrecen ocasionalmente datos que permiten establecer asociaciones con el de Puebla y Veracruz. Se llevó también a cabo, para los años abarcados del siglo XIX, la revisión de algunas publicaciones locales tanto en la Hemeroteca Nacional (D.F.) como en microfilmes de la Hemeroteca Juan N. Troncoso, en la ciudad de Puebla. Por último, del Archivo de la Catedral de Puebla obtuvimos una breve información complementaria sobre la compañía de cómicos de San Roque (año 1752).

La tesis quedó estructurada en ocho **capítulos**:

En el **primero** se lleva a cabo una relación de los antecedentes cronológicos de las artes escénicas en Puebla durante los siglos XVI, XVII y primera mitad del XVIII. Se consideraron los espacios de representación, las compañías dramáticas existentes, los aspectos económicos que sustentaban las actividades teatrales y, particularmente, las formas de censura y normatividades vigentes para el ejercicio teatral.

En el **segundo capítulo** se atiende al Segundo Viejo Coliseo de Puebla y la forma como adquirió derechos sobre éste el ayuntamiento de la ciudad, para después tomar la decisión de construir un nuevo edificio teatral permanente “de cal y canto”: el Nuevo Coliseo y a la postre Teatro Principal de la ciudad de

Puebla. De esta última edificación se ofrece también información general sobre su construcción y el inicio de su funcionamiento y arrendamiento.

En el **tercer capítulo** se demarca de manera general la situación de la dramaturgia que prevalecía en el siglo XVIII tanto en la península como en sus dominios novohispanos, con el fin de encuadrar adecuadamente nuestros criterios para el análisis posterior del repertorio del Nuevo Coliseo de Puebla entre 1766 y 1815. Se revisaron, particularmente, las controversias suscitadas por las nuevas ideas ilustradas respecto al teatro y la censura a los textos y su forma de escenificación.

En el **cuarto capítulo**, básicamente a partir de inventarios del Nuevo Coliseo fechados entre 1766 y 1815, se analiza el tipo de dramaturgia que se ofrecía al público de la ciudad y casa de comedias de Puebla durante las últimas décadas del período virreinal. Uno de los elementos más importantes a considerar fue el contraste entre las obras del teatro español antiguo, que era el de mayor gusto popular y la censura ejercida sobre dichas obras en nombre de la Ilustración, con sus nuevas ideas sobre el sentido y la utilidad del teatro, que hallaron su vía de expresión en los postulados del clasicismo dieciochesco.

En el **quinto capítulo** abordamos el Nuevo Coliseo de Puebla en tres aspectos: a) su edificación, no sólo como centro de espectáculos sino también como habitáculo y lugar de intercambio social en conexión con su entorno espacial; b) la distribución socio-espacial del público y sus implicaciones y c) la producción teatral, en especial los recursos para la escenificación. Para este último aspecto señalado enfatizamos la confluencia de diversas artes – particularmente la pintura-en el ámbito teatral.

El objetivo del **sexto capítulo** es el de ofrecer un acercamiento a las mentalidades en la ciudad de Puebla (segunda mitad del siglo XVIII y primera mitad del siglo XIX) en relación con la actividad teatral, enfatizando los elementos

relacionados con el comportamiento a través de una revisión de algunos textos normativos -particularmente de los reglamentos teatrales- en su papel de instrumentos de control de los *mores* sociales, así como de la información que nos proveen algunos contratos teatrales de la época, complementados con otros materiales documentales, bibliográficos y hemerográficos. De esta manera se abordan cuestiones directamente relacionadas con el ejercicio teatral y la conducta de los artistas escénicos y del público.

En el **séptimo capítulo** se pasa revista de algunos cambios y continuidades en el teatro poblano en su transición del siglo XVIII al XIX. Se han trabajado aquí dos aspectos. El primero tiene que ver con las implicaciones que trajeron consigo las corridas de toros ejecutadas dentro del coliseo respecto a las ideas ilustradas, las mudanzas políticas y los factores económicos. Posteriormente, se buscó contextualizar el ejercicio teatral en la ciudad de Puebla dentro de la situación general que ahí se vivió entre 1821 y 1842, enfatizando el papel del Teatro Principal como espacio de socialización durante el período.

En el **capítulo ocho**, el último del presente trabajo, se ha buscado ofrecer una aproximación al ejercicio teatral en el Teatro Principal de Puebla, en momentos de auge del romanticismo. Partimos de algunas consideraciones respecto al movimiento romántico tanto en su calidad de estilo artístico como en la asunción social de una forma particular de vivir, pensar y sentir. Como práctica cultural, atendemos a lo teatral en su contexto temporal y espacial e igualmente relacionamos las diversas propuestas escénicas que caracterizaron la primera mitad del siglo XIX. Damos finalmente paso al análisis del contenido de una publicación periódica de la ciudad de Puebla, especializada en teatro, del año 1842, donde hemos buscado aplicar los elementos previamente abordados.

Finalmente, se incluyó un apéndice documental, de ilustraciones, tablas e información complementaria del contenido de este trabajo, que puede ser de utilidad para la consulta de los interesados en el tema desarrollado.

Capítulo 1
Antecedentes
El teatro en Puebla de 1531 a 1743

Capítulo 1

Antecedentes

El teatro en Puebla de 1531 a 1743

En el presente capítulo se hace una relación de los antecedentes cronológicos de las artes escénicas en Puebla durante los siglos XVI, XVII y primera mitad del XVIII, considerando los espacios de representación, las compañías dramáticas existentes, los aspectos económicos que sustentaban las actividades teatrales y, particularmente, las formas de censura y normatividades vigentes para el ejercicio teatral.

1.1 Las artes escénicas del siglo XVI a mediados del XVIII

A principios del siglo XVI, tras la conquista de territorios del Nuevo Mundo, los españoles emprendieron la labor de colonización con el trasplante y la implantación de su cultura, la cual estaba fuertemente permeada por su visión religiosa del mundo. Durante esta misma centuria y bajo el influjo de las ideas renacentistas, en Europa estaba empezando a gestarse una nueva concepción de los espectáculos teatrales gracias a la influencia de la *commedia dell'arte* y su asociación directa con los entretenimientos de las cortes. Estos espectáculos comprendían la recitación, el teatro, la pantomima, la música y las danzas dentro de un amalgamamiento muy elaborado.

En aquella época, España había empezado a sumarse a las nuevas tendencias que traía consigo el Renacimiento,¹ incluyendo las fastuosas representaciones teatrales cortesanas; pero preservaba también, como ocurría en el resto de Europa, muchas prácticas culturales sustentadas en las tradiciones medievales, entre las que se incluían los espectáculos propios de las festividades populares, en que lo religioso tenía un papel primordial. Con atención en la

¹ En el ámbito teatral, la influencia humanista italiana, con temática mundana, acción que se desenvuelve mediante un diálogo y empleo de lenguas vernáculas, se hizo patente en España a partir de 1490. En el siglo XVI, España tuvo sus primeros dramaturgos, tales como Juan de la Encina, Gil Vicente, Lope de Rueda, Bartolomé de Torres Naharro y Juan de Timoneda. A su vez, se contó con la producción hecha al teatro por el insigne Miguel de Cervantes. Mucho de este manantial fue lógicamente abrevado para su escenificación por los novohispanos. M. y Campos, 1978: 72-82.

premisa de transmitir la fe cristiana, las diversas órdenes monásticas que llegaron a las Indias hallaron en tales manifestaciones teatrales de tipo popular un medio dúctil y privilegiado para evangelizar a los indígenas.²

Los autos sacramentales fueron las escenificaciones más socorridas del teatro sacro en la Nueva España, seguidas –entre otras– por las de corte hagiográfico para las fiestas de los santos patronos de cada población, los coloquios, las églogas, los misterios y las alegorías antiguas. Si bien todas ellas estaban fincadas en la tradición medieval europea, tenían como característica especial el incluir diversos elementos de la realidad indiana. Durante la primera mitad del siglo XVI, el repertorio de la dramaturgia novohispana perteneció mayormente a este teatro conocido como “edificante”.³

Las artes escénicas con fines de enseñanza religiosa no fueron, sin embargo, las únicas formas de representación conocidas durante los primeros años de vida colonial en la América hispana, pues el teatro profano contó con manifestaciones tempranas, en simultaneidad con el teatro evangelizador. Este último seguiría las formas de la comedia española, pero llegaría a incluir ocasionalmente la participación de autores novohispanos, generalmente criollos.⁴ Entre las comedias, las “de santos” eran representaciones que guardaban un carácter particular, pues aunque su contenido era religioso se hallaban al borde del teatro profano, como embrión que habrían de ser de las comedias de costumbres, farsas, sainetes y pasos que estarían entre las puestas en escena de mayor agrado popular a lo largo de la etapa colonial.

Tanto el teatro sacro como el profano, el culto y el popular, encontraron

² De hecho, las primeras representaciones teatrales promovidas por los franciscanos casi no recurrían a la palabra, sino a la pantomima, según menciona Motolinía en el caso de la escenificación de *La Conquista de Jerusalén* en las fiestas de *Corpus* de 1538. Magaña, 2000: 49.

³ Algunas de las primeras piezas, por sus temas, eran denominadas *guerras* o *conquistas*. Una de las más famosas fue *La conquista de Jerusalén* (1538), escrita por Motolinía, y los combates entre “moros y cristianos”. También fueron frecuentes las piezas que tenían como tema el Juicio Final, tal como el auto del mismo nombre de Fray Andrés de Olmos. Magaña, 200: 48-57.

⁴ La primera producción dramática de la América Hispánica fue la comedia pastoril de Juan Pérez Ramírez, llamada *Desposorio espiritual entre el pastor Pedro y la Iglesia mexicana*.

lugar dentro de las nuevas sociedades y poblaciones que surgieron con la expansión y desarrollo coloniales. Del siglo XVI fueron también los coloquios espirituales y sacramentales del más famoso dramaturgo sevillano establecido en la Nueva España, el presbítero Fernán González de Eslava, quien en su obra refleja, por una parte, la transición –mediante la mezcla– del teatro sacro al profano y, por otra, la vida cotidiana en la Nueva España de su época.⁵

A partir de 1531, tras fundarse la ciudad de Puebla de los Ángeles, surgieron incipientes manifestaciones en las artes plásticas, musicales y escénicas. Puebla ocupó, desde la etapa colonial, un lugar destacado como espectadora y productora de teatro y danza. Como lugar obligado de tránsito entre el puerto de Veracruz y la ciudad de México, la angelópolis incluso llegó a ver varias veces “antes que la propia capital, las últimas novedades teatrales y dancísticas”.⁶

A pesar de que la Puebla de los Ángeles había sido originalmente pensada para ser habitada exclusivamente por españoles, la inmigración de indígenas se empezó a producir de manera numerosa debido a la necesidad que de ellos tenían los peninsulares para trabajar en la construcción de las edificaciones y la realización de diversas labores en que su mano de obra y su servicio se precisaban.⁷

⁵ También se hizo famoso por ser arrestado unos pocos días en la ciudad de México, debido a un problema surgido en 1574 por su *Entremés del Alcabalero*, en el cual criticaba el sistema de impuestos. Schilling, 1958: 9. Escritores de teatro menos conocidos fueron Juan Bautista Corvera, el Bachiller Arias de Villalobos, Luis Lagarto, Andrés Laris y Francisco Maldonado, entre otros. M. y Campos, 1978: 144-157 y 195-198; Schilling, 1958: 266.

⁶ Galí, *El afrancesamiento...*, s/d. Esta situación fue más evidente desde el siglo XVIII, en que se contó con un coliseo estable.

⁷ Particularmente durante las primeras décadas de existencia de la ciudad, la población nativa era francamente mayoritaria, ya que únicamente se contaban alrededor de 400 españoles al interior de la traza, dentro de una población total que sumaba alrededor de 18,250 habitantes. Sin enumerar a los indígenas, todavía para la segunda mitad del siglo la *Relación de todos los pueblos de Castellanos de la Nueva España* señalaba que: “la ciudad de los ángeles, que está de México veintidós leguas es tierra algo fría, ay mucho maíz, criase cantidad de grano esta ciudad tiene quinientas casas abrá [sic] ochocientos españoles quinientos esclavos y seiscientos caballos y diez recuas de a treinta mulas habrá cien mulatos y cien mestizos ay monasterio de agustinos, dominicos y franciscanos”. Citado por M. y Campos, 1978: 94, quien asienta que esta información proviene de las *Relaciones Geográficas* del Archivo General de Indias en Sevilla.

En el siglo XVI, la población no indígena de la ciudad de Puebla era reducida en número y se hallaba ocupada, en su mayoría, en acrecentar sus recursos económicos, los cuales tendían a ser muy limitados en principio, tal como se patentiza en diversos documentos en que los primeros españoles ahí avecindados declaraban ser, casi todos, bastante pobres.⁸ Así que el interés por impulsar la producción teatral y el gusto por la asiduidad a los espectáculos escénicos, en general, comenzó a presentarse no sólo en la medida en que éstos alcanzaron un mayor desarrollo artístico, sino que también fueron de la mano con el aumento de los niveles de prosperidad y prestigio de la Angelópolis. Durante buena parte del siglo XVII, las representaciones teatrales en Puebla fueron más bien esporádicas, cuestión que también tenía que ver con su proceso de desarrollo urbano: la ciudad requería un nivel suficiente de funcionalidad para brindar estabilidad a las compañías dramáticas profesionales, lo cual no empezó a ocurrir sino ya avanzada la centuria.

Como es de suponerse, durante el primer siglo colonial se impuso una fuerte labor de evangelización para la gran mayoría indígena de Puebla, tarea que recayó en los franciscanos y, más tarde, en los jesuitas, quienes encontraron en las representaciones teatrales eficaces vehículos de expresión. De manera simultánea, el teatro y la danza fueron, desde el principio, infaltables ingredientes de las festividades poblanas tanto religiosas como civiles, cuyo escenario virtual era la ciudad entera. El hecho de que la mayor parte de estas celebraciones fuera de carácter religioso no impidió que también se dieran cita en ellas los espectáculos profanos.

En España, el siglo XVII contempló la progresiva transición del teatro trashumante al sedentario. Al iniciar el llamado Siglo de Oro, la actividad teatral en dicho reino mostraba una gran efervescencia, particularmente al subir al trono Felipe IV, quien incluso, al decir de Melchor de Jovellanos, llegó a ocuparse de

⁸ En opinión de M. y Campos. 1978: 95-103 y 122-126.

“hacer comedias y representarlas y [...] las protegió acaso más apasionadamente de lo que conviniera”.⁹

La Nueva España, cuya prosperidad era en parte reflejo y en parte causa del esplendor peninsular, mostró un evidente auge en su economía, un gran movimiento comercial y un afán por la construcción de edificaciones religiosas y civiles durante ese siglo. Todo ello muestra de la prosperidad que estaba ligada al desarrollo de la minería. En las principales ciudades novohispanas, entre las cuales Puebla ocupaba un sitio singular, los ya asentados conquistadores asumieron una forma de vida más relajada y se ocuparon de trasladar de modo constante los elementos culturales de España y asimilar éstos al nuevo mundo.

Por lo que toca a la economía, Puebla logró autosatisfacer buena parte de sus necesidades de consumo. Existían dos corrientes de agua que permitieron la construcción de molinos de cereales, así como tenerías y tintorerías; el barro cercano a estas afluentes brindaba los recursos para las ladrilleras y la elaboración de cerámica y azulejos. Las adecuadas condiciones naturales del entorno urbano colonial también posibilitaron el desarrollo de las industrias de vidrio y jabón, así como el transporte de carbón como combustible. La tocinería fue otra de las industrias grandemente socorridas en la localidad, al lado de la textil. Esta última se aplicaba a la fabricación de telas de algodón y lana tanto para los habitantes de la ciudad de los Ángeles como para exportación: de gran importancia en el siglo XVII, pero que decayó gravemente en la siguiente centuria con las restricciones comerciales establecidas por los borbones. La población de Puebla, en general, tuvo un crecimiento lento aunque sostenido hasta las primeras décadas del XVIII, cuando la ciudad contaba con alrededor de cincuenta mil habitantes.¹⁰ Sin embargo, después se produjo cierta desaceleración que estuvo motivada –entre otras razones– por factores económicos y epidemiológicos.

⁹ Jovellanos, 1999 (1796):21.

¹⁰ Contreras y Grosso, 1993: 60.

Entre las capas más numerosas de la población, el proceso de mestizaje -a pesar de que se dio con menos libertad que en el siglo anterior- siguió su curso en el siglo XVII, marcando paulatinamente las diferencias de castas y las polaridades socioeconómicas. En este período, se presentaron los primeros intentos de hallazgo de una identidad novohispana que buscaba integrar la amalgama de manifestaciones culturales entonces emergentes:

La poesía y el teatro produjeron a Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz;¹¹ la música se desarrollaba en las catedrales de México y Puebla. La danza popular se gestaba en el crisol de lo nativo, lo español, lo mestizo, lo criollo y lo negro. En las artes plásticas surgieron obras en las que el mexicano, tratando temas religiosos europeos, los transformó y los hizo suyos, imprimiendo en los ángeles y santos de Tonantzintla, de Ecatepec, de Oaxaca, los rasgos de su raza, con una exuberancia y una alegría que se burlaban, en el fondo, de la muerte.¹²

En medio de la bonanza que experimentaba la nueva aristocracia colonial, abundaban las fiestas suntuosas, los desfiles, las mascaradas, los arcos triunfales, los certámenes literarios, así como también las danzas y la escenificación de comedias. Las justas poéticas en las que participaban clérigos principalmente, produjeron un gran número de loas, fábulas y juegos de ingenio. En conjunción con estas actividades de entretenimiento cortesano y las celebraciones efectuadas en los colegios y templos, surgieron los nuevos géneros de oratoria sagrada y de crónica. El teatro del siglo XVII se fundamentó esencialmente en las producciones poéticas, lo cual dejó atrás las tradiciones medievales y coadyuvó al paso del estilo renacentista al que hoy denominamos como barroco.

¹¹ Sor Juana Inés de la Cruz, primera dramaturga latinoamericana y una de las iniciadoras de la literatura mexicana, tuvo entre sus producciones teatrales el destacado auto sacramental *El divino Narciso* (1690), en cuya loa empleó profusamente piezas musicales y bailes. Uno de los méritos de la autora fue emplear ya formas de acción que rebasaban el mero recurso del diálogo y enlazar las escenas en un estilo que trascendía del modo renacentista al barroco. Juan Ruiz de Alarcón, por su parte, produjo veintiséis obras dramáticas. Entre las más conocidas se encuentran *Las paredes oyen* y *La verdad sospechosa* (ca. 1617). Se trataba de un teatro de costumbres, de corte humanista, con un riguroso análisis de sus personajes que rebasaba lo meramente circunstancial y/o simbólico. Magaña, 2000: 77 y Azar, 1977:54.

¹² Ramos, 1979:11.

En su *Nueva descripción de las Indias Occidentales*, publicada en 1648, el dominico Fray Tomás de Santa María,¹³ habla de prosperidad en la ciudad de Puebla. Decía de la misma:

Notamos su opulencia y sus riquezas, no solamente por la actividad de su comercio, sino por el gran número de conventos de frailes y de monjas que se han fundado y que se mantienen en ella. [...] El aire que se respira es bueno, y su pureza atrae todos los días multitud de gentes de todas partes que fijan allí su domicilio. Pero el vecindario se aumentó más considerablemente el año de 1634, cuando Méjico fue inundada por las aguas de la Laguna: muchos habitantes de la capital huyeron con sus muebles y alhajas, y se establecieron con sus familias en la Puebla, de suerte que el número de sus moradores sube en la actualidad a diez mil.¹⁴

Esas continuas inundaciones en la ciudad de México de las que habla Tomás Gage, influyeron también en la actividad teatral,¹⁵ de modo que se presentó un importante grado de desplazamiento de actores hacia la Angelópolis, especialmente durante la primera mitad del siglo XVII. Esto coadyuvó al incremento de la actividad teatral en Puebla en los años que prosiguieron. Esta ciudad experimentaría también, en dicho proceso, la progresiva secularización del teatro que se produjo a lo largo del siglo XVIII, dentro de un ambiente social que se fue volviendo mucho más complejo a medida que el mestizaje hacía imprecisas las diferencias estamentales.

Dentro de este contexto general, observamos, en síntesis, una actividad teatral de corte eminentemente evangelizador en el siglo XVI, pero ya para el XVII los aspectos dramáticos empezaron a cobrar una mayor importancia, con una presencia más evidente de compañías de cómicos y de unos cuantos creadores novohispanos. La escasez de autores del México Colonial obedeció a la poca estimulación que hubo para la producción de dramaturgia novohispana, debido a que: 1º, era de antemano considerada como de menor calidad; 2º, eran más lentos los pasos para su necesaria censura y 3º, –a diferencia de las obras que llegaban

¹³ De nacionalidad inglesa y nombre original Tomás Gage, este fraile formaba parte de un grupo de misioneros que atravesaron Nueva España con rumbo a Filipinas en el segundo cuarto del siglo XVII.

¹⁴ Transcripción de fragmento en Ibarra, 1992: 21-22. Gage se refiere sólo a los habitantes dentro de la traza.

¹⁵ Por ejemplo, el teatro del Hospital Real de Naturales, en la ciudad de México, fue casi completamente destruido por la inundación de 1629. Recchia, 1993: 27.

de España— debían pagarse derechos de autoría.¹⁶ De manera que en la Nueva España se recurrió, sobre todo, a la escenificación de obras de origen español peninsular. Para el siglo XVII, especialmente, a las más renombradas de Lope de Vega y Calderón de la Barca. Las preferencias literarias por la entonces llamada “comedia nueva” y sus derivaciones persistieron hasta alrededor de 1740, cuando, de manera lenta, empezaron a penetrar tendencias clásicas acordes al gusto de la Ilustración.¹⁷

Tanto en las festividades al aire libre como en las casas de comedias de la primera mitad del siglo XVIII, además de las piezas mayores, se representaban obras cortas cuyo número y variedad iba en aumento. Ejemplo de ello era la presencia de entremeses, sainetes, tonadillas, juguetes, volatines y otros espectáculos menores, sin faltar nunca los trozos bailables españoles, indígenas y otros de la tierra.

En la vida teatral de principios del siglo XVIII, cabe mencionar la presencia en México de Eusebio Vela, actor, empresario y dramaturgo (1688-1737) que se asentó en la capital alrededor de 1713 con José, su hermano. Vela escribió y representó en el Coliseo de México varias obras suyas, de las cuales sólo se conservan tres hoy en día. Con menor fama, por aquellos años también escribieron piezas teatrales en la Nueva España: Francisco de Soria, Cayetano de Cabrera y Quintero, Manuel Zumaya, José Antonio Pérez Fuente, Manuel Santos Salazar, Juan Arriola y Agustín Castro.¹⁸

Para el siglo XVIII, efectivamente, la actividad teatral fue de mayor intensidad y se contó con más espacios cerrados de representación y más estables para las últimas décadas. Esta situación de mayor estabilidad se

¹⁶ Viveros, 1996: 13-24.

¹⁷ Viveros, 1993: 18-19. Lo relativo a estas tendencias se aborda en el capítulo 3 de este trabajo.

¹⁸ Las obras conservadas de Vela son: *El apostolado en las Indias y martirio de un cacique*, *Si el amor excede al arte, ni amor ni arte a la prudencia*, y *La pérdida de España por una mujer*. Magaña, 2000: 80. Entre las de Soria se hallan: *El Guillermo*, *Duque de Aquitania*, *La mágica mexicana* y *La Genoveva*. De Cabrera y Quintero: *El Iris de Salamanca*, *Empeños de la Casa de la Sabiduría* y *El panegírico aplauso*. Viveros, 1993: 31-32.

presentó tanto en la ciudad de México como en la de Puebla, sin descartar las de Veracruz, Querétaro y Guadalajara, entre otras.

1.2 Crecimiento urbano y espacio social

El crecimiento urbano de Puebla llegó a permitir la estabilidad teatral sólo en la medida en que se vio suficientemente transformado y acondicionado su espacio. A partir de un conjunto de caseríos para el momento de su fundación (1531), la ciudad llegó a alcanzar un carácter señorial al alborear el siglo XVIII. Resumimos aquí este proceso siguiendo los más importantes elementos constructivos que se fueron sumando:

A mediados del siglo XVI se inauguraron los primeros hospitales (San Juan de Letrán, la Santa Veracruz y San Pedro); se edificó el primer molino (de San Francisco) y se erigió la primera catedral al trasladarse la silla episcopal de Tlaxcala a Puebla. Al finalizar este siglo existían tres plazuelas (la central, la de San Agustín y la después conocida como de la Compañía de Jesús); dominicos, agustinos, carmelitas y jesuitas hicieron conventos que contribuyeron a la conformación de viviendas en su entorno y se fundó igualmente el primer convento femenino (Santa Catalina); así como la primera parroquia de indios (San José).

Para 1600 existían los siguientes barrios de naturales: Cholultecapan de Santiago, San Francisco del Alto de tlaxcaltecas, San Pablo de los mexicanos o Mexicalpan y San Sebastián de los Huejotzincas. En las tres décadas siguientes muchas de las casas primitivas en el corazón de la ciudad se habían transformado en bellas casas de dos plantas, edificadas de cal y canto. Se presentó una etapa de auge, con incremento de la producción artesanal y agropecuaria, así como incremento de población debida a emigración (especialmente de vecinos de la ciudad de México).

Para 1650 se habían establecido también en la ciudad las órdenes de dieguinos e hipólitos (los últimos a cargo del Hospital de San Roque, prontamente beneficiario de los productos de las representaciones teatrales); se fundaron cuatro conventos de monjas de las órdenes de concepcionistas, jerónimas, clarisas y trinitarias; se creó la casa para niños expósitos de San Cristóbal; se estableció un baño sulfuroso en San Pablo; empezó a conformarse el barrio de Xonaca y se habilitó una primera alameda.

Entre 1650 y 1680 se fundaron: el Oratorio de San Felipe Neri, el convento de monjas dominicas de Santa Inés, el convento y Hospital de San Juan de Dios. Se inauguró la catedral y se construyeron los templos de San Jerónimo, La Merced, La Santísima, el Calvario, San Marcos y Santa Teresa. Surgió el Hospital de San Ildefonso luego convertido en colegio de jesuitas. Se establecieron los colegios de San Pedro y San Pablo. Para estos años, además de las plazas antes señaladas existían otras 10 (San Luis, San Antonio, San José, San Francisco o Plazuela de Peña, de los Carros o del Boliche, de San Roque, de los Sapos, del Carmen, de la Concordia y de Guadalupe). Para entonces ya se hallaban establecidos los barrios de los mixtecos o del Santo Ángel, los de Santa Ana y San Miguel de tepeyacanos, así como las poblaciones de Texcocapan, Xanenetla, Xonaca y San Baltasar.

De 1680 a 1750 la ciudad de Puebla vio edificarse el colegio y convento femenino de Santa Mónica, el colegio de niños Infantes del coro de la catedral, el colegio de niñas de Jesús María, los colegios jesuitas de San Ignacio y de enseñanza de indios de San Francisco Javier. Se erigieron las iglesias de la Soledad, San Cristóbal, Santa Mónica y Santa Rosa, así como las capillas del Rosario de Santo Domingo, la de Jesús los Dolores, la de los Mixtecos y la del puente de San Francisco. Se fincó también la ermita de Nuestra Señora de Loreto. Se terminó la torre norte de la catedral y se inició la del lado sur. Las monjas

capuchinas establecieron su convento e iglesia, en tanto que los belemitas fundaron hospital e Iglesia para su orden.¹⁹

Como puede verse, las edificaciones civiles y religiosas fueron aumentando en número, destacándose la proliferación de estas últimas, con un auge constructivo muy evidente al finalizar el siglo XVII y en las primeras décadas del siglo XVIII. El subsecuente crecimiento de la mancha urbana se dio en dos vertientes básicas: la primera se conoció como *traza* y la otra como *barrios*. Durante el período colonial, la primera se asociaba directamente con el término *ciudad* y comprendía la zona de asentamiento de los españoles. La segunda abarcaba los espacios periféricos, las también llamadas *parcialidades*, que eran los núcleos de vida de los indígenas.²⁰ Los barrios no gozaban de las prerrogativas que la ciudad tenía y, de hecho el surgimiento de éstos como poblaciones aparte partió de una deliberada medida tomada por el ayuntamiento en 1550, que obligó a los naturales entonces asentados dentro de la traza a mudarse a solares que circunvalaban ese límite.²¹

La traza obedecía a los acuerdos formales de la cuadrícula urbana, cuyo núcleo central era la plaza Mayor, a partir de la cual fueron tendidos dos ejes de cruce axial para iniciar la retícula, con cuadras rectangulares de 100 por 200 varas. La plaza quedó así rodeada de cuatro calles principales; tres de las cuales fueron provistas de portales. El costado norte demarcó el sitio de afincamiento del poder civil, en tanto que el costado sur hizo lo respectivo con el poder eclesiástico, simbolizado por la monumental catedral.

La idea de orden, con un sistema central sustentado en la plaza central contrastaba fuertemente con la morfología de tendencia irregular de los barrios periféricos. Es importante recalcar que el área específica de la traza se vio

¹⁹ Hemos seguido aquí la cronología ofrecida por Mendizábal, 1993 (1894-95): 276-281, complementada con datos ofrecidos por Yáñez y Salamanca, 1995: 16-20.

²⁰ Méndez Sáinz, 1988: 92.

²¹ Yáñez y Salamanca, 1995: 16.

modificada en la medida en que aumentaron las construcciones y adquirió funcionalidad el área, pero su perímetro en sí se mantuvo prácticamente igual hasta finales del siglo XIX: sobre una superficie de 20 cuadras y 295 calles.²² Este es un factor importante a considerar cuando se aborda en términos de espacio a Puebla como ciudad colonial, lo cual nos permite entender mejor cómo las actividades sociales, económicas, religiosas, políticas y culturales tuvieron (y aún conservan) un sentido radial que emergía de la plaza central como lugar físico y como símbolo del poder. Por ejemplo, desde 1537 la plaza ya servía de mercado ciertos días de la semana y para el siguiente siglo se habían establecido en los portales comercios permanentes. Para 1555 el conjunto de calles y casas alrededor de dicha plaza ya servían de itinerario para la procesión de *Corpus Christi*. Desde el siglo XVI fue también la plaza central el sitio para las ejecuciones públicas, en el que quedó consecuentemente instalado el patíbulo.²³

Hasta bien avanzado el siglo XVIII, se llevaban a cabo en la plaza Mayor las corridas de toros, mascaradas, elevación de fuegos artificiales y otras diversiones para las grandes festividades religiosas y civiles. Pero lo fundamental para el tema que nos ocupa es que con esta misma finalidad de celebración, tanto las comedias sacras y profanas, los combates de moros y cristianos (y otras danzas ejecutadas por indígenas), así como diversos bailes (en su mayoría de origen peninsular) se enmarcaron largamente en el corazón mismo de la traza urbana, tal como detallaremos más adelante. Esto nos permite entender que, cuando las condiciones de la ciudad permitieron la apertura de corrales o casas de comedias en el siglo XVII y más tarde los coliseos del siglo XVIII, se buscara que estas edificaciones teatrales estuvieran no sólo dentro de la traza, sino tan cerca como fuera posible de la plaza central. Esto, como después veremos, habría de hacer muy problemática la situación excéntrica del último de los coliseos de la Puebla colonial: el conocido actualmente como Teatro Principal.

²² *Id.*

²³ *Id.* 21-27.

1.3 El teatro y las festividades públicas

Sin lugar a dudas la celebración popular religiosa anual de mayor importancia fue la de *Corpus Christi* –especialmente impulsada tras el Concilio de Trento– que se mantuvo hasta 1886, seguida de su octava y de las festividades de Pascua, Epifanía y las de Navidad.²⁴ El Ayuntamiento poblano gastaba en la celebración de la fiesta de *Corpus*, una cantidad significativamente mayor a la de cualquier otra, incluidas la fiesta del Pendón y la del patrono de la ciudad, San Miguel Arcángel.²⁵ En ninguna de estas fiestas faltaban las danzas, aunque hubiera escasez de dinero y se llegaran a suprimir las representaciones teatrales, tal como era la usanza en España, en cuyas iglesias siempre estaban presentes los bailes que acompañaban los autos sacramentales.²⁶

Casi siempre se incluía la participación de grupos teatrales, ya fuera dirigidos por jesuitas o mediante la contratación *ex profeso* de compañías de farsantes, en cuyas comedias, según se estipulaba en los contratos y tal como era costumbre, eran imprescindibles los bailes.²⁷ Correspondió muchas veces a los indígenas, en sus formas autóctonas, esta parte danzada; sin embargo, cuando se encontraban bailarines o maestros de danza peninsulares, también se llegaban a montar danzas europeas.

Las danzas prehispánicas que se bailaban en el siglo XVI eran muy numerosas, pero muy pocas de ellas se conservan, tales como el Juego del Volador y los mitotes.²⁸ Entre las que hasta hoy persisten destacan las llamadas danzas de Conquista y entre ellas la más famosa es la de *Moros y Cristianos*.²⁹

²⁴ Ramos, 1979: 16-17; Viqueira, 1987: 57; M. y Campos, 1978: 106. Esta fiesta de *Corpus* había sido instaurada ya por la Iglesia desde 1264. La participación de los naturales, especialmente en lo tocante a sus siempre vistosas danzas, era solicitada oficialmente por el alcalde mayor de la ciudad al gobernador de indios de la misma. M. y Campos, 1978: 108. La primera celebración novohispana del *Corpus* se celebró el 21 de mayo de 1526.

²⁵ Según memoria de gastos para el año 1687. Cuenya, 1989: 32.

²⁶ Ramos, 1979: 15 y 20.

²⁷ M. y Campos, 1978: 157-60

²⁸ Ramos, 1979: 30. Estas danzas –formas de oración para los nahuas– estaban impregnadas de simbolismos paganos (como los puntos cardinales y los elementos del calendario azteca), pero la Iglesia se mostraba

Por su parte, la danza popular europea se hizo presente en la Nueva España desde los tiempos de Cortés, con el cual llegaron –a decir de Bernal Díaz del Castillo– maestros de danza: Pedro “el del arpa” y Benito Bejel, quienes se acercaron en la ciudad de México y, en 1526, solicitaron lugar para poner ahí “una escuela de danzar”.³⁰

El carácter de espectáculo multitudinario de las grandes festividades religiosas coadyuvaba a acrecentar la participación colectiva en los rituales cristianos, especialmente en lo tocante a las ceremonias litúrgicas y la asiduidad a los sacramentos.³¹ La fiesta de *Corpus* era, precisamente, una apoteósica celebración del acto eucarístico, para la cual en Puebla se acordó, aproximadamente desde 1582, que las farsas formaran parte fundamental de las actividades de festejo.³² Para el siglo XVIII, los festejos se incrementaron y adquirieron una mayor fastuosidad y complejidad, pero son más escasos los testimonios documentales de representaciones teatrales en ellas, ya sea porque se consideraba innecesario repetir aquello que la costumbre había consagrado o bien porque se daba mayor importancia a otros elementos espectaculares que componían las procesiones como las tarascas, los gigantes, los arcos triunfales, los fuegos y los carros alegóricos. Las danzas, sin embargo, siguieron siendo objeto de mención.³³

tolerante en este siglo, no sólo para encauzar estas danzas hacia los moldes de la evangelización, sino también para mantener ocupados y entretenidos a los indígenas en actividades que se consideraban inocuas. Ramos, 1979: 16 y 14.

²⁹ Ésta provenía de la danza Morisca que, a su vez, fijando su forma durante las cruzadas, fue introducida en el Ballet de Corte. En el nuevo mundo, la danza de *Moros y Cristianos* permitía aludir tanto a la reconquista de España contra los moros como a la Contrarreforma y, además, hacer hincapié en la conquista de tierras americanas. De similar familia es la danza de *Los Concheros*, interpretada en la ciudad de Puebla por los indios cholultecas. Otras diversiones que no faltaban en las fiestas populares angelopolitanas eran la *Tarasca*, los *Gigantes* y las *máscaras*.

³⁰ La enseñanza de este tipo de maestros estaba dirigida al aprendizaje de danzas cortesanas de moda en España, tales como el zapateado, la alemanda, la zambra, el contrapás, las contradanzas y la pavana. Ramos, 1979: 27-28.

³¹ Rubial García, 2000: 17.

³² Schilling, 1958: 65.

³³ Recchia, 1993: 71-72.

1.4 Lugares de representación y recursos escenográficos

*La sociedad puso pues en juego al teatro, pero ésta era también una sociedad teatralizada. Las entradas de los virreyes, las coronaciones, los aniversarios de la familia real, las fiestas religiosas y las procesiones ¿no eran puestas en escena cuidadosamente montadas?*³⁴

Los dos primeros siglos novohispanos –con preeminencia el XV– fueron de teatro popular abierto, lanzado a las calles, escasamente contenido en edificaciones cerradas. Este carácter “abierto” rebasa la mera descripción física, pues se proyectaba al plano de lo simbólico. Todavía para mediados del siglo XVIII, cuando un cronista como Diego Antonio Bermúdez de Castro escribía sobre la historia de su ciudad bajo un título como el de *Theatro Angelopolitano*,³⁵ simplemente coincidía con sus contemporáneos al percibir tal espacio social como un escenario en que la vida humana se desenvolvía y se proyectaba en su propio espejo. Todo esto bajo una concepción que permanecía engarzada con pensamientos acerca del destino humano que habían surgido en la fusión del mundo clásico durante la Edad Media y que, en el teatro, se evidenciaba en los autos sacramentales. Francisco de Quevedo afirmaba: “La vida es una comedia; el mundo un teatro; los hombres representantes; Dios el autor; a Él le toca repartir los papeles y a los hombres representarlos bien”.³⁶

Actualmente tienden a aglutinarse todas las manifestaciones culturales del siglo XVII, a pesar de su diversidad, dentro del término *Barroco*. Aunque la denominación surgió con un franco tono peyorativo entre los teóricos del clasicismo del siglo XVIII, fue formalmente revalorada por Wölfflin y Riegl al iniciar el siglo XX.³⁷ Aunque esta revaloración surgió en principio, específicamente

³⁴ Viqueira, 1987: 55.

³⁵ Bermúdez de C., 1991, 1746. Cabe mencionar que en esta concepción escénica de los espacios vitales, Bermúdez de Castro seguía de cerca planteamientos como los de Carlos de Sigüenza y Góngora y emulaba –entre otras– el título de la obra *Theatro de Nueva España*, de Diego García Panes. Torre Villar, 1991: 20-29.

³⁶ Torre Villar, 1991: XXXIX.

³⁷ Hauser, 1988: 92-93. El sistema de clasificación de Wölfflin, ampliamente conocido a la fecha en el mundo del arte contrasta rasgos renacentistas y barrocos a partir de cinco categorías formales dicotómicas (lineal-pictórico; superficial-profundo; forma cerrada-forma abierta; claridad-falta de claridad y variedad-unidad).

dirigida hacia el plano artístico, contribuyó para ofrecer una mirada más comprensiva de lo Barroco como un fenómeno de mayor envergadura. Aunque no es posible hablar propiamente de un estilo unitario de dicho período, coincidimos con Francastel en la certeza de que “existe un vínculo estrecho entre todas las formas de expresión de una época”.³⁸ En la vertiente barroca de las cortes católicas, particularmente en España:

El Barroco ofrece una respuesta a un tiempo de crisis, un escenario a la exaltación del soberano absoluto, una imagería al catolicismo triunfante, una ilusión a las clases populares, una expresión a los sentimientos de una época. Y lo hace apelando al gusto por la ostentación, al sentido del espectáculo, al placer de la extroversión, a la sofisticación del lenguaje, a la ruptura de las formas clásicas, a la llamada ambivalente al espíritu y a los sentidos.³⁹

Hay que destacar aquí el criterio de lo escénico y el sentido del espectáculo: hay en torno a la época barroca en el mundo hispano un desbordamiento de la expresión teatral, una conciencia de la vida como teatro que se relaciona íntimamente con una percepción escatológica cristiana.

Esa sobrevaloración de lo teatral que supone la de todo lo externo en su más inconsistente existir de un mundo de engaño y de ficción, entraña en su más íntimo sentido la más grave y angustiosa concepción de la vida como aparente, cambiante y fingida, realidad que se identifica con la comedia: todo el mundo se convierte en teatro, porque la vida toda es teatro.⁴⁰

Aunque el tema de este trabajo recae particularmente sobre el teatro profano profesional, no es posible desatender –dada su importancia– este ambiente general de escenificación que abarcaba todos los ámbitos de vida social. Efectivamente, a lo largo de la mayor parte del período novohispano, se asumía una teatralidad de la existencia que abarcaba desde los actos cotidianos vertidos

Para Hauser, en relación a la última categoría citada, la voluntad de síntesis y subordinación del Barroco no es realmente antítesis, sino continuación del arte clásico del Renacimiento. *Id.* 95 y 97.

³⁸ Francastel, 1970: 260. Este autor sostiene que “el teatro y el arte son manifestaciones simultáneas y paralelas de un mismo estado de ánimo [...]. No pueden ser comprendidos uno sin el otro y sin referencia a los otros sistemas de expresión del tiempo: fiestas y cortejos populares, danzas y torneos, ballets o competencias deportivas, según la época. Constituyen lenguajes contemporáneos y en ninguna época pueden ser disociados o subordinados uno al otro”. *Id.* 252.

³⁹ Martínez Shaw, 2000: 35.

⁴⁰ Orozco Díaz, 1966: 20.

al exterior de las casas-habitación hasta las grandes manifestaciones colectivas de júbilo o duelo.

La gente participaba con regularidad –en el doble carácter de actores-espectadores– en las procesiones por las calles, o bien, se aglomeraba en torno al corazón de las ciudades que eran las plazas públicas, enmarcadas por las edificaciones de las cuales dimanaba el poder religioso y el civil: las iglesias mayores o catedrales y las casas de gobierno. De hecho, eran teatrales las ceremonias litúrgicas, las ejecuciones, las Juras y las Exequias, los rituales de recibimiento de los virreyes, las procesiones en que los diversos estamentos ofrecían el espectáculo de una convivencia sujeta a un orden y jerarquías ampliamente reconocidos.

Entre los usuales “ámbitos parateatrales”⁴¹ pueden enumerarse aquellos conformados por los fugaces marcos escenográficos que eran los arcos triunfales;⁴² las pirámides y obeliscos emblemáticos sobre tablados endoselados; las luminarias y los fuegos artificiales; los castillos quemados; los púlpitos; el revestimiento de las iglesias en altares y capillas en la fiesta de Navidad y el duelo de los días de la Semana Santa; los balcones y miradores engalanados con gallardetes y colgaduras; los espacios conventuales en momentos de inauguración; el traslado de imágenes sacras y reliquias y, en las procesiones, los recursos de “utilería”, tales como estandartes, palios, cabezones y tarascas y galas mismas de que se vestían los diversos estamentos, ataviados como los personajes que les correspondía en el gran guión social urbano.⁴³

De hecho, lo que da la teatro su carácter de mirador excepcional de una época son, justamente, sus imbricaciones y sus traslapes con lo social. Toda sociedad necesita desdoblarse, crear una representación de sí misma que vaya más allá de su funcionamiento diario, que le dé coherencia y la justifique, que haga visible su orden inaprensible, pero presente en el fluir de las acciones individuales de los

⁴¹ Según los denomina Cuadriello, 1996: 15.

⁴² Ver en *Anexos*, ilustración 9, p. IX

⁴³ Cuadriello, 1996: 14-17.

hombres que la componen. Y para esto, ¿no era el teatro y lo teatral un instrumento insustituible en un mundo en que lo visual predominaba sobre lo intelectual?⁴⁴

En el interior de este universo, las representaciones teatrales no eran sino un teatro dentro de otro, en el cual, el imaginario social encontraba una expresión especial. Francastel señala que el ilusionismo del Renacimiento (siglo XV, Florencia) dependía ya menos de la intelección abstracta que de la conducta: “se apoya –dice– en el espectáculo cotidiano de la calle, en las aspiraciones de los poderosos así como también en las especulaciones de los eruditos”.⁴⁵ Fue probablemente ese ilusionismo teatral que se afanaba por lo maravilloso y que estaba presente en todas las celebraciones públicas lo que permitió una continuidad entre el clasicismo del Renacimiento y el Barroco, a pesar de todas sus diferencias. El teatro y las artes plásticas no fueron simplemente resultado de una interpretación teórica del universo, sino que debían mucho “a las Entradas, a las ceremonias que reunían, como actores o espectadores, a todo el pueblo”.⁴⁶

En la Puebla de antaño, en que la ciudad gozaba indisputablemente de una importancia muy cercana a la de la ciudad de México (y a la que se afanaba continuamente en superar), las grandes festividades –encabezadas, como mencionamos antes, por la de *Corpus*– iniciaban con una procesión que recorría ceremoniosamente las principales calles de la traza y que daba término a las puertas de catedral, en cuyo atrio se realizaban variadas diversiones públicas. Para esta festividad u otras del poder civil, el ritual festivo se extendía sobre todo hacia la plaza central, en donde se llevaban a cabo lidias taurinas y de gallos, volantines, cucañas e, incluso, en los momentos del esplendor barroco de finales del siglo XVII se podía apreciar una rebuscada creatividad en los entretenimientos.⁴⁷ Algunas de las diversiones mencionadas también se realizaban

⁴⁴ Viqueira, 1987: 55.

⁴⁵ Francastel, 1970: 260.

⁴⁶ *Id.* 261.

⁴⁷ Como ocurrió en las Fiestas Reales que en honor de San Juan Bautista fueron organizadas en julio de 1685 por el Alcalde Mayor, Don Juan de Pardiñas. Los *Anales de San Juan del Río* describen al respecto que en la plaza, tras una corrida de toros: “soltaron galgos que corrieron tras de conejos, y por segunda vez toros” y que al día siguiente se juntaron gatos por orden del alcalde, a los cuales los hicieron entrar “en una pipa y puesta ésta en la medianía de la plaza les dejaron puesta tranca para que corrieran. A otro día volvió a mandar que

en los atrios de los templos de los barrios indígenas,⁴⁸ donde, en su propia escala, se repetía la escenificación de ceremoniales para diferentes festividades y de las que formaban parte acostumbrada danzas y rituales tales como el Palo de Voladores.⁴⁹

Ciertos entretenimientos tenían lugar en un tablado armado ex profeso en el atrio de la catedral, como maromas, jarabes y funciones de títeres. Usualmente, para el cierre –como ocurría en las fiestas de *Corpus*– se representaban obras teatrales de carácter religioso, en ocasiones a cargo de la orden jesuita y comedias u obras de mayor o menor corte profano en las que actuaban compañías teatrales, las más de las veces pagadas con los propios del Ayuntamiento.⁵⁰ Estas representaciones al aire libre seguían ofreciéndose aún en momentos en que ya existían en la ciudad modestos corrales de comedias.⁵¹

Originalmente, se esperaba que sólo se presentaran autos sacramentales, “comedias a lo divino” y otras obras de orden puramente sacro, sobre todo para la multicitada fiesta de *Corpus*, por lo que en los primeros años de la angelópolis llegaban a ejecutarse en el interior mismo del templo, costumbre que persistió ahí ocasionalmente, al igual que en diversas edificaciones eclesiásticas y conventuales hasta el siglo XVII, a pesar de que ya en 1586 el Tercer Concilio Mexicano había prohibido las representaciones dentro de las iglesias.⁵² En Puebla, la comedia de *Corpus* parece haberse efectuado dentro de la catedral en 1588, siendo así mismo solicitado por parte de los regidores del Ayuntamiento, el

juntasen perros y los llevaron a la plaza y allí los ataviaron con cohetes buscapiés y demás, para que tronando corriesen, y también echaron un lobo: cosa nunca vista”. Gómez, Salazar y Stefanón, 2000: 113.

⁴⁸ En algunas poblaciones, particularmente durante el siglo XVI, el teatro con fines de evangelización se llevaba a cabo tanto en los atrios como en las capillas abiertas de los conventos. Ver García G: 2000, 347-354.

⁴⁹ Los Anales de San Juan del Río describen, por ejemplo, el desastre que ocasionó la rotura de dicho palo de Voladores el domingo 16 de octubre de 1644, cuando se celebraba la fundación del Barrio de los Remedios. Gómez *et. al.*; 2000: 85.

⁵⁰ Pérez Quitt, 1999: 13.

⁵¹ M. y Campos, 1978: 110.

⁵² La supervivencia de esta costumbre se entiende debido a que, en buena medida, durante la Alta Edad Media, el teatro “lanzó sus primeros vagidos a la luz de las mismas bujías de cera que brillaban en los altares”, cuando las representaciones en Europa eran ejecutadas en las catedrales, costumbre que adoptó España entre los siglos XIII y XIV, al empezar ya a incluir algunos Misterios en la liturgia de la iglesia catedralicia de Toledo. M y Campos, 1978: 110.

permiso para llevarla a cabo ahí en 1604, aunque no se ejecutó debido a la negativa por parte del obispado.⁵³ Conflictos mayores, de los cuales hablaremos un poco más adelante, se llegaron a producir años más tarde por este motivo en la angelópolis.⁵⁴

Como ya se ha mencionado, al lado de estas formas “abiertas” de teatralización popular convivieron de manera temprana, aunque escasa, facetas cultas del arte dramático. Una de ellas, cortesana, tenía lugar en las “casa reales” o Ayuntamientos, de lo cual, por su excepcionalidad, existen pocas noticias para el caso de Puebla, tales como comedias de exhibición privada para los nuevos virreyes en tránsito a tomar posesión de su cargo a la ciudad de México. Posiblemente este fenómeno empezó a presentarse en la angelópolis a partir del siglo XVII, en que no sólo la Plaza Mayor estaba mejor acondicionada, sino en momentos en que el edificio del Ayuntamiento contaba ya con los requerimientos constructivos para ese fin.

Sabemos, efectivamente, que alrededor de 1628, los ensayos de danzas y comedias para las grandes fiestas –que precisaban un mínimo de quince días previos al estreno– debían realizarse forzosamente en las casa de Cabildo. Para ello, debían, entre otras razones, facilitar al Santo Oficio la revisión anticipada de lo que había de mostrarse al público. Ya en 1673, para recibir al nuevo virrey, el Duque de Beragua, el Ayuntamiento determinó ofrecerle dos comedias nocturnas consecutivas en el interior del inmueble de dicha corporación.⁵⁵ En 1755, aunque se hallaba en funcionamiento el coliseo de San Roque, durante los nueve días en que estuvo en Puebla el marqués de las Amarillas antes de instalarse en la capital como

⁵³ El argumento del obispo para negar el permiso se centró en las inadecuaciones arquitectónicas que presentaba la catedral para ejecutar la función teatral: su estrechez y excesiva altura. Schilling, 1958:14.

⁵⁴ Leicht, 1986: 472; Schilling, 1958: 12-14; Cuadriello, 1996: 23. En el interior de la catedral de México fueron comunes las representaciones de autos sacramentales en el siglo XVI; incluso en 1574 se escenificó una obra de Fernán González de Eslava junto al altar mayor, la cual también se llevó a diversos conventos de la capital virreinal. Esto, ciertamente, antes de la prohibición conciliar. Schilling, 1958: 12-14.

⁵⁵Schilling, 1958: 11 y 163-164.

recién nombrado virrey, se le ofrecieron representaciones de comedias en el interior del edificio del ayuntamiento, e igualmente se realizaron ahí bailes.⁵⁶

Otras representaciones de tipo culterano y a puerta cerrada eran las que se llevaban a cabo por parte de los estudiantes de los colegios jesuitas, las cuales tuvieron una importancia singular para el teatro colonial en México.⁵⁷ Se ejecutaron desde las postrimerías del siglo XVI, lo que para el caso de la ciudad de Puebla inició, alrededor de 1578, cuando llegaron a establecerse en una edificación que les fue ofrecida por el obispo Ruiz y Morales y el Ayuntamiento. Al principio, estas representaciones en las que sólo participaban varones, se realizaban en el podio de las aulas y, posteriormente, en salas de teatro especialmente acondicionadas en el interior de las edificaciones de esta orden religiosa, que para Puebla fueron los Colegios del Espíritu Santo y San Ildefonso.

Fue también jesuita el primer dramaturgo poblano Matías de Bocanegra, cuya obra más conocida fue la de *San Francisco de Borja a la feliz venida del excelentísimo Señor Marqués de Villena, Virrey de la Nueva España*.⁵⁸ Los autos sacramentales, coloquios y declamaciones latinas que se ejecutaban por parte de los colegios jesuitas tenían la intención de contribuir a la preparación académica de los estudiantes en las materias de retórica, filosofía y artes. El teatro misional y humanístico de los jesuitas contó también, en este período, con dramaturgos del Colegio del Espíritu Santo, algunos de la talla de Juan de Cirogondo, cuya obra más conocida es la *Égloga Pastoril* (alrededor de 1585), drama adornado con danzas, cantos y villancicos.

Los grupos teatrales de los jesuitas se hacían igualmente presentes cuando salían a las calles en las festividades populares.⁵⁹ Para el siglo XVII, los “carros de

⁵⁶ Diariamente hubo también corridas de toros y fuegos artificiales. Berndt, 2005: 252.

⁵⁷ Palomera, 1999: 132.

⁵⁸ Pérez Quitt, 1999: 29.

⁵⁹ Por ejemplo, en enero de 1600, los festejos por la inauguración de la iglesia del Espíritu Santo incluyeron certámenes, juegos de caña y sortija, así como danzas y representaciones abiertas al público organizados por los jesuitas. Palomera, 1999: 87. Asimismo, en 1610, para la beatificación del fundador de la orden, Ignacio

representar” que se usaban en tales ocasiones se fueron sustituyendo por “carros procesantes” de puro ornato, siguiendo el espíritu barroco, los cuales eran arreglados de acuerdo a lo que disponía cada gremio que desfilaba, sin que en esos transportes se realizaran actuaciones.⁶⁰

Los tablados, por su parte, se construían para que en ellos se ubicaran las autoridades, es decir, para servir de tribunas, y para funcionar como foros de representación. Así lo menciona, por ejemplo, el alcalde mayor de Puebla en 1622:

por quanto la fiesta del corpus christi está muy cercana en cuya celebridad se acostumbra hazer comedias a la puerta de la Iglesia Catedral delante del Santísimo Sacramento y para que el presente año de la fecha en prosecución de la costumbre se haga comedia se acordó que los señores rexidores Pedro de Urive Juan Antonio de Aguilar y Francisco Sánchez de Guevara la concierten con los autores y comediantes por el precio que les pareciere a costa de los propios de la ciudad y lo mismo los tablados para la representación y para el asiento del cabildo.⁶¹

En cualquier caso, dichos tablados tenían, generalmente, una existencia efímera. Su construcción partía de convocatorias por almoneda para las que los maestros carpinteros presentaban planos y presupuestos:

Imagino estos aparatos a modo de un templete elevado tres metros, de trazo cuadrilongo y con acceso escalonado por tres de sus lados; sobre él, un punteado de varas, perimetral, sosteniendo un dosel de copa piramidal, recubierto de damascos, y en cuyo frente una guardamalleta mixtilínea recortaba el claro de la embocadura (de allí pendían las armas, las insignias o los grupos alegóricos de bulto).⁶²

de Loyola, el Ayuntamiento poblano cooperó en las festividades organizando luminarias, invenciones y máscaras, e incluso amenazó con multar a los vecinos que no participasen en estas diversiones. Trece años más tarde se hicieron desfilar carros alegóricos con representaciones de todos los órdenes de grandeza de España y de la ciudad de Puebla. Igualmente, se hicieron ejecutar catorce farsas profanas y catorce autos religiosos para otras festividades religiosas relacionadas con los jesuitas, tales como las realizadas en 1623 por la canonización de San Ignacio y en honor de San Francisco Xavier y el Beato Luis Gonzaga. Ese año fue especialmente lujosa la fiesta del Pendón, que incluyó Misa Representada; canto de motetes; procesión de ocho pendones relativos a reinos e imperios; tres carros triunfales que representaban a la Religión, mediante un gran barco rodante, la Fe y la Gloria; combates; mascaradas; escaramuzas; juegos de artificio; mitotes; danzas y diálogos indígenas. Pérez Quitt, 1999: 21-23.

⁶⁰ En Puebla, en 1650, para recibir al virrey Conde de Alba se llevó a cabo una mascarada con un carro triunfal sobre el cual se instaló una orquesta y se representó una oda laudatoria. Schilling, 1958: 12. Estos carromatos estaban relacionados con tradiciones medievales, como el *Carro de Tespis*, con la figuración del mundo en el Renacimiento y los *Triunfos* de Tetarca. Cuadriello, 1996: 23-24.

⁶¹ Citado por M. y Campos. 1978: 111.

⁶² Cuadriello, 1999: 23.

Tablados como estos debieron ser también el modelo de los usados en los corrales de comedias o casas de representar, pues estaban pensados para funciones más regulares que las ligadas a festividades populares específicas. En cuanto a la decoración de los tablados, es muy probable que para el siglo XVI existiera gran similitud entre la empleada para el teatro sacro y para el teatro profano: arcos triunfales con profusión de plantas, flores, plumas, estandartes, frutas, piedras simuladas y gallardetes. Ocasionalmente, los arcos principales hacían las veces de tablados para la escenificación de coloquios y danzas.

Existía todo un lenguaje alegórico de accesorios materiales cuyos orígenes se remontaban a la figuración plástica y teatral de la Edad Media, los cuales permitían al público visualizar las escenas, sus temas y leyendas, obedeciendo a las convenciones de “ilusionismo” compartidas en la época.⁶³ No se contaba siempre con la escenografía adecuada, pero se recurría a la creatividad para usar artilugios mecánicos o trucos visuales como escotillones, trampas y puertas falsas que contribuyeran a crear las ambientaciones y los efectos deseados.⁶⁴ Aunque muchos de los elementos de la tramoya alcanzarían una gran sofisticación para el siglo XVIII, ya eran bastante elaborados para cuando inició la época colonial y no es difícil que algunos se emplearan en Puebla.⁶⁵ Dado que no existía en los tablados públicos la pared de fondo, en la España de mediados del siglo XVII se representaban los autos sacramentales mediante el uso de entre dos y cuatro carros con adornos, decorados y tramoyas que se iban colocando por la parte de atrás según se precisara cambiar de escena.⁶⁶ No sabemos si se empleó en Puebla este recurso, pero no descartamos esa posibilidad, dada la compleja riqueza que llegaron a tener en la angelópolis los carros alegóricos.

⁶³ Francastel, 1970: 242-245.

⁶⁴ Schilling, 1958: 47-54.

⁶⁵ Francastel, por ejemplo, describe un aparato del *Quattrocento* que ya prefiguraba la maquinaria teatral que se emplearía en el siglo XVII: la “nuvola”; un marco de madera que podía llevarse cargando o ser asentado en soportes estables y que en su centro tenía una barra vertical de hierro soportando varias más pequeñas en diagonal. Se colocaba ahí una imagen sagrada rodeada de accesorios religiosos. La “nuvola” era giratoria y se llevaba en procesión, con diversas paradas en las que se hacían ceremonias litúrgicas. Francastel, 1970: 250.

⁶⁶ Ruano, 2000: 137.

En cuanto al vestuario, se sabe que era particularmente suntuoso para las representaciones de *Corpus Christi*; se empleaban telas muy costosas para algunos trajes, tales como seda de Castilla, terciopelo, rasos y tafetanes. Se buscaba la adecuación del vestuario a los personajes o valores personificados para lograr la identificación de los mismos bajo los criterios en uso en la época, que implicaban un empleo amplio de insignias, emblemas morales y objetos simbólicos.

Las primeras representaciones teatrales en Puebla se dieron aproximadamente dos décadas antes de que, en España, Felipe II (1560) decidiera trasladar la corte de Toledo a Madrid y se construyeran o acondicionaran en esta última ciudad, entre otras, los corrales de comedias de *El Príncipe*, *La Cruz* y *La Pacheca*, de acuerdo a las disposiciones arquitectónicas características de la época.

El diseño del *Corral de la Pacheca* serviría frecuentemente de modelo, con algunas modificaciones, para las edificaciones teatrales tanto de la península como de las Indias, aunque muchas veces, tal como ocurriría en Puebla, las primeras casas de comedias que surgieron en los albores del siglo XVII, al principio serían de dimensiones y construcción mucho más modesta, tal y como fue inicialmente el corral de *La Pacheca* hasta antes de que se procediera a su remodelación. Previamente, sus paredes no eran sino las partes frontales de las casas que miraban hacia el corral y las ventanas y balcones hacían las veces de palcos.⁶⁷ Cabe comentar que el surgimiento y la expansión de los corrales de comedias no dependió exclusivamente de la mayor funcionalidad alcanzada en las poblaciones y de la consecuente demanda de las sociedades urbanas de contar con diversiones regulares: la Iglesia también contribuyó en este proceso cuando empezó a plantearse que eran inadecuadas las representaciones teatrales no sólo al interior de templos y conventos, sino incluso en sus umbrales, dado que las obras sacras que ahí se escenificaban estaban cada vez más permeadas de

⁶⁷ Ver ilustraciones 1 y 2 supra, pp. I y II, en los *Anexos* de este trabajo.

elementos de tipo profano. Por lo tanto, resultaba conveniente que las representaciones de comedias tuvieran un sitio aparte de las edificaciones religiosas, de manera que:

El clero novohispano ponía en marcha una serie de restricciones para atenuar la vida libertina o aventurera inherente a una sociedad de conquista; al mismo tiempo, atendiendo a las pragmáticas trentistas, expulsaba de los recintos sagrados al teatro bucólico, coloquial o histórico y se imponía como veedor del decoro y la propiedad literaria a través del Tribunal del Santo Oficio.⁶⁸

Llama la atención el hecho de que el teatro profano siempre se abriera camino a pesar de los obstáculos eclesiásticos. En España, durante la Edad Media, la Iglesia había dispuesto que se representaran “en el interior de sus catedrales, pasos de la Sagrada Escritura y del Evangelio, para contrarrestar la popularidad y los escándalos de los histriones italianos”,⁶⁹ pero invariablemente, las farsas encontraron el modo de introducirse en esos espacios sagrados. En consecuencia, frente a la dificultad para erradicarlas y poder expulsarlas de los templos hubo que dar gusto a la población aceptando su existencia –aunque mediase censura para su ejecución– y acomodo en otros sitios, cuya importancia y estabilidad habría de ir aumento con el paso del tiempo.

Al finalizar el siglo XVI, en la ciudad de México ya existían dos casas de comedias, una de ellas en la calle de Jesús, que pertenecía a Francisco de León y se ubicaba en una vecindad en donde también estaban incluidas viviendas para los comediantes. Como es de suponerse, dicha casa tenía una apariencia semejante a la de los corrales madrileños de entonces y, a pesar de su sencillez en el diseño, sirvió de modelo del teatro del Hospital Real de San Andrés en Lima, Perú, construido en los primeros años del siglo XVII.⁷⁰

Otra casa fue la de Gonzalo de Riancho, cuya compañía dio también representaciones durante varios años en festividades de la ciudad de Puebla. En dichas casas, los farsantes actuaban varios días a la semana y, de manera

⁶⁸ Cuadriello, 1996: 25.

⁶⁹ Olavarría y Ferrari, 1961: 2.

⁷⁰ Schilling, 1958: 21-22.

paralela, se desplazaban para llevar a cabo funciones en las principales ciudades novohispanas. A principios del siglo XVII, la casa de comedias de Cristóbal Pérez fue conocida por mantener el monopolio de las representaciones en la ciudad de México. El usufructo de las funciones teatrales en esta localidad fue otorgado con fines asistenciales al Hospital Real de Naturales a partir de 1606.

La casa de comedias del hospital fue convertida en coliseo en 1642 y funcionó hasta 1722. En su construcción, mostraba la transición de los corrales a los teatros de tipo italiano, pues contaba con un techado fijo, bocaescena y cazuela de separación entre hombres y mujeres.⁷¹ En 1707 y 1712 se mencionan los nombres de los primeros asentistas del local: Juan Gómez Medina y Felipe Fernández de Santillana, respectivamente. En 1718, el lugar es arrendado por los hermanos José y Eusebio Vela. En 1722 fue destruido por un incendio y años después, en 1725, se mudó a un sitio separado del hospital, pero mantuvo la forma rectangular y se ubicó en el patio o corral. Dado que en este movimiento se emplearon materiales que habían pertenecido a la construcción original, en 1733 tuvo que cambiarse el techo, luego, en 1749, había tantas vigas en mal estado en ese edificio conocido como Viejo Coliseo, que debió cerrarse temporalmente para ser reparado. A sabiendas de que tales arreglos tenían un carácter provisional, en 1752, el administrador de la casa de comedias compró varias casas contiguas al sitio que, al derribarlas, dieron paso, el siguiente año, al Nuevo Coliseo de México y, después, al Teatro Principal. Sumado a esto, las transformaciones hechas estuvieron relacionadas con el interés del virrey de entonces, el primer conde de Revillagigedo, en que la capital de la Nueva España tuviera un recinto con las mejores condiciones posibles para la escenificación, pues hay que considerar que ya entre 1743 y 1745, los corrales madrileños de la Cruz y del Príncipe habían pasado a ser edificaciones teatrales en forma.⁷²

⁷¹ Recchia, 1993: 27-28.

⁷² Olavarria y Ferrari, 1961: 19-23 y Recchia, 1993: 66-67. Ver ilustración 2, en los *Anexos* de este trabajo, p. II, *supra*.

Hacia 1660, la ciudad de Veracruz, por su parte, contaba al menos con un corral de comedias anexo al Hospital Real de San Juan de Montes Claros que, para dicho año, era arrendado por un vecino del puerto llamado José Cáseres.⁷³ Se sabe que, en el antiguo Corral de la Pacheca, en Madrid:

Las decoraciones las componían retazos de telas de algodón y seda; el sol era figurado por una docena de faroles de papel con su correspondiente luz de sebo; los truenos, por un costal de piedras que se removía de un extremo a otro, debajo de las tablas, y cuando en la escena se invocaba a los demonios, subían éstos muy tranquilamente por las escaleras de los agujeros abiertos en el tablado; faltando las decoraciones, los mismos cachivaches servían para todo; el recitante se ocultaba en segundo tras de uno de los colgajos que servían de telones, y volvía a presentarse diciendo: “Ya estamos en el Palacio, o en el Castillo, o en la Iglesia, o en la gruta;”... y el espectador aceptaba la ilusión del cambio, como si en efecto se verificase.⁷⁴

Muy similares a esta descripción pudieron ser las primeras casas de comedias en Puebla. Ciertamente, aunque no se tiene noticia de ellas sino hasta principios del XVII, existen opiniones respecto a que pudieran haber existido al menos desde 1550,⁷⁵ pero mientras no se cuente con fuentes más específicas, debe reconocerse que difícilmente las condiciones de la ciudad pueden haberlo permitido y que es meramente casual el único dato certero que sobre esto ha llegado hasta nosotros, pues tiene que ver tan sólo con el momento de demolición de dicha casa o corral, emprendida alrededor de 1617 por el entonces nuevo propietario del terreno, el arzobispo Alonso de Mota y Escobar, quien tomó esa determinación para construir, en el sitio, la residencia y Palacio Episcopal.⁷⁶ No es, entonces, hasta el siglo XVII –en que empiezan a despuntar con claridad formas de teatro comercial– que es posible encontrar unos cuantos y no muy detallados

⁷³ Schilling, 1957: 32.

⁷⁴ Olavarría y Ferrari, 1961: 13, en cita de un autor cuyo nombre no especifica. Ver ilustraciones 1 y 2 supra, pp. I y II en la sección de *Anexos* de este trabajo.

⁷⁵ Schilling, 1958: 32-33, fundamenta este punto de vista de la temprana existencia en Puebla de casas de comedias en lo asentado por el cronista Antonio Carrión, quien a su vez partió para ello del parecer de Don Pascual Almazán.

⁷⁶ Alcalá y Mendiola, 1992: 103, dice textualmente: “Las casas y Palacio Episcopal, que antes fueron casas en donde se representaban comedias, están a media cuadra de la Plaza Mayor, que labró a costa de la fábrica para la morada de los señores obispos el Ilustrísimo Señor don Alonso de la Mota”. Fernández de Echeverría y Veytia, 1963: 199, sólo menciona que el citado obispo “se mudó a una casa que era del colegio de San Juan y había servido algún tiempo de colegio, en la esquina de la calle del mismo colegio que dobla para el convento del Carmen, que es el mismo que hoy ocupa el palacio episcopal.”

registros documentales que sitúan las casas en espacios escénicos fijos de la ciudad de los Ángeles.

La primera referencia cabalmente documentada sobre edificaciones teatrales data de 1602, en que el maestro de carpintería Juan Gómez Melgarejo solicitó al ayuntamiento que se le concediera el monopolio de la representación de comedias en un corral que había acondicionado en una casa que arrendaba en la calle de Herreros (hoy 3 poniente número 150). Sobre ello manifestó que en el “aderezo del dicho corral e (*sic*) gastado muchos dineros y señalado asiento particular para los señores regidores que se quisieren hallar en verlas dichas comedias”.⁷⁷

En la época, todos los recintos conformados con fines de representación teatral requerían de licencia para su erección y funcionamiento por parte del Ayuntamiento, el cual otorgó, entonces, a Gómez Melgarejo el derecho para que solamente en su casa de comedias pudieran efectuarse representaciones teatrales, bajo pena de multa de 200 pesos oro común, o bien, la amenaza de destruir o enajenar cualquier otro inmueble que se empleara en la ciudad con dicho fin. Para 1613, G. Melgarejo había perdido esta concesión y, de acuerdo a la solicitud del cabildo de 1617, la volvió a recuperar con la expectativa de que se les diera a los miembros de la corporación un aposento cómodo para ver en tal corral las farsas,⁷⁸ “con escaño para asientos, una escalera de madera para subir, una puerta con llave, la cual tuviera el portero del Cabildo”.⁷⁹ Al año siguiente se le retiró el permiso, pero, nuevamente, lo recuperó tiempo más tarde.

Respecto al hecho de que G. Melgarejo sea citado en las fuentes documentales existentes simplemente como “carpintero”,⁸⁰ creemos importante

⁷⁷ Schilling, 1958: 33. El autor toma la cita del libro 13 de las Actas de Cabildo del Ayto. de Puebla.

⁷⁸ *Id.*, 33-34.

⁷⁹ Leicht, 1986: 212.

⁸⁰ A Gómez Melgarejo, don Eduardo Gómez Haro lo llama “laborioso artesano”, y añade, en su imaginativo estilo narrativo que era alguien “muy aficionado a ver y aún a representar comedias”, G. Haro, 1987: 13. La interpretación del término “carpintero” que hizo este cronista a partir de sus pesquisas dentro del archivo del

hacer aquí una breve digresión para señalar la importancia que tenían las personas más hábiles en tal oficio para la construcción de los tablados al aire libre en las grandes celebraciones, a quienes también se les llegaba a encargar la elaboración de las tarascas⁸¹ y otros elementos artísticos fabricados en madera que se empleaban en los espectáculos populares. A su cargo quedaban también varios recursos fundamentales para las escenificaciones de antaño; particularmente la tramoya, que debía ser a la vez muy elaborada de acuerdo al gusto de la época y estar bien diseñada para ofrecer la ambientación y el soporte indispensable.

Las habilidades que se requerían para todo lo anterior no podían ser competencia de *dilettanti* en la carpintería, por lo que las autoridades encargaban para su ejecución únicamente a maestros del oficio que tuvieran también conocimientos especializados en lo que entonces eran los espacios teatrales. Antes de que existieran edificios “de cal y canto”, erigidos ex profeso para el arte escénico, la adecuación de los espacios inmuebles con esta finalidad era, casi exclusivamente, labor de carpintería.

Los carpinteros –y nos referimos particularmente los que sabían de representaciones teatrales- debieron tener forzosamente por aquel entonces algunos conocimientos relacionados con la arquitectura, pues gran parte de las edificaciones de los corrales y casas de comedias se construían de madera, como el techo y a veces también las paredes. De madera eran forzosamente el foro y sus soportes, escenografía y tramoya. Dicho material se empleaba igualmente en los patios, cazuela y cuartos (palcos) para los bancos, sillas, sillones y barandas. Para abundar aún más, las escaleras para acceder a los diferentes espacios y niveles también precisaban trabajo de carpintería, sin contar las indispensables puertas y ventanas. No debió ser, pues, gratuito, que en Puebla, a partir de 1570,

ayuntamiento dejó de lado la importancia que este oficio revestía para las escenificaciones teatrales de la época; lo cual hasta el momento no ha sido suficientemente debatido por los estudiosos de la historia del teatro en Puebla

⁸¹ M. y Campos, 1978: 108.

los gremios de los carpinteros y de los albañiles estuvieran sujetos a las mismas ordenanzas:

Si bien carpintería y albañilería fueron dos oficios bien diferenciados en las ordenanzas, no es posible aislarlos totalmente como tampoco lo es abstenerse de mencionar lo que sucedió con el gremio de los escultores, ensambladores y entalladores de la ciudad de Puebla. A diferencia de México, no se tienen registradas solicitudes de separación del gremio de los carpinteros poblanos [...]. [...] El hecho de que en Puebla el oficio del carpintero se vinculara más con el del arquitecto que con el del escultor obliga apensar en la jerarquía de las artes y en la posición social de los artistas.⁸²

De hecho, antes del siglo XVI, no había existido una clara distinción entre maestros del arte de la carpintería, de la albañilería y alarifes. Se ha planteado igualmente la hipótesis de que:

fue el gremio de carpinteros de los blanco el que heredó más directamente la tradición de los saberes del diseño geométrico, la construcción y la ingeniería que eran propios del antiguo “alarife” medieval, cuya tradición hispanomusulmana se mantuvo en el ordenamiento, formas y técnicas usadas sobre todo por los artífices de la madera.⁸³

De las anteriores consideraciones se desprende que Juan Gómez Melgarejo debió contar con suficiente prestigio social y una posición económica por encima del promedio dentro del gremio de carpinteros como para hacerse no sólo de un establecimiento con privilegio de exclusividad otorgado por la N. C., sino también para costear y mantener en funcionamiento la casa de representar más importante y de mayor duración en la ciudad de Puebla durante el siglo XVII. En esto debió mediar mucho más que una mera “afición” por las comedias.⁸⁴ Prueba de esto último es que –como ya se mencionó– Gómez Melgarejo perdió la licencia de representar en 1618, pero tuvo la perseverancia necesaria para recuperarla en 1637, momento en que acondicionó un corral de comedias en la calle de Arista (hoy 4 pte. 100) y que, dos años después, su viuda Antonia

⁸² Díaz Cayeros, 2000: 94-95.

⁸³ En este fragmento, Díaz Cayeros recoge lo investigado por María Ángeles Toajas respecto al origen y significado del concepto “alarife”, partiendo de la etimología árabe *al-arif*: “el maestro” y de argumentaciones sobre el empleo subsecuente del término. Díaz Cayeros, 2000: 105.

⁸⁴ Cfr. Capítulo 2, apartado 2.2.2. de este trabajo.

Sánchez de Prados se hizo cargo de dicho negocio, para luego proseguir con esta empresa sus hijos y herederos. Aún para 1666 ese local teatral era propiedad del presbítero José Gómez Melgarejo y continuó en funcionamiento hasta las primeras décadas del siglo XVIII bajo la denominación de Coliseo Antiguo. Observemos, por cierto, que en el caso del último personaje mencionado, su investidura sacerdotal no le impidió mantener relaciones con el teatro comercial al que su familia había estado ligada por generaciones

La información con que al momento se cuenta respecto a aquel Primer Viejo Coliseo poblano es realmente muy pobre, pero eso no nos permite aseverar que la trayectoria de dicho local, de las funciones que en él se llevaron a cabo y de quienes ahí se desempeñaron hayan carecido de importancia, puesto que debieron ser la raíz del ejercicio teatral en Puebla en recintos cerrados. Fue en dicho corral en donde el Cabildo ordenó, en 1675, que se hiciera de manera excepcional una comedia para la celebración de *Corpus*, “con todo aparato de loa, danzas y bailes y todo lucimiento”.⁸⁵ Con esta acción quedó marcado un importante desplazamiento de esas representaciones –antes siempre realizadas al aire libre en la plaza central de la ciudad- a un local teatral. Es muy probable que este local fuera el mismo que se incendió en 1735.⁸⁶

Entre los datos que se tienen sobre el teatro de paga en el siglo XVII, existe la orden proveniente del virrey, emitida el 6 de junio de 1607 y refrendada en 1640, de beneficiar con las funciones de comedias de la angelópolis a los pobres y enfermos del Hospital de San Roque, a razón de cuatro pesos de oro común por cada representación realizada fuera del hospital y seis pesos si se llevaba a cabo dentro del mismo.⁸⁷ Desafortunadamente, no se cuenta con datos precisos acerca de las representaciones teatrales que pudieron realizarse en el interior de dicho hospital, aunque el hábito de otorgar pensión a este nosocomio persistió hasta el siglo XIX.

⁸⁵ Schilling, 1958: 20.

⁸⁶ *Id.*, 36-37 y Leicht, 1986: 212 y 24.

⁸⁷ M. y Campos, 1958: 131 y Schilling, 1958: 179.

En 1618, el regidor Felipe Ramírez de Arellano, tras invertir en un terreno aledaño al mayorazgo de su familia, en el costado poniente del Pasaje del Ayuntamiento, solicitó contar ahí con una licencia por veinte años “para hacer un patio y teatro de comedias para el entretenimiento y regosijo [*sic*] de esta ciudad”.⁸⁸ Ramírez de Arellano argumentaba que en el corral en el cual se llevaban a cabo las comedias (el de Melgarejo) se habían ido edificando casas de vivienda.⁸⁹ La licencia le fue concedida y ratificada por el virrey.

En 1626, el ayuntamiento poblano solicitó el permiso de tomar en propiedad el mismo predio detrás de la Alhóndiga donde se situaba la casa de comedias de Ramírez de Arellano, quien acababa de fallecer. La petición iba en el sentido de edificar ahí un teatro de carácter permanente cuyas rentas beneficiaran a sus propios. Este proyecto no progresó, situación que se repitió en los años 1633 y 1713.⁹⁰ De hecho, el Ayuntamiento no pudo contar con un inmueble teatral a su cargo y beneficio sino hasta 1758. Los poblanos, por lo tanto, siguieron asistiendo a las comedias en el primer Coliseo Viejo, el cual, al parecer, sólo funcionaba por temporadas, hasta que éste desapareció tras el ya mencionado incendio de 1735.

Pasaron ocho años para que la ciudad de Puebla volviera a contar con un sitio dedicado a las artes escénicas. En 1743, el pintor y contratista Francisco Salazar solicitó al Ayuntamiento licencia para construir otro en mejores condiciones, bajo el acuerdo de cederlo a dicha corporación en un plazo de diez años. De este teatro, conocido usualmente como “segundo Coliseo Viejo” y que funcionó como importante transición para la edificación del Teatro Principal, hemos de tratar en el siguiente capítulo.

⁸⁸ Citado por Schilling, 1958: 34.

⁸⁹ Schilling, 1958: 35.

⁹⁰ En marzo de 1715, José Paredes solicitó licencia (que no le fue otorgada) para construir un coliseo en una casa de su propiedad, sita en la plazuela de San Luis. En su petición destacaba que tendría todas las condiciones necesarias y que su dimensión sería de 26 varas de largo por trece de ancho. Schilling, 1958: 37. Podemos suponer que, al ponderar Paredes tales detalles, hacía patente que el 1er Viejo Coliseo presentaba deficiencias –tal vez por deterioros producidos por el uso– y que su tamaño era más reducido que aquel que él ofrecía.

RELACIÓN DE EDIFICACIONES TEATRALES
EN LA CIUDAD DE PUEBLA DE 1601 A 1759⁹¹

Nombre:	Ubicación	Años	Otros datos:
Corral de Gómez Melgarejo	3 pte. 150, antigua calle de Herreros	1601-1617	Particular con licencia del Ayuntamiento
Hospital de San Roque	6 nte. 1	1607-1640?	Instituye la costumbre de recibir pensión por las representaciones teatrales
Casa de Comedias	Aledaña al Colegio de San Juan, 5 ote. 1	Antes de 1617	Demolida por su estado ruinoso. Presentaba títeres, entremeses y autos sacramentales
Teatro de Ramírez de Arellano	A una cuadra de la plaza pública, cerca de la Audiencia Ordinaria	1618-1626	Con licencia exclusiva del Ayuntamiento
Coliseo con licencia del virrey de Cerralvo	Lado poniente del portal del Ayuntamiento, en el mismo sitio del corral de comedias de Ramírez de Arellano	Proyectado desde 1626	Se llevaron a cabo algunos gastos para su construcción, pero al parecer no se realizó
Primer Coliseo Viejo	4 oriente 100, antigua calle de Arista	Corral de 1637 (ca) a 1666 y coliseo hasta 1735	Particular, con licencia del Ayuntamiento
Segundo Coliseo Viejo	6 norte 1, antigua calle de San Roque	1743-1759	Particular, entregado al Ayuntamiento en 1758

⁹¹ Ver ilustración 11 en los *Anexos* de este trabajo, p. XII.

1.5 Las compañías teatrales y los comediantes

Durante el siglo XVI, el teatro profesional profano tenía un carácter básicamente trashumante. En España, dicho ejercicio teatral mostraba un amplio movimiento, pues alrededor de cuarenta compañías recorrían constantemente el reino, además de que, a pesar de las prohibiciones que había lanzado en contra del teatro el mismo Felipe II al subir al trono, había autorizado la conformación de cuatro compañías titulares, a cuyas representaciones asistían con asiduidad muchos representantes de su gobierno.⁹²

En la Nueva España, la mayor información respecto a grupos teatrales se tiene en relación a las compañías teatrales más renombradas “de cómicos” o “farsantes”, cuyos directores o empresarios, por lo menos hasta el siglo XVIII, fueron denominados como “autores de comedias”.⁹³ Desde mediados del siglo XVI, fue acostumbrado el intercambio constante de autores, comediantes y bailarines entre las ciudades de México, Puebla, Veracruz y otras del interior del país. Por lo tanto, era común que empresarios y compañías teatrales que se asentaban en la capital también lo hicieran por temporadas de mayor o menor duración en la ciudad de los Ángeles, la más connotada en el periodo colonial después de la capital. De hecho, eran estas dos últimas ciudades las que más se disputaban la presencia de los actores y agrupaciones teatrales de importancia vecindadas, entonces, en la Nueva España.

Aun cuando en el siglo XVI se desconoce la existencia de maestros de danza residentes en la ciudad de los Ángeles, debe considerarse que todas las compañías teatrales debían incluir entre su gente a bailarines, o bien, a actores

⁹² Los grupos teatrales estaban clasificados en varias categorías, tales como *flaque*, *gangarilla*, *cambaleo*, *garnacha* y *bojiganga*. Los más importantes y profesionalmente mejor habilitados eran, sin embargo, los conocidos como *farándula* y las Compañías. En España, los grupos faranduleros se integraban con un número variable de varones y tres mujeres, tenían un repertorio promedio de diez comedias y estaban autorizados para recibir doscientos ducados por su actuación en días de fiesta. En tanto que las Compañías se conformaban con dieciséis actores y tenían en su haber unas cincuenta comedias. M. y Campos, 1978: 83.

⁹³ El hecho de que en ese tiempo no se hiciera distinción entre un director de grupo teatral y un autor, era algo que estaba bastante justificado, dada la costumbre de que fueran muchas veces los mismos dramaturgos quienes se encargaran de montar sus obras, así como de participar en su difusión, administración de ingresos y distribución de salarios. La especialización en las citadas áreas fue un proceso lento, y la preocupación actual por los derechos de “autoría” era algo completamente ajeno a las mentalidades predominantes en la época.

que tenían como parte de sus obligaciones la de bailar.⁹⁴ Sin embargo, hubo maestros de danza y conocidos bailarines del siglo XVII, tales como Florián Vargas, Melchor de los Reyes Palacios, Giuseppe de Aspilla y Antón de Luna. En 1652, se sabe que participaron en la fiesta de Corpus en Puebla, “haciendo todos los días saraos en la Iglesia”,⁹⁵ los maestros de danza Gregorio García y Alfonso de Pineda, con un grupo de once bailarines.

Hay que tomar en cuenta que, aun tratándose de actores, cantantes y bailarines profesionales, durante el período colonial no existía el interés por preservar sus datos personales ni su trayectoria, dado que su calidad como artistas era considerada como ambigua, en tanto que su vida era cuestionada socialmente. Una excepción relativa entre los que practicaban el ejercicio teatral la constituyeron los empresarios o “autores”, que ya en aquellos años habían obtenido suficiente personalidad civil como para negociar sus espectáculos con las autoridades y de los cuales, en ocasiones, tenemos información que quedó asentada en acuerdos y contratos que ellos necesitaban establecer.⁹⁶

Excepcionalmente, es posible conocer los nombres de algunos de los más antiguos actores de entonces, como los de aquellos más destacados que trabajaban en la compañía de Juan de la Cruz en 1596: Juan Corral, Francisco Manuel de Villafuerte, Bartolomé Borjes, Luis de Soto, Melchor y Juan Bautista Medrano. Entre los últimos años del siglo XVI y los primeros del XVII, De la Cruz y Villafuerte fueron muy solicitados por el ayuntamiento poblano para hacerse cargo de las representaciones de *Corpus*. Ambos eran ampliamente conocidos en la Nueva España por aquellos años, especialmente por las funciones que ofrecían en la ciudad de México. Juan Corral, por su parte, tenía compañía propia en Puebla desde 1596, en donde siguió residiendo ya iniciado el siglo XVII y se asoció en diferentes oportunidades con otros “autores” teatrales, tales como Gonzalo de

⁹⁴ Ramos, 1979: 81.

⁹⁵ Schilling, 1958: 95.

⁹⁶ Tal fue el caso de Alonso de Buenrostro, mencionado por el cabildo poblano en 1586, Diego Lozano en 1588, Juan de la Cruz en 1599 y Diego Díaz en 1590. En los años aquí mencionados, cada uno de ellos participó en las celebraciones de *Corpus*. Schilling, 1958: 68.

Riancho, Antonio Rodríguez, Fernando Ramírez y Francisco Maldonado. Precisamente, Gonzalo de Riancho, antes de formar su propia compañía como autor, en los últimos años del siglo XVI fue uno de los más renombrados actores de la Nueva España y dueño de una casa de comedias en la capital. Llegó a citarse también, efímeramente, al genovés Marco Antonio Ferrer, quien se ofreció como autor de comedias para actuar en Puebla el día de *Corpus Christi* de 1599, pero hubo de salir huyendo poco después de la Nueva España, debido a que había dejado Europa sin contar con el indispensable permiso para viajar.⁹⁷

No era cosa fácil para los artistas del espectáculo provenientes de ultramar, conseguir el citado permiso, pues eran muchos los obstáculos burocráticos con los que se encontraban. Incluso, el trámite podía tardar no sólo meses, sino años en cubrir los requisitos necesarios, que incluían licencia del rey y gestiones en la Casa de Contratación de Sevilla. Era indispensable la demostración de “limpieza de sangre”, cuestión particularmente difícil para extranjeros y españoles no-castellanos, sin mencionar a judíos y protestantes. El estado civil y la pertenencia de género también implicaban ciertos trámites: los hombres casados debían llevar consigo a sus esposas, en tanto que las viudas necesitaban el permiso extendido del marido antes de fallecer, y las solteras requerían de un permiso especial del rey. Existían otras dos posibilidades para viajar: sumarse a un séquito, o bien, convertirse en polizontes. Esto último entrañaba el riesgo de castigos y/o deportaciones, por lo que casos como el del mencionado Marco Antonio Ferrer no eran inusuales.⁹⁸

Sumado a lo anterior, las compañías asentadas en la capital debían contar con permiso para salir de ahí a representar en otros sitios, pues la ciudad de México tenía privilegio especial en el territorio novohispano –al igual que lo poseía Madrid en relación al resto de España– para concentrar a las compañías de comediantes; llamar de provincia, y retener actores, músicos y bailarines según lo

⁹⁷ Ramos, 1979: 32-33; Schilling, 1958: 68-69; M. y Campos, 1978: 170-177. En la Cd. de México se mencionan entre los primeros autores a Luis Lagarto, el bachiller Arias de Villalobos y Andrés Laris de Durango.

⁹⁸ Ramos 1994: 63-64.

determinara el virrey en turno, quien hacía valer este poder sobre todo cuando había escasez de farsantes (lo que era común). Más de una vez, esto ocasionó competencias entre los cabildos de México y Puebla, así como dificultades para los artistas escénicos.⁹⁹ Este problema se exacerbó durante las primeras décadas del siglo XVII, particularmente cuando las inundaciones en la capital provocaron el derrumbe del teatro del Hospital Real de los Naturales, y los actores prefirieron las condiciones que les brindaba la ciudad de Puebla. Durante esos años era de Puebla que se requería a los farsantes para que actuaran en la ciudad de México, mientras que antes, la costumbre era justamente lo contrario.

El primer actor mexicano de origen fue Gonzalo Jaramillo, nacido en la capital en 1601.¹⁰⁰ Fue este actor quien abogó en 1632 ante el virrey por su protección para la primera empresaria teatral que se conoce en Puebla: Ana María de los Ángeles, quien tenía una compañía compuesta de niños y se disputaba en la Angelópolis la necesaria concesión frente al autor Juan Antonio de Sigüenza. Este último tuvo que avenirse a trabajar en colaboración con Ana María de los Ángeles. Otro autor igualmente vecindado en Puebla en aquel entonces fue Fernando Ramos. Los tres debían alternarse para cumplir con las presentaciones de Corpus en la ciudad de México, lo que varias veces ocasionó complicaciones. En 1636, la compañía de Antonio Toledo también se encontraba en Puebla y en 1644, el autor de comedias Juan Pérez participó con actuaciones en esta ciudad para las fiestas de Corpus. Lo mismo hicieron las compañías de Pedro de Santillán y Gerónimo Ortiz entre 1653 y 1664. Un grupo que sólo estaba conformado por autoras y comediantas, denominadas “damas de la comedia” es ubicado en Puebla entre 1668 y 1672.¹⁰¹

Para la segunda mitad del siglo XVII, la actividad teatral y los nombres relacionados con ésta aumentan considerablemente. Aunque la mayoría son

⁹⁹ Por ejemplo, en 1618, la compañía de Riancho se comprometió a actuar en Puebla, pero tenía a su cargo la comedia principal de la Octava de Corpus en la ciudad de México, así que fue conminado a volver a la capital de manera inmediata. Schilling, 1958: 73.

¹⁰⁰ A decir de Schilling, 1958: 75-78.

¹⁰¹ *Id.*, 79-80.

citados para el caso de la ciudad de México, en 1687 se nombra a Juan de Dios, Bernardo Pérez y Francisco Rascón en las ciudades de Tlaxcala y Puebla, a José Martínez y Antonia de Rivera en Toluca y Ana Mendoza en Querétaro.¹⁰² En cambio, para la primera mitad del siglo XVIII, se tienen datos escuetos –ya mencionados- sobre contratistas de los viejos coliseos, pero incluso para la ciudad de México, la capital novohispana, no se han hallado listas de artistas escénicos de los primeros años de funcionamiento de su Nuevo Coliseo.¹⁰³ Por lo tanto, resulta excepcional el hallazgo, en el presente trabajo de investigación, de un documento notarial fechado en 1744 que brinda un acercamiento sobre la compañía teatral que se desempeñaba entonces en el segundo Viejo Coliseo de la ciudad de Puebla (de la cual daremos cuenta en el capítulo Seis de este trabajo) que nos permitirá contar con información sobre la forma de contratación y las actividades de los comediantes y los músicos unos cuantos años antes de que el ayuntamiento edificara, en 1760, el Nuevo Coliseo o Teatro Principal.

1.6 Aspectos económicos en el ejercicio teatral

Como se había mencionado anteriormente, para la realización de las grandes celebraciones urbanas, como la de Corpus, era el ayuntamiento de la ciudad de Puebla el que sufragaba los gastos. Esta autoridad se encargaba de la postura y el remate de los tablados, así como de las particularidades de su diseño y construcción. El alcalde mayor también se hacía cargo de los arreglos para la presentación de las comedias de *Corpus* y la de su octava, así como de la firma de las escrituras de los contratos resultantes. Al mismo tiempo, veía que se pagara a una o más personas por la hechura de la tarasca (o serpiente) con el fin de que, a la manera de España, anduviera recorriendo las calles. Todo esto, generalmente, a cuenta de los propios de la corporación municipal, quienes elegían de entre las compañías teatrales existentes las que más les convenían. Para ello, consideraban, entre otras cosas, la importancia de la festividad, el desempeño

¹⁰² *Id.*, 81.

¹⁰³ Ramos Smith, 1994: 127 y 230.

de los artistas y la calidad de los vestuarios y elementos escenográficos con que contaban las compañías. Muchas veces, esto significaba un importante desembolso, aunque la corporación siempre procuraba regatear con los autores para ajustar precios y a veces tardaba varios meses en pagar la totalidad de lo acordado.¹⁰⁴

Las compañías, además de poner el vestuario y los “útiles” o elementos escenográficos, estaban obligadas a incluir en sus representaciones un promedio de tres entremeses y no debía faltar el intercalamiento de partes musicales y danzadas. Las compañías teatrales también debían dar un pago anual (de aproximadamente \$1020) para contar con la licencia que les permitiera representar y era otorgada por el virrey en turno.

Lo que se pagaba a las compañías teatrales por las comedias de *Corpus* en Puebla era significativamente menor que lo ofrecido en la ciudad de México en los mismos años.¹⁰⁵ Independientemente de las diferencias económicas existentes entre la capital y la ciudad de Puebla, hay que destacar la disposición común por mantener costumbres sociales como las de las grandes fiestas, que contribuían a conformar el carácter identitario del mundo colonial novohispano.

Como ya se ha mencionado, sería hasta el siglo XVII cuando se vería germinar un teatro con mayor presencia cotidiana en las poblaciones virreinales, y ya no exclusivamente subsidiado por el poder civil para la realización de las grandes fiestas destinadas al disfrute popular gratuito. Con el asentamiento de las casas de comedias, iniciaría la costumbre de sostener el ejercicio teatral mediante el pago de entradas o boletaje y, junto con él, las contrataciones asalariadas de

¹⁰⁴ El pago a los grupos teatrales que actuaron en Puebla durante el *Corpus* entre los años de 1580 y 1650 oscilaba de cincuenta a quinientos pesos, dependiendo de la compañía contratada y de los fondos de propios con que se contara. Normalmente, se pagaba por partes a los farsantes y pasaban varios meses antes de cubrir la totalidad. Lo recibido por las comedias de *Corpus*, por otra parte, debía dividirse entre los actores según hubiese acordado con ellos el autor, después de desglosados los gastos. Schilling, 1958: 108-114.

¹⁰⁵ En la ciudad de México, la cantidad mínima era de \$400, aunque el promedio durante la primera mitad del siglo XVII iba de \$1,500 a \$2,000 de oro común. Podía alcanzar, excepcionalmente, una cantidad mayor, cuando trabajaba más de una compañía o cuando se pagaba aparte el montaje de las danzas, como ocurrió en 1601 con Florián de Vargas, quien cobró por esto último \$3,000. Al igual que en Puebla, los gastos para las fiestas de *Corpus* eran cubiertos en la capital de la Nueva España por su ayuntamiento. *Id.*, 108-114.

sus trabajadores, como ocurría desde tiempo atrás en la península. Allá, como en Nueva España, el mayor producto de las entradas se obtenía del público general que ocupaba el patio, las gradas, los bancos y la cazuela. Los precios de entrada eran fijados por las autoridades virreinales y fluctuaban entre un tomín y dos reales dependiendo de la ubicación, aunque parece que en Puebla, el pago más alto en ese siglo rara vez alcanzó los dos reales.¹⁰⁶

El pago de las entradas a las comedias fue instituido en la Nueva España alrededor de 1595. Después de recogerse el monto de aquellas, los comediantes debían contribuir aproximadamente con el 10% de las mismas para usarse en obras pías, y los dueños de las casas de comedias, a su vez, debían hacer aportaciones para el sostenimiento de los pobres. Como ya se había mencionado, en Puebla, el beneficiario de estas cuotas era el Hospital de San Roque, para el cual se destinaba un promedio de cuatro pesos en el siglo XVI (luego fueron seis) de los obtenidos por cada función. La entrega debía hacerla el autor.

De la potencial cantidad de entradas había que restar, permanentemente, el palco, pues, habitualmente, debía concederse en gratuidad a los miembros del cabildo angelopolitano. La primera constancia de ello data de 1666, en el corral a cargo del presbítero Gómez Melgarejo.¹⁰⁷ Para aumentar las utilidades se dio inicio a la venta de golosinas y refrescos en el interior de los corrales. La primera franquicia para la venta de esto en Puebla se otorga de 1626 a 1638. En tales años se vendía “aloxa resfriada con nieve” para tomar.¹⁰⁸

En España, el pago diario a los actores en los albores del siglo XVII, iba de los dos reales y medio a los dieciséis por día, más cinco reales para sus alimentos. Lo que conocemos de Nueva España es el pago que se hacía para las representaciones de *Corpus* y otras, pero no el salario que recibían los comediantes en funciones ordinarias en las casas de comedias. Cabe mencionar que el pago para las festividades

¹⁰⁶ M. y Campos, 1978: 117 y Schilling, 1958: 127.

¹⁰⁷ M. y Campos, 1978: 191.

¹⁰⁸ Schilling, 1958: 127 y 131 y M. y Campos, 1978: 184-187.

poblanas a actores y danzantes disminuyó considerablemente en la segunda mitad del siglo XVII, y se desconoce si eso se debió al descenso de la calidad de los espectáculos o a problemas financieros del cabildo poblano.¹⁰⁹

Además, existían multas y sanciones para los comediantes en caso de incumplir con los compromisos adquiridos; por ausentarse de la ciudad donde se encontrara asentada la compañía respectiva sin contar con permiso de las autoridades, así como por actos diversos de desobediencia. El precio de las multas oscilaba entre los cincuenta y los doscientos pesos de oro común.¹¹⁰ Sobre estos aspectos, contamos con algunos datos para los años cuarenta del siglo XVIII, pero no empezarán a conocerse detalles sobre el arrendamiento con mayor exactitud sino hasta la apertura del Nuevo Coliseo y, específicamente, respecto a entradas y pago a los cómicos para las dos últimas décadas de esa centuria.

1.7 La censura

La censura, sin proponérselo (y aun en contra de sus intenciones) convierte lo aparentemente efímero en historia.¹¹¹

La historia de la censura teatral no sólo corre simultáneamente con la historia del teatro, sino que se entrama con ella en una lucha constante, reflejando –como en el teatro mismo llevado a la escena– las contradicciones sociales vigentes.

Han sido censuras, tales como las realizadas por la Santa Inquisición novohispana, las que muchas veces han permitido conservar la memoria de guiones; letras musicales; gestos propios de algunas danzas coloniales que, de otra forma, se habrían perdido. Los documentos que contienen condenas al teatro durante esta etapa nos ofrecen, también, imágenes acerca del contenido de las

¹⁰⁹ M. y Campos, 1978: 84-85 y Schilling, 1958: 107-108.

¹¹⁰ Schilling, 1958: 125.

¹¹¹ Lizárraga, 1998: 87.

obras teatrales y del comportamiento del público. Testimonios inapreciables de formas sociales de vida en el pasado.

La censura, en general, es un acto de poder que implica supervisar, impedir o dejar pasar, y cuyas formas inician con el elogio o la crítica negativa que puede conducir a sanciones que premian o castigan. Generalmente, estas formas tienen dos vertientes: la eclesiástica y la civil. Éstas pueden ser coincidentes o llegar a enfrentarse de acuerdo al momento histórico que se viva y las circunstancias particulares en que la censura se produzca.

En la Nueva España, la primera censura fue de naturaleza eclesiástica. Además, fue preponderante con respecto a la ejercida por el poder civil y se hizo presente con el teatro de evangelización, en el que muchas veces podía percibirse la incursión bufonesca y maliciosa de lo profano en la representación de los repertorios religiosos y en el comportamiento que se consideraba como inadecuado de parte del público, entonces, peligrosamente hacinado.

Los miembros de las órdenes religiosas que llevaban a cabo las funciones teatrales para los indígenas no escapaban de ser enjuiciados “por aceptar conversiones repentinas y por la impartición masiva de los sacramentos, frecuentemente dentro de los mismos espectáculos”,¹¹² lo que por ejemplo ocurrió en 1538, cuando se escenificó *La conquista de Jerusalén* en Tlaxcala.

Al respecto y en ocasión de las celebraciones de Corpus, Fray Juan de Zumárraga manifestó entre 1544 y 1545:

Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos, haciendo estruendo, estorbando los cantos de la Iglesia, representando profanos triunfos como el del Dios del Amor, tan deshonesto, y aún a las personas no honestas, tan vergonzoso de mirar; cuanto más feo en presencia de nuestro Dios. [...] Y demás desto hay otro mayor inconveniente, por la costumbre que estos naturales han tenido de su antigüedad,

¹¹² Ramos, 1998: 123.

de solemnizar las fiestas de sus ídolos con danzas, sones y regocijos, y pensarían, y lo tomarían por doctrina y ley, que en estas tales burlerías consiste la santificación de las fiestas; y sólo este inconveniente es bastante para que no haya semejantes vanidades en esta nueva Iglesia. Más que todo se haga a honra y servicio de Jesucristo, a quien sea la gloria por siempre. Amén.¹¹³

En 1564 y en seguimiento a las determinaciones del Concilio de Trento, Felipe II extendió la prohibición de que se hicieran representaciones dentro de los templos, excepto durante el día de *Corpus* y su octava. Igualmente, prohibió que se emplearan objetos de culto y hábitos sacerdotales, así como que los eclesiásticos actuaran en las representaciones. En 1585, el Tercer Concilio Mexicano reiteró estas disposiciones y enfatizó la ejecución de obras profanas al interior de las iglesias. En 1588 y 1590, Felipe II retomó estas prohibiciones, a las cuales agregó la suspensión de las representaciones públicas durante la cuaresma, con excepción de las representaciones de títeres. Sin embargo, las transgresiones a todo esto continuarían durante muchos años, así como también, el ánimo de ponerles coto. El mayor escándalo del siglo XVI en Nueva España relativo a casos específicos de censura fue el del entremés de “El Alcabalero”, de Fernán González de Eslava.¹¹⁴

En España, durante el reinado de Felipe II, los predicadores atacaban duramente a las comedias. El mismo rey, en una ocasión en que le fue propuesto apoyar obras pías mediante una pensión obtenida de los productos del teatro, comentó su disposición a los actos de beneficencia, pero reveló su parecer de que estos debían fundarse “sobre cosa que tenga estabilidad y duración. Las comedias no son cosa estable ni yo quiero que lo sean en mis reinos. Es una permisión de burlas y entretenimientos; hoy las permito y mañana las mandaré quitar”.¹¹⁵ En este sentido, las cofradías fueron defensoras de las comedias, dado que procuraban ingresos para fines benéficos, especialmente para los hospitales. Éste

¹¹³ Antología documental en Ramos, 1998: 241-242.

¹¹⁴ Ver nota no. 5 a pie de pag. en este capítulo.

¹¹⁵ Citado por M. y Campos, 1978:35. Algunos de los consejeros de Felipe II, que eran recalcitrantes en este mismo sentido, escribieron el *Parecer contra las representaciones y comedias*, que llevó al monarca a dar en mayo de 1598 una provisión que vetaba muchos elementos en la ejecución de esos espectáculos, la cual fue derogada al año siguiente y vuelta a poner al día en varias ocasiones en años posteriores, en vaivenes cuyo eco se dejó sentir también en ultramar.

fue un factor –aunque no el único– de supervivencia para el teatro y, a la vez, se convirtió en la razón de que los locales de representación estuvieran comúnmente ligados a los nosocomios durante el período virreinal.

La revisión previa de las obras teatrales y la concesión de licencias para representarlas, correspondían al Ordinario, la Real Audiencia y el Santo Oficio. A partir de 1582, en algunas ocasiones esta última instancia tomó la resolución de censurar y, en caso de transgredir una prohibición, penalizar la producción dramática y su ejecución, aunque después de efectuarse las representaciones y no antes.

En 1598, Felipe II prohibió, mediante orden real, la salida de mujeres a la escena, con lo cual hacía extensivo al teatro profano lo que normalmente se fijaba para representaciones de tipo sacro, según lo establecía, por ejemplo, el *Ratio Studiorum*: “El objeto de las tragedias y comedias que en lengua latina y sólo pocas veces deben representarse, ha de ser santo y pío; jamás podrá aparecer una mujer ni un vestido de mujer en el escenario”.¹¹⁶ Esto –que era respetado en casos como el del teatro jesuita– rara vez se cumplió en otro tipo de escenificaciones.

En ocasiones, los papeles femeninos eran cubiertos por varones jóvenes, o bien, por niños, como ocurrió en Puebla en 1603, cuando el ayuntamiento determinó que: “[...] a los niños que han de hacer el coloquio a la puerta del arco triunfal en la entrada del señor visorrey y a el que a de hacer una dama en la entrada por el campo donde a de aver [*sic*] una escaramuza que son todos cuatro niños y mancebos se les den vestidos”.¹¹⁷ Sin embargo, lo común tanto en España como en sus dominios fue contar directamente con la participación escénica femenina.

De hecho, asuntos como éste y otros relativos al comportamiento de cómicos y público fueron objeto, en la Nueva España, de normatividades teatrales que empezaron a surgir al iniciar el siglo XVII y de las cuales trataremos más

¹¹⁶ M y Campos, 1978: 142.

¹¹⁷ Citado por Schilling, 1958: 60.

adelante. De momento, y para cerrar este capítulo, haremos solamente mención del caso particular del obispo Juan de Palafox y Mendoza, cuya postura crítica frente al teatro ha dado pie a muy diversos comentarios por parte de los historiadores. Para la Angelópolis, se cita específicamente lo relativo a la fiesta de *Corpus* de 1644, en la cual, habiendo sido invitado este personaje por parte del cabildo de Puebla, dictaminó que no debían asistir a las comedias ni el cabildo eclesiástico ni sacerdote alguno “por parescerle entretenimiento de que no resulte provecho a las almas”. Igualmente, el obispo lamentaba “que siendo la plaza tan grande, se pusiesen los tablados tan zerca de la yglesia donde se an [sic] de celebrar los offisios divinos”.¹¹⁸

Tres años después, en medio de las conocidas pugnas entre este obispo – entonces ausente de la ciudad– y la Compañía de Jesús, los jesuitas realizaron una mascarada con la cual se mofaron de él “con horribles disfraces, con abominables posturas y con otros indecentísimos modos”.¹¹⁹ Efectivamente, como ya se ha mencionado, con respecto a las manifestaciones teatrales, los jesuitas tenían un enfoque que no coincidía del todo con el del obispo y, en este caso, dichas representaciones eran un arma política muy útil en su contra.

Es importante tomar en cuenta que la postura de Palafox sobre la asistencia del clero a las representaciones teatrales no iba dirigida a las obras de corte sacro, sino a las profanas. A las de este último tipo, durante los siglos XVII y XVIII se les acostumbraba llamar en España y sus dominios “comedias”, sin reparar en el género dramático específico.¹²⁰ La argumentación de Palafox contra las comedias, en el sentido antes mencionado, iba más allá de criterios de orden personal, pues no sólo se fundamentaba en las normas establecidas por concilio por los más antiguos doctores de la Iglesia y las *Siete Partidas* de Alfonso X El Sabio,¹²¹ sino que se apegaba a las disposiciones explícitas de los dos primeros Concilios

¹¹⁸ Cit. por Schilling, 1958: 166-167.

¹¹⁹ Leicht, 1986: 473.

¹²⁰ Cfr. Galí, 2004: nota a pie de p. no. 7. La razón del empleo generalizado del término “comedia” la atendemos en el apartado 3.4.1 del capítulo 3 de este trabajo.

¹²¹ Ramos, 1998-2: 126

Provinciales Mexicanos, (1555 y 1565) los cuales determinaban en su capítulo XLVIII, *De la vida y honestidad de los clérigos* lo siguiente: “[...] mandamos, que ningún clérigo danze, ni baile, ni cante cantares seculares en misa nueva, ni en bodas, ni en otro negocio público, ni esté a ver correr toros, ni otros espectáculos no honestos, y prohibidos por derecho”.¹²²

Existe, además, una confusión en el contenido de la Carta Pastoral de exhortación a los curas y beneficiados de Puebla escrito por el prelado, dado que en la edición de 1762 que suele consultarse¹²³ se transcribieron las modificaciones hechas en 1660 por Fray Joseph de Palafox. Éste agregó por su cuenta a dicha carta, el contenido de un manuscrito diferente al del obispo en contra de las comedias. Este último manuscrito ahí añadido había sido motivado por un incidente en la ciudad de México, en donde un anciano sacerdote había sido maltratado al oponerse a la representación de una comedia que se realizaba en el interior de un templo conventual.¹²⁴

Confusiones aparte, Don Juan de Palafox, ciertamente, sostenía muy adversas opiniones contra las comedias, pues no hallaba en ellas nada favorable a la religión; criticaba ásperamente “ver hombres enamorando, mugeres engañando, perversos aconsejando y disponiendo pecados”; igualmente, mencionaba pendencias, muertes y escándalos en la Nueva España, en casos que cita como el de “[...]dos desdichados [que] al tiempo que veían las comedias, riñeron y en saliendo pelearon, y al instante quedó uno de ellos muerto a los pies de la Iglesia donde se hizo la comedia” o el de “otro convento de religiosas, [donde] sacaron espadas, y tuvieron cuchilladas”.¹²⁵

Palafox extendía su desagrado frente a los espectáculos de comedias —que consideraba “pestilencias de estos siglos”— hacia los cómicos, cuya profesión no era el único en considerar infame y ameritadora de la excomunión que a éstos estigmatizaba,

¹²² Ramos, 1998-1: 244.

¹²³ Palafox, 1762. La aclaración del contenido se encuentra en versalitas en las páginas 225 y 226.

¹²⁴ Cfr. Galí, 2004.

¹²⁵ Palafox, 1762: 207.

ya que compartía (aunque con peculiar encono) una opinión muy difundida durante la época, aun entre aquellos que con gusto asistían a las funciones teatrales tan asiduamente como les era posible.

Detrás de actitudes como la de Palafox latía una preocupación religiosa y moral, un poco de la mano del acelerado proceso de mestizaje, que desdibujaba las diferencias estamentarias que la corona española deseaba mantener bajo control. La censura de las autoridades –especialmente las eclesiásticas– hacia el teatro fue acrecentándose a lo largo del siglo XVII. Tal vez “aquel relajamiento de las costumbres que temía la Corona en el siglo XVII no era otra cosa que los cambios sociales que resquebrajaban el viejo orden social”.¹²⁶

Como quiera que fuese, el teatro y su indispensable compañera, la censura, hubieron de proseguir a lo largo de los años. El primero se enfiló hacia niveles más elevados de profesionalización; la segunda depuró sus estrategias, entre las cuales se destacó la progresiva sistematización de las reglamentaciones.

¹²⁶ Viqueira, 1987:31.

Capítulo 2
Del Coliseo de San Roque
al Nuevo Coliseo (1743-1761)

Capítulo 2

Del Coliseo de San Roque al Nuevo Coliseo (1743-1761)

En este capítulo se hace una relación de datos recabados sobre el Segundo Viejo Coliseo de Puebla y de cómo adquirió derechos sobre éste el ayuntamiento de la ciudad, para después tomar la decisión de construir un nuevo edificio teatral permanente “de cal y canto”: el Nuevo Coliseo y a la postre Teatro Principal de la ciudad de Puebla. De esta última edificación se ofrece aquí también información general sobre su construcción y el inicio de su funcionamiento y arrendamiento.

2.1 Puebla en el siglo XVIII

La ciudad de Los Ángeles, tradicionalmente tan importante que se había mantenido directamente a la zaga de la capital de la Nueva España y en ocasiones en paridad a la misma, empezó a perder progresivamente esta condición en el siglo XVIII, el cual no fue muy bonancible para los poblanos por razones diversas. En ese declive influyeron, en buena parte, las medidas de control político y financiero tomadas por la dinastía de los Borbones en sus dominios coloniales; cuyo efecto empezó a ser más evidente en la segunda mitad de dicho siglo.

En relación a la economía, en los primeros años del XVIII continuó en la región poblana una depresión de la percepción fiscal que ya venía manifestándose desde la centuria anterior, a la que siguió una lenta recuperación hasta los años cuarentas, seguida de un estancamiento en los siguientes veinte años, con cierto grado de expansión ya para finalizar el siglo. Los cronistas de la época hacen mención constante de este estancamiento, e incluso de la decadencia económica de la ciudad de Puebla durante el período citando, por ejemplo: la crisis de los obrajes textiles, el decremento en la exportación de harinas; el retroceso sufrido por la región como uno de los más importantes focos de distribución mercantil frente a la competencia del comercio interoceánico realizado en la zona de

Veracruz y, especialmente, el que la ubicación geográfica de Puebla le hiciera quedar fuera del progreso experimentado en esos años por las zonas ligadas a los centros de producción minera.¹

En cuanto a su población, de mediados del siglo XVII a mediados del XVIII, la ciudad de Puebla tuvo un crecimiento constante aunque lento, que empezó a mostrar desaceleración coincidentemente por la época en que se echó a funcionar el segundo Viejo Coliseo (1743); desaceleración que se hizo más patente en los primeros de existencia del Nuevo Coliseo poblano (inaugurado en 1760). Hubo de por medio, para este fenómeno, una serie de epidemias, ocurriendo la más devastadora en 1737, así como factores de emigración. De cerca de 70,000 habitantes que existían en 1700, la suma se había reducido a poco más de 50,000 para 1746. No fue sino hasta la última década del siglo que se produjo una recuperación poblacional, que daba para entonces una cifra aproximada de 65,000 almas en la localidad.²

Las causas del descenso en el ritmo demográfico de este período suelen adjudicarse, por lo tanto, a factores epidémicos, migraciones y una importante crisis económica, pero resulta más difícil establecer una conexión entre estos elementos y el aparentemente contradictorio incremento del fenómeno teatral en la angelópolis. Esto obedeció a varios factores, entre ellos: a) en el plano local, a un desarrollo urbano que ya hacía suficientemente funcional a la ciudad para permitir la estabilización del teatro; b) una tendencia general de impactante expansión del teatro y c) un desbordamiento de lo teatral que fue parte sustancial de las mentalidades y comportamiento propios de la época.

Del primer factor mencionado, cabe comentar que, a pesar del ambiente de declive que se experimentaba en Puebla para la primera mitad del siglo XVIII, ya existía suficiente adecuación de los espacios de tránsito público para las grandes

¹ Caravaglia y Grosso, 1987: 73-124.

² Cuenya, 1987: 23-24 y 52.

festividades y los variados despliegues teatrales por sus calles, pero, especialmente, la traza y funcionamiento de la angelópolis posibilitaba ya la erección de casas de comedias en construcciones estables y, como consecuencia, favorecía un mayor florecimiento y permanencia para las compañías cómicas.

En cuanto a la expansión generalizada del teatro, en Europa –lo que particularmente para el caso de España habría de extenderse a sus colonias ultramarinas– la mayor regularidad de la actividad teatral impulsaría por doquier el asentamiento físico de los espacios de representación, implicando la transformación de los corrales o casas de comedias en coliseos. Esto se produjo de la mano del perfeccionamiento de las técnicas de puestas en escena y del surgimiento de nuevos géneros dramáticos, particularmente la ópera. Pero habría que reconocer que para que esto ocurriera debió ser evidente el aumento de los espectadores que, a pesar de todos los vaivenes sociales, buscaran contar con el arte escénico como una de las formas privilegiadas de entretenimiento.³ Tocamos aquí el tercer factor al que hemos hecho referencia y que, por ameritar una atención especial y detallada, hemos dejado para el quinto capítulo de este trabajo: la prolongación durante varias décadas del siglo XVIII del sentido de teatralidad del Barroco, entendido no sólo como fenómeno artístico y literario, sino eminentemente social.

En Puebla, al iniciarse el siglo XVIII, se constata la desaparición de menciones en los documentos existentes sobre grupos de comediantes contratados para las grandes fiestas (como la de *Corpus*), lo que es muy significativo en comparación con la relativa abundancia sobre estos datos para el siglo anterior. Cabe recordar que tales grupos participantes eran generalmente los mismos que se presentaban de manera regular en la capital novohispana. Es muy probable que ese circuito de compañías cómicas itinerantes para las grandes festividades entre México-Puebla en torno (que a veces se extendía a Veracruz, Querétaro, Guadalajara, Guanajuato, Zacatecas y otras ciudades) se haya roto a

³ Andioc, 1995: 89-93.

partir de la estabilidad cada vez mayor de las compañías teatrales, en la medida en que iban teniendo locales más o menos fijos para desempeñar su actividad; esto empezando por la ciudad de México, que ya contaba con varios corrales de comedias desde finales del siglo XVII. Las compañías que se desempeñaban a lo largo de las temporadas anuales en las ciudades de importancia que ya contaban con las condiciones de funcionalidad para brindar permanencia fueron teniendo una mayor estabilidad, quedando así separadas de aquellas otras denominadas “de la legua” o “volantes” que, junto con las de maromeros, volatineros y titiriteros, formarían en esos siglos “el “bajo mundo” de la profesión teatral”.⁴

De la necesidad en Puebla de una actividad teatral constante, daba constancia el Procurador Mayor, don Francisco de Mier Caso y Estrada, quien para 1743 hacía ver que, efectivamente, la gente de la ciudad:

...no teniendo diversión ninguna como no la hay, qué pecados le hará la misma ociosidad cometer, los que excusarán teniendo en que poder divertirse y el que muchas familias honradas que, por no haber paraje decente en que vean comedias, padecen las melancolías que ocasiona un lugar como éste sin diversión.⁵

El comentario del Procurador fue hecho a partir de que habían transcurrido ocho años desde que se había incendiado el coliseo (después conocido como primer Viejo Coliseo) que hasta entonces había dado servicio a los poblanos, dejando a éstos sin representaciones teatrales a las cuales acudir. Para el funcionario –y suponemos que no era una opinión aislada– el público potencial era abundante, pues lo describe como “copiosísimo”,⁶ así que ya sea que fuera o no consciente de que la población de la ciudad había ido disminuyendo en vez de aumentar, daba por sentado que al reanudarse la diversión teatral un amplio sector popular acudiría a ella, no omitiendo que también los estratos de nivel acomodado: las “familias honradas”, asistirían de buen grado a tal tipo de espectáculos en cuanto éstos se reiniciarán.

⁴ Ramos Smith, 1998: 156.

⁵ Gómez Haro, 1987: 22.

⁶ *Id.*

A las autoridades municipales les interesaba de manera especial que la ciudad de Los Ángeles contara con funciones de comedias, pues dichas representaciones resultaban un eficaz medio de control de los disturbios sociales. El Procurador Mier y Castro hacía notorio, en 1759, que durante el tiempo en que las comedias se habían suspendido: “han sido más continuadas las guerras, insultos, borracheras y heridas, por no tener la crecida plebe de la ciudad donde divertirse sin perjuicio”.⁷ En este sentido, habría que considerar que a menos que se viviera al momento una situación epidémica o económica tan grave como para impedir el ejercicio teatral, éste era visto como un relevante paliativo del desorden, ligado a comportamientos que se veían, por parte del poder civil, como viciosos o delictivos. Es por demás interesante observar que ya hubiera conciencia de que el teatro –tal como líneas antes hemos reproducido en relación a lo declarado por el Procurador- funcionaba como una especie de colectivo remedio medicinal contra una emoción que se desdibujaba entre el tedio y la depresión: la “melancolía”.

El teatro, por tanto, no sólo se percibía por las autoridades poblanas como un medio capaz de contener el comportamiento social peligroso, sino como un elemento catártico, capaz de brindar cierto alivio general, especialmente para una localidad como aquella, fuertemente afectada por la progresiva crisis que empezaba a acusarse justamente en esa quinta década del siglo XVIII. Es preciso tomar en cuenta, también, que al ayuntamiento le pareció encontrar para sus ingresos una importante ventaja al consentir en el año de 1743 la apertura del segundo Viejo Coliseo o Coliseo de San Roque, tal como ahora veremos.

2.2 El segundo Viejo Coliseo

A partir de 1735, en que se incendió el primer Viejo Coliseo, las representaciones de teatro comercial o de comedias en sitio fijo sólo se dieron esporádicamente en Puebla. Algo mejoró esta situación cuando en 1741 Francisco Xavier Salazar promovió el reinicio de la actividad teatral en la ciudad. Cabe comentar que, antes

⁷ Archivo del Ayuntamiento de Puebla (en adelante **AAP**), Expedientes (en adelante **Exp.**), Tomo (en adelante **T**) 61, Foja (en adelante **F**) 103V.

que empresario (o autor, según la terminología de la época), Salazar debió ser ampliamente conocido como pintor, ya que él mismo se ostentaba para 1755 como “uno de los maestros más antiguos de la Puebla”.⁸ No es difícil imaginar que Francisco Xavier Salazar, al mismo tiempo que llegó a hacerse cargo de las representaciones de comedias de la ciudad en el coliseo de San Roque, empleara su habilidad para crear ahí las “apariencias” (o telones de fondo que en aquella época se empleaban habitualmente como escenografía en las funciones teatrales). De hecho, contaba con la capacidad suficiente como para hacer pinturas monumentales, puesto que entre 1740 y 1755 se le había confiado la construcción de las portadas o arcos triunfales que se colocaron en la puerta principal de la catedral para el recibimiento de cuatro virreyes.⁹

Entre 1741 y 1743, Salazar había tenido el inconveniente de que los permisos que le eran otorgados por el alcalde mayor para representar comedias eran muy breves, no pasando cada uno de temporadas de dos meses.¹⁰ Es muy probable que el espacio provisional en que Salazar buscara representar en ese interludio las comedias estuviera en el mismo terreno que poco después ocuparía el segundo Viejo Coliseo, sito en cercanía al Hospital de san Roque, en el número 1 de la calle que hoy se conoce como 6 norte.¹¹

⁸ Citado por Pérez de Salazar, 1990: 173. Francisco Xavier Salazar era natural de la ciudad de Puebla y a él se deben el retrato del ilustre don Benito Crespo que se encuentra en la galería del cabildo eclesiástico (ca. 1732) y probablemente veintiocho cuadros de gran tamaño sobre la vida de San Agustín que llegaron a adornar el convento perteneciente a la orden de dicho santo. *Id.* 82-83.

⁹ En 1755, sin embargo, Salazar hizo nuevamente postura para construir el arco triunfal con el fin de recibir al virrey don Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de Amarillas, pero la obra fue finalmente encomendada a los pintores Miguel del Castillo y Gabriel de Zúñiga, que ofrecieron a la N.C. el precio más bajo para su realización. Pérez de Salazar, 1990: 173-174. Entre los *Anexos* de este trabajo se encuentra la lámina de una pintura que muestra el arco en cuestión, la cual consideramos conveniente insertar porque permite ver su grandiosa dimensión (de una altura aproximada de 18 metros) de corte escenográfico, que se completa con la teatral ambientación que muestra el cuadro. De dicha lámina damos descripción, relacionando los decorados teatrales con la pintura en el apartado 5.2.2.1 de este trabajo; ver también en *Anexos* la ilustración no. 9, p. X..

¹⁰ AAP, Actas de Cabildo (en adelante AC), T 45, F 72V.

¹¹ Salazar dio inicio muy rápidamente a la construcción del coliseo, pues aunque ya contaba con licencia para ser autor de comedias, aún no terminaba de ajustarse el contrato definitivo, por lo que a mediados de 1743 tuvo que pedir un permiso especial para continuar con la fábrica del inmueble. AAP, AC, T 45, F 73R. Para el mes de agosto, ya Salazar declaraba que tenía “fabricado en la mayor parte el coliseo en un citio eriaso frente de la Iglesia y Hospital del Sr. San Roque”, según cita Schilling, 1958: 39.

Para el 30 de marzo de 1743, Salazar presentó ante el cabildo poblano una solicitud formal de remate para construir y administrar un coliseo que contara con un espacio adecuado a este fin, de manera que “con la diversión de comedias se diere hueco a la juventud para que abstraídos de la ociosidad, se evitasen los daños que ocasiona”.¹² Es muy probable que, a más de sus razonamientos sobre la moral social, fuera el mejor de sus argumentos el proponer que el coliseo -que ya había empezado a habilitar y que pensaba concluir adecuadamente mediante financiamiento de otro particular- pasara al cabo de diez años a manos del Ayuntamiento, bajo la idea de que, en tanto eso ocurría, él habría de tener un derecho exclusivo como autor para las funciones teatrales que se llevaran a cabo en la ciudad de los Ángeles, obligándose:

a construir Coliseo en toda forma **a imitación de la Corte de México**,¹³ a pagar a los farsantes y a dar sien y sinquenta pesos en cada un año al hospital de san Roque o al que VS determinare teniendo efecto dichas Comedias, pues en caso de que o por la pobreza del vecindario u otro accidente se den, en este caso he de quedar libre de tal obligación. Y cumplidos otros diez años, me obligo assí mismo a dejar por propios a V.S.S. dicho Coliceo armado en la forma que llebo dicho y de poner quarto con seis varas de hueco para que V. S. S. sin ninguna pensión se diviertan en el lugar preeminente y con la calidad de que cumplidos dichos diez años en que yo halla de entregar dicho Coliceo quede a cargo de V.S.S. o de la persona a quien se le rematare pagar el arrendamiento del corral en que se fabricase como assí mismo el que V. S. S. me ha de patrocinar en los cassos que puedan ofrecerse, en cuios términos: a V.S.S. me permita la fábrica de dicho Coliceo bajo las capitulaciones propuestas en que en fuerza de este escripto quedase obligado.”¹⁴

El que sería conocido como Coliseo Nuevo de la capital novohispana no empezaría a edificarse sino hasta 1752; de manera que el empresario no podía hacer alusión sino al después conocido como último Viejo Coliseo de la Corte de la ciudad de México, el cual se planteaba como modelo a seguir. Este último local se hallaba en funcionamiento desde 1725 y estaba ubicado entre el callejón del Espíritu Santo (luego Motolinía) y otra calle (hoy 16 de septiembre) que desembocaba en el callejón de Dolores y que por entonces era una acequia, con un canal navegable sobre canoa.¹⁵ Este inmueble no era muy diferente de los

¹² *Id.* F 72V.

¹³ Las negritas son nuestras.

¹⁴ *Id.* F 73R.

¹⁵ De hecho, era por dicha zona y en este último tipo de vehículo citado que el virrey contaba con su entrada de distinción para ir a presenciar las comedias. Recchia, 1993: 66.

corrales de comedias característicos de la época en la mayoría de las poblaciones de importancia.

Todavía puede verse en los portales del coliseo el arco que daba acceso a la entrada del tercer teatro, y se distingue por su mayor luz y por la cruz y las dos almenas que rematan la pobrísima fachada de la casa que sobre él se asienta; como los precedentes, fue de madera.¹⁶

Al igual que el de México, de madera fue también el coliseo construido en Puebla por Salazar. Esta última edificación -en forma muy similar a su homóloga de la capital- presentó constantes problemas estructurales de los que hemos de hablar un poco más adelante.¹⁷ Por cierto que precisamente por estos años, entre 1743 y 1745, en Madrid los corrales de la Cruz y del Príncipe sufrieron modificaciones importantes en su edificación que les permitieron pasar a ser teatros en forma.¹⁸

En Puebla, la solicitud del autor de comedias fue aceptada con rapidez, pues apenas dos días después de plantearse fue aprobada tanto por el Procurador Mayor como por los concurrentes a la reunión de cabildo de fecha 1º de abril de aquel año de 1743.¹⁹ Para esta decisión, contó en el ánimo del Ayuntamiento -como ya habíamos mencionado- no solamente el tener diversión regular y mantener tranquilo al pueblo, sino el reconocimiento de que la facultad concedida por Real despacho del diecisiete de octubre de 1626 a la Nobilísima Ciudad por parte del virrey de aquel entonces, el marqués de Cerralvo, para erigir, administrar y disponer bajo su cargo de una casa de comedias, no había podido cristalizarse, pues

¹⁶ Olavarría y Ferrari, 1961: 20.

¹⁷ Para el coliseo mexiquense reedificado en 1725 los problemas se acrecentaron debido a que se empleó en su construcción parte de la madera quemada en el incendio ocurrido tres años antes. Viqueira, 1987: 58.

¹⁸ Olavarría y Ferrari, 1961: 22.

¹⁹ Gómez Haro, 1987:21-22. Cabe comentar que, si bien este cronista corrige la creencia popular poblana de su tiempo consistente en considerar el edificio del Teatro Principal de la Angelópolis como el más antiguo de América, omite la mención del Coliseo de San Roque, dado que lo confunde con el después ubicado en la plazuela de San Francisco, de lo que surgen algunos errores sobre este punto en la redacción de su crónica sobre el tema.

haviendo pasado cerca de ciento y veinte años en que se le concedió la facultad a V. S. S. de erejir coliseo, no se ha logrado por no haver havido quien se anime a haserlo con condiciones tan propihas a V. S. S. de que a más de los beneficios que el procurador mayor le ha expuesto a favor del público, resulta a V. S. S. pasados los dies años el aumento en sus propios, la limosna al hospital y el adelantamiento que en el segundo remate puede haver. Por cuios motivos, el procurador mayor es de parecer se le admita a dicho Salazar la proposición que hace y en su consecuencia se le conceda la licencia de dicho Coliseo para su fábrica otorgándose para ello la escritura o escrituras que fueren necesarias para el maior seguro. Ángeles y abril primero de mil setecientos quarenta y tres, arreglándose en todo a las condiciones con que el Sr. Felipe Quinto concedió a la Ciudad de Granada la facultad de Coliseo. Va. Francisco de Mier Casso y Estrada.²⁰

Así, pues, concedida la licencia para la fábrica del citado coliseo de comedias, se le otorgaron al solicitante las escrituras formales. El acuerdo dependía mucho -según las condiciones propuestas por Salazar- de que las funciones pudieran llevarse a cabo con regularidad suficiente. Éste señalaba como el obstáculo más notorio y por lo tanto el más probable “la pobreza del vecindario” para el cabal cumplimiento del contrato, de lo que se deduce que existía un amplio público interesado por el arte dramático, pero muchas veces imposibilitado de invertir aún en las localidades más baratas.

La ubicación del segundo Viejo Coliseo de Puebla resultó, en relación al espacio urbano, aún mejor que la de la casa de comedias antecedente. Esta última había estado situada en el lado sur de la calle del costado de Santo Domingo,²¹ en tanto que la nueva quedaba una cuadra más cerca de la Plaza Mayor, justo enfrente del Hospital de San Roque. Como era la costumbre, dicho hospital recibía una contribución económica a partir del producto de las representaciones; cantidad que cuando el número de representaciones era difícil de precisar se fijaba en seis pesos por función y en temporadas teatrales de cierta regularidad se traducía en una pensión anual que se mantuvo en un promedio de

²⁰ AAP, AC, T45, F 82R.

²¹ Leicht, 1986: 24. Este autor recoge el dato del incendio de las *Efemérides* de José de Mendizábal y aunque no se muestra concluyente respecto a que se tratara del coliseo de la 4 poniente 100, su revisión de los libros de censos parece corroborar el dato, pues dice que en 1688, 1699, 1720 y 1728 se cita ahí la existencia del Coliseo de Comedias e incluso la denominación de la calle como “de la Comedia”, “del Corral de Comedias” y/o “del Coliseo de la Ciudad”, en tanto que no vuelve a hablarse de otra construcción similar hasta 1743, ubicada ésta en cercanía al Hospital de San Roque. Ver en *Anexos* la ilustración 11, p. XII.

ciento cincuenta pesos lo largo del siglo XVIII, tal como se observa para aquel año de 1743 y se desprende de otras fuentes revisadas para el período.²²

La cercanía del nuevo coliseo pudo permitir a los hermanos hipólitos a cargo de dicho nosocomio estar más fácilmente al pendiente del grado de prosperidad del establecimiento teatral y exigir a partir de ello las ganancias acordadas, sin que en el proceso se viera afectada su propia edificación.²³ Hay que considerar que, a diferencia de lo ocurrido en la ciudad de México, el Hospital de san Roque no tuvo nunca oportunidad de administrar los coliseos ni ejercer más presión en ellos que la de demandar se cumpliera con lo acordado para su pensión por parte de los asentistas o el ayuntamiento en turno.

En relación a la ocupación del espacio urbano, en Puebla se produjo por un corto período un movimiento inverso al realizado en la ciudad de México, pues habiendo estado en ésta última el corral de comedias adjunto al Hospital de Naturales durante muchos años, fue físicamente separado del mismo a partir de 1725,²⁴ mientras que el coliseo poblano se aproximó recién en 1743 al sitio de beneficencia a cuyo sostén contribuía, permaneciendo así durante cerca de dieciséis años.²⁵

Las ventajas en la ubicación del coliseo de San Roque se perdieron al hacerse la edificación que le prosiguió, pues dada la traza urbana de los siglos XVIII y XIX, tener que recorrer tres cuadras más en dirección noreste implicaron

²² Especialmente en el Archivo del Ayuntamiento de Puebla.

²³ Nos referimos aquí a dos factores que se mencionan como perjudiciales al Hospital de Naturales de la ciudad de México al tener los corrales de comedias anexos a su edificación: el ruido que alteraba la tranquilidad de los pacientes y, sobre todo, el riesgo que se corría cuando se producían incendios en los espacios teatrales. Estos accidentes eran muy comunes, dada la gran cantidad de madera que se empleaba en su construcción. De hecho el incendio de 1722, tras el cual se mudó de sitio el coliseo de la capital, provocó serios daños al interior del Hospital Real. Olavarría y F., 1961: 20.

²⁴ Olavarría y Ferrari, *Id.*

²⁵ Aunque cabe recordar que, como se mencionó en el primer capítulo de este trabajo, algunas representaciones teatrales llegaron a efectuarse anteriormente en la edificación misma de San Roque, pero debieron ser muy esporádicas y en simples tabladillos improvisados para la ocasión.

para la población de ese tiempo –sobre todo la más exigente y acomodada- cierto grado importante de incómodo alejamiento del corazón de la ciudad.

2.2.1 Traspasos forzosos y arrendamientos.

Si bien don Francisco Xavier Salazar contaba con la mejor disposición para llevar a cabo sus planes, carecía de los medios económicos necesarios, por lo que le fue preciso recurrir a terceros: un comerciante de la ciudad de Puebla de nombre Fernando Martagón y el alférez don Juan Ruiz de Ayala. El primero de estos fiadores corrió con la mayor parte de los gastos de la fábrica del coliseo, en tanto que el segundo, a más de contribuir también con dinero para la edificación, aportó el sostén inicial para la conformación de la compañía de cómicos. Pero Salazar no pudo cumplir su promesa de pago en el plazo que originalmente había previsto y se declaró imposibilitado para ello al iniciar el mes de marzo de 1744, cuando aún no había pasado ni un año de haber sido aceptado su proyecto por las autoridades del Ayuntamiento.²⁶

Debió ser una situación penosa para don Francisco, pues su solicitud había sido fuertemente apoyada en cabildo por el mismo Alcalde Mayor,²⁷ quien años más tarde (1748) declararía que para apoyar la solicitud de construcción del Coliseo de la ciudad había tenido que vencer notorias dificultades:

acreditando el desinterés que tuve en su aplicación el único plausible fin y empeño de dotar sobre sus rentas **la fiesta del Divinísimo Corazón de Jesús**²⁸ que con tanto gusto se obligó a celebrar la religiosidad de V. S., por haber destinado dicho Coliseo por propios de esta Nobilísima después de los diez años, con escritura que pasó por ante Antonio Álvarez, escribano real y Público de entradas, a los ocho de junio del pasado año de mil setecientos cuarenta y cuatro.²⁹

²⁶ Archivo de Notarías de Puebla (en adelante **ANP**), Notaría No. 1 (en adelante **N**), caja 21 (en adelante **c**), Legajo No. 1 (en adelante **Leg.**), Año 1743, Contratos de Comedias (en adelante **Comedias**), F 13V.

²⁷ Salazar pudo haber tenido también apoyo para sus planes de parte del Ayuntamiento debido a parentesco –ciertamente no mencionado en los documentos– con alguno de los miembros. Conjeturamos, en este sentido, que pudo existir una relación familiar con el alférez Real Don Ignacio Xavier de Victoria Salazar, quien en enero de aquel año de 1743 había sido nombrado por la Nobilísima Ciudad como “patrón de fiestas de los santos patronos ante temblores y otras necesidades públicas”. AAP, AC, T45, F 10V.

²⁸ Las negritas son nuestras.

²⁹ AAP, AC, T46, F 542R

Dos observaciones pueden hacerse al texto anterior. La primera es que nos ofrece una pista sobre el papel que pudieron haber tenido, por aquellos años, algunas ganancias adquiridas a partir de las representaciones del coliseo de San Roque para el sostén de las fiestas populares, inclusive tal vez la de *Corpus Christi*, que tan importante era para la ciudad. La segunda, que la escritura notarial que cedía al ayuntamiento el coliseo tras diez años del funcionamiento de este último se efectuó por el compromiso que Salazar adquirió con la corporación municipal, pero en momentos en que este empresario ya había empezado a subcesionar el Coliseo.

Efectivamente, al no poder Salazar cubrir a tiempo la deuda que había adquirido con Fernando Martagón, decidió ceder temporalmente a este último todos los derechos sobre el coliseo, lo que se fijó -tal como era lo acostumbrado durante la época virreinal- dentro del plazo anual en que quedaba demarcada la temporada teatral, es decir, desde el primer día de Pascua de resurrección (de 1744) hasta el martes de carnestolendas (de 1745), estableciendo don Francisco Xavier Salazar en la escritura notarial que:

corra dicho Don Fernando Martagón con la administración de las comedias que se representaren en el precitado tiempo; y en su conformidad a ella reciva y cobre todas las cantidades de pesos que rendieren, entregándoles a los cómicos y demás personas que componen la Compañía lo que lexítimamente les tocasse, dándole razón luego que se fenezca el expresado tiempo de lo que huviere percebido, para que rebajada la mitad o aquella cantidad que los susodichos huvieren apercebido, lo que quedare líquido se apunte a dicha cuenta, según tienen pactado verbalmente. En que combino el citado Don Fernando Martagón con tal de que le otorgue escriptura para que en todo tiempo conste.³⁰

En la escritura citada también se estableció el que cesaría su efecto en caso de que antes de cumplirse el plazo acordado se viera satisfecho el adeudo existente por parte de Salazar. Este último sólo hizo una excepción en cuanto a los derechos que cedía, reservándose el de “poder de su cuenta costear los dulces y aguas y lo demás que se vende en las comedias, sin que se le impida por

³⁰ ANP, N 1, c 21, Leg 1, 1743, Comedias, F 13V.

dicho don Fernando, por ser esta calidad pactada entre los dos.”³¹ Se entiende que, mediante este recurso, don Francisco se aseguraba un medio de subsistencia, al mismo tiempo que se mantenía ligado al coliseo en espera de retomar su administración. El carácter aislado de este documento nos impide saber si Salazar cubrió adecuadamente su adeudo con Martagón o cuánto tiempo duró realmente este último como subcesionario del coliseo de San Roque, pero ocurrió que, para 1748, Salazar se encontró de nuevo en la situación de tener que traspasar el inmueble; ésta vez a su otro acreedor, don Juan Ruiz de Ayala, quien afirmaba llevar gastados seis mil pesos en la reedificación, mejoras y reparos de la citada casa de comedias.³² El gasto realizado –según decía Don Juan Ruiz– no alcanzaría a ser repuesto en los seis años que restaban para que el inmueble se cediera al ayuntamiento, por lo que solicitó tener la gracia del coliseo por nueve años. Sin embargo, para 1752 ya subarrendaba la edificación a don Francisco Ramírez³³ y un año más tarde enteraba a las autoridades municipales que “por mi edad avanzada, enfermedades, atrasos en mis comercios y en la del dicho coliseo y por no tener persona de quien confiar su administración”³⁴ había decidido entregar nuevamente a don Francisco Salazar la casa de comedias por los años que restaban, para que al término del plazo este último mencionado la entregara finalmente al ayuntamiento, lo que ocurrió el 15 de febrero de 1758.³⁵

La Nobilísima Ciudad, ya en poder del coliseo, procedió a hacer el remate del mismo, pensando en dar tiempo suficiente a los preparativos que permitieran la apertura de la temporada el Domingo de Resurrección. Inició así un procedimiento que se volvió habitual de realizar pregones en el portal de la Audiencia durante treinta días seguidos, prolongándose en caso de que no apareciera postor. Desgraciadamente para la corporación no se presentó ninguno para aquel año, en tanto que para el siguiente, de 1759, en que se había aceptado

³¹ *Id.*

³² AAP, AC, T 46, 82R-V.

³³ Archivo del Sagrario de la Catedral de Puebla, Año 1752. Papeles Varios, tomo 6, *Diario angelopolitano que desde el día 26 del mes de junio del año e 1746 hasta 8 de mayo de 1762 tomó el Escribano Real Don Manuel Antonio Sánchez de Roxas. Comprende 17 años.* “Farsantes”, 3V.

³⁴ Schilling, 1958: 42.

³⁵ *Id.*

como arrendatario a don Francisco Romero Páez,³⁶ le fue negado a éste el derecho a postura por superior despacho del virrey, don Agustín de Ahumada, por considerar que en realidad el remate se hacía para un sujeto en quien habían graves motivos como para repelerlo. Al parecer dicho personaje no era otro que don Francisco Xavier Salazar, el cual había dejado pendientes las reparaciones al coliseo a las que se había comprometido. Tampoco aceptó el virrey que el ayuntamiento poblano pretendiera que esos arreglos fueran cubiertos tanto por el Hospital de San Roque como por aquel que obtuviese el arrendamiento. La Nobilísima Ciudad, sin duda, tendría que encargarse de ese asunto.³⁷

2.2.2 La arquitectura del Coliseo de San Roque

Para aquel año de 1759, el Coliseo de San Roque se hallaba en muy malas condiciones, por lo que se determinó reparar la fábrica “a satisfacción de esta Nobilísima y de cargo del maestro Mayor que se asignare para ella”.³⁸ Se comprendía en ello, en principio, la necesidad de evaluar el estado en que se hallaba el inmueble, pero corrían los meses y esto no se hacía, por lo que tampoco podía echarse a andar el Coliseo.

Todo parece indicar que el ayuntamiento poblano estaba dando entonces prioridad a otras obras y reparaciones urgentes en la ciudad, pues en varias actas se constata la concesión de varias mercedes de agua a vecinos y la intervención de Don Joseph Miguel de Santa María, entonces el Arquitecto Mayor de la ciudad,³⁹ en dichas obras, pero especialmente en la reparación de puentes importantes que estaban en riesgo de caerse, como el de Analco y el llamado Puente de México. Sin embargo el virrey envió un lacónico pero firme decreto en

³⁶ AAP, AC., T 49, F 23R y 153R.

³⁷ Schilling, 1958: 43.

³⁸ AAP, AC, T 49, F 154R.

³⁹ AAP, AC, T 49, F 52R-V. Ver el *Anexo no. 19* de este trabajo, pp. LXXXVI y ss.

el que daba al cabildo poblano un plazo de doce días para informar por escrito las razones que había tenido para no proceder al remate.⁴⁰

Así presionados, los miembros del ayuntamiento reunieron los autos necesarios y para el tres de febrero de 1759 y con orden directa del gobernador don Pedro Montesinos de Lara, fueron enviados a hacer reconocimiento del estado del coliseo “Joseph Miguel de Santa María, Maestro Mayor de Arquitectura de esta Ciudad de los Ángeles y vecino de ella, Agrimensor General de tierras, aguas y minas y Joseph García Serrano, Maestro del arte de la carpintería de blanco”.⁴¹ El reporte de la inspección o reconocimiento que éstos realizaron nos permite hoy contar con lo que nos parece la descripción más detallada que se conserva sobre la fábrica del Coliseo de San Roque, aunque ya en momentos de grave deterioro tras cerca de dieciséis años de funcionamiento.

Lo primero que se verificó fue el estado del tablado o escenario, el cual contaba con un techo diferente del empleado para la zona que hoy conocemos como sala (y que entonces seguía denominándose patio).⁴² No sólo el tablado, sino todo su sostén y el del techo eran de madera, de los cuales los maestros arquitecto y carpintero observaron que:

los pies derechos o puntales sobre que están los tablados y techumbre se reconocen todos generalmente podridos sus pies, se necesita de a cada uno abrirle proporcionado cimientto de cal y canto y recevirlos con unas losas de cantería fuertes y subirlos forzando de dicha fábrica el alto competente sin que estorve la vista a las primeras lumbreras.⁴³ También por que dichos tablados cargan inmediateamente sobre unas vigas en forma de puentes y éstas sobre otros palillos que llaman foyinos, clavados con ésta dichos puntales y fiados solo a la

⁴⁰ *Id*, F 155V.

⁴¹ *Id*, F 214R. La necesidad de que el coliseo de San Roque fuese examinado en su estructura no sólo por el maestro Mayor de arquitectura, sino también por un maestro “de la carpintería de blanco”, permite apreciar tanto la categoría elevada que debía tener en Puebla, dentro del gremio, el carpintero comisionado para examinar un teatro, como los conocimientos especiales que debía poseer sobre los requerimientos técnicos para la escenificación. Esto nos ayuda a corroborar el planteamiento de que ya el dueño del primer corral de comedias de la localidad, Juan Gómez Melgarejo, debió ser más que un humilde artesano aficionado al teatro, como tradicionalmente ha sido asumido para la historia de las artes escénicas en la angelópolis. Cfr. Capítulo 1, apartado 1.4.

⁴² Efectivamente habían sido patios al aire libre y rodeados de viviendas los espacios habilitados para los primeros corrales de comedias.

⁴³ Las lumbreras eran, según detectamos, los primeros asientos en el área de lunetas.

inconstancia de los clavos con evidente peligro. Se necesita de meterles otros puntales acompañando a los primeros, los que pueden ser de pedazos que llaman hijuelas o de una piesa de alto abajo mosqueados. Se reconocen también dos de los sobredichos puntales desplomados a la parte del sur, de los cuales decimos no tienen otro reparo que echarles abajo y bolverlos a sentar con perpendiculares en su devida situación.⁴⁴

Se menciona aquí, por primera vez para un local teatral en Puebla el uso de cimientos de cal y canto para el foro, en vez de los acostumbrados soportes simples de madera. Cabe recordar que la fábrica de las casas de comedia había sido prácticamente labor exclusiva de carpinteros hasta entonces, de lo que se desprenden los cambios que podía traer la visión de un arquitecto como Santa María, del que no es difícil pensar que tuviera conocimientos sobre la forma en que había sido edificado el Nuevo Coliseo de la ciudad de México, inaugurado seis años atrás: el 23 de diciembre de 1753 y en el que ya se había abandonado del todo en el tablado la estructura portante de madera.⁴⁵

En cuanto a la techumbre del escenario, también nombrada como “sácale”, no sólo se sostenía con los puntales antes citados, sino que por la parte de atrás del escenario tenía también dos pilastrones, “el uno de pollado y entrambos despoblados a éste es indispensable hecharles sus estribos o contrafuertes de cal y canto y, de camino, capillas de mestla a las inmediatas paredes del serco”.⁴⁶

Por lo que tocaba al techo del patio, los especialistas consideraron que estaba tan ruinoso que era indispensable tirarlo, rehaciéndolo en su totalidad. Es descrito como un “zaquizamí de tablas o tornavoz”,⁴⁷ es decir, como una estructura armada con vigas y tablazón, sobre las cuales se tendían hojas de lámina y cuya debilidad de sostén evidenciaba el que se encontraba unido al techo del foro mediante un simple “lienso clavado en bastidores afixados contra la cubierta del sácale o sus tixerás”.⁴⁸

⁴⁴ AAP, AC, T 49, F 214-V.

⁴⁵ Olavarría y Ferrari, 1961: 23 y Recchia, 1993: 67.

⁴⁶ AAP, AC, T 49, F 214V.

⁴⁷ *Id.*

⁴⁸ AAP, AC, T 49, F 215R.

El piso del patio, por otro lado, era simplemente tierra apisonada, por lo que “también se tubo por conveniente comparecer⁴⁹ de dichos Señores [arquitecto y carpintero] el que hallándose dicho patio terroso y sin solado alguno se empedrara de laya negro”,⁵⁰ pero lo que se consideró primordial reparar para los espectadores fue “el tablado o asiento de la N. C. con distintivo de las demás y correspondientes a dichas personas como objeto de la primera atención. Éste, por estar bastante incómodo y muy sumergido en donde apenas llegan las voces de los interlocutores muy confusas”.⁵¹

Contar con aposento especial para el gobernador y los miembros del Ayuntamiento había sido algo siempre bien atendido desde que se abrieron las primeras casas o corrales de comedia en Puebla,⁵² de lo que se tuvo aún más cuidado a partir de 1753, en que la Nobilísima Ciudad tuvo a su cargo el Segundo Viejo Coliseo. Vemos, sin embargo, que no contaba esta corporación para entonces con una gran comodidad en dicha habitación, puesto que los asientos, al igual que en el siglo anterior seguían siendo simples tablas, a más de que las escaleras, ya algo deterioradas, carecían desde el principio de pasamanos.⁵³ El coliseo de San Roque no debió tener muy buena acústica general, dado que si presentaba problemas para escuchar los diálogos de los actores en los aposentos principales, dichos problemas debieron ser mayores para las zonas del mosquete, gradería y cazuela.⁵⁴

Si bien existían tales incomodidades, las autoridades debieron hallarse en una mejor situación para acondicionar el aposento que les correspondía y así

⁴⁹ Por “con parecer”.

⁵⁰ AAP, AC, T 49, F 215R.

⁵¹ *Id.*

⁵² Ya el Ayuntamiento había exigido se le pusiera aposento especial en el Corral de Melgarejo en 1617, “con escaño para asientos, una escalera de madera para subir y una puerta con llave, la cual tuviera el portero del Cabildo”. Leicht, 1986: 212. En 1666, para el Primer Viejo Coliseo, la corporación había hecho gastos para contar ahí con espacio acorde a su dignidad, debidamente pintado con las armas Reales de la ciudad. M. y Campos, 1978: 190-91.

⁵³ *Id.*

⁵⁴ Para la ubicación de estas áreas, ver el *Anexo I* de este trabajo, p. I.

mismo para permitir la entrada de sus invitados al mismo, sin que se presentaran problemas al respecto con los asentistas, tales como el que había ocurrido en 1748 con Don Juan Ruiz de Ayala, el cual le había negado la entrada a Don Miguel Román de Castilla y Lugo.

Este último, en su gestión como alcalde en 1843 había promovido –como ya se ha mencionado– la licitación del coliseo y se consideraba por lo tanto con el mismo derecho que tenía cualquier otro miembro del Ayuntamiento para hacer libre uso del citado aposento, especialmente porque en la escritura original había quedado personalmente consignado como portador de las llaves del mismo. El ex -alcalde presentó su queja en contra del autor Ruiz de Ayala ante cabildo el 11 de julio de aquel año, de lo que resultó que el caso se trasladó al Procurador Mayor y la Nobilísima Ciudad aprovechó la ocasión para conminar a Ruiz de Ayala a que pusiera el cuarto susodicho “con la decencia y distinción con que corresponde en el Coliseo, por no estarlo”.⁵⁵

La estructura del foro debió tener bien demarcados los espacios escénicos mediante rompimientos o piernas, pues se mencionan arreglos para los tres forros existentes, pero no había en cambio un sitio adecuadamente acondicionado y cubierto para los trastos y utilería. Al respecto y para 1759, los especialistas proponían:

A la orquesta y teatro reparar todos sus pavimentos y al mismo tiempo todo el armamento de primero, segundo y tercer forro y a espaldas de ésta levantar dos lienzos de pared con lo que quedará forma de una piesa para guardar la etiqueta y trastes techando juntamente el último término del teatro coronando toda esta obra, con hechas nuevas la cubierta o sácale en donde sólo se acomodarán las tixerás que oy tiene.⁵⁶

Como últimos elementos a reformar en la fábrica del coliseo se consideraron las zonas ocupadas por la cazuela y el “asiento de la gente popular”.⁵⁷ Para el primero de estos espacios no habían sido construidas gradas

⁵⁵ AAP, AC, T 46, 82R-V.

⁵⁶ AAP, AC, T 49, F 215R.

⁵⁷ *Id.*

hasta entonces y se proponía por tanto implementarlas, en tanto que en la galería (también llamada en algunos documentos como “paraíso”, por hallarse generalmente en la parte más alta de los recintos teatrales) hacían falta antepechos y escaleras, que también se planteaba como indispensable debían ser echadas. El cálculo total que hacían Santa María y García Serrano de los reparos era de “mil y setecientos pesos poco más o menos, haciéndose bien hechos”.⁵⁸

Diez días más tarde, el 13 de febrero, el asunto fue tratado de manera especial en cabildo, estando también presente el gobernador don Pedro Montesinos de Lara. Ahí se hizo saber de una reunión previamente sostenida entre el Presidente y Comisario para la reedificación del Coliseo y el Maestro Joseph Miguel de Santa María, en la cual este último dio el informe de que “discurrió nueva planta y fábrica de cal y canto de mayor estabilidad y permanencia y demás ermosura [*sic*] y comodidad como parese del mapa que se demuestra y reguló sus costos en cantidad de dos mil y quinientos pesos”.⁵⁹ Santa María había vuelto a hacer con el presidente y el comisario un reconocimiento de la obra y revisado los gastos de inversión, aumentándolos para trabajar en los planos de su propuesta (la imposibilidad actual de acceder a estos últimos impide saber si llegaron a servirle de alguna forma como base para la posterior edificación del Nuevo Coliseo).

2.3 Los primeros pasos para la edificación y puesta en marcha del Nuevo Coliseo

Los problemas para la rehabilitación del local de San Roque empezaron a atisbarse cuando en aquel cabildo del 13 de febrero de 1759 el Procurador General hizo notar un hecho importante que había sido dejado de lado en la preocupación por reparar el coliseo y era que si bien su fábrica pertenecía al

⁵⁸ *Id.* F 215V.

⁵⁹ *Id.* F 218 R-V.

Ayuntamiento, no era ese el caso del suelo donde se ubicaba, así que advirtió a los asistentes

que el citio donde se ha de construir la fábrica del expresado Coliseo es ageno, y en que no tiene esta Nobilísima dominio y puede el dueño del, costeadá la fábrica y erigida la oficina pedirlo para otros efectos y perderse su costo, por cuias razones es de parecer que se diligencie antes su compra a censo redimible y no consiguiéndose se fabrique en otro citio que sea proprio de esta N. C. o comprándose otro para el mismo efecto.⁶⁰

Se aceptó la propuesta de erección y costo, pero además se confirió la comisión al Sr. Procurador y don Joachin de Burguiñas de que compraran el terreno “a censo redimible”⁶¹ con todas las facultades para que pudieran obligarse a el seguro y causión del principal y, previendo que eso no fuera posible, se les encargó solicitar otro sitio para la fábrica del coliseo. El 27 de febrero, los comisionados reportaron al cabildo lo siguiente:

el citio en donde estará fabricado el Coliseo, toda su fábrica de madera, lo tiene el convento de las Religiosas de santa Mónica por prenda judisaria, respecto a un principal que tiene sobre él, en un concurso de Acreedores que ha muchísimos años está pendiente sin determinar, motivo porque no se pudo tratar su compra.⁶²

Estaba claro que había que buscar otro lugar, cuestión que los encargados del asunto discutieron largamente, informando a los demás miembros del cabildo que

[...] y assí tirando el discurso a donde pudiesse hazerse la fábrica con aquellas comodidades correspondientes a beneficio de esta Nma. y proporción de la diversión de su público, y a el mismo tiempo perjuicios que pudieran resultar, hicieron inspección y reconocimiento en la plasuela que llaman del Sr. San Francisco y tendidas las líneas por el Maestro Mayor de Arquitectura de esta N. C. se encontró poderse hacer en ella la fábrica sin ningún perjuicio ni embaraso del común tránsito y vecindario, por quedar calles y plasa correspondiente a toda la servidumbre que en el pasaje puede ofrecerse que antes sin dicha fábrica que se ha de construir gozaba: y determinándose haver en dicho pasaje como suelo proprio de esta N. C. se liverta del estipendio [221R] que havia de tolerar por compra en contado, o de reconocimiento del censo en otro pasaje.⁶³

⁶⁰ *Id.*

⁶¹ *Id.* 219R.

⁶² *Id.* 220V.

⁶³ *Id.* 221R.

Era una gran ventaja aquella de no tener que invertir en la compra de un terreno, a la cual sumaban los comisionados el poder erigir un coliseo realmente permanente, por lo que le ordenaron al Maestro Santa María que hiciera un plano acorde al sitio “advirtiéndole en dicho mapa la utilidad que a beneficio de los Proprios de esta N. C. resulta en la perpetuidad de su fábrica por haver [sic] de ser ésta de cal y canto y no de madera como el antecedente, sujeta a un incendio y corrupción”.⁶⁴

Se les presentaba sin embargo a los comisionados el doble problema de que la Plazuela de San Francisco era un sitio alejado de la Plaza Principal y que sus contornos inmediatos estaban deshabitados. Estas dificultades las resolvieron de una manera bastante ingeniosa, que además implicaría más entradas para los Propios del Ayuntamiento, quien no sólo percibiría lo correspondiente al arrendamiento del nuevo coliseo, sino también

en las trece viviendas de accesorias que han de circumbalar dicha fábrica, como en dicho mapa se advierte delineado, y esto también resulta en beneficio de aquel vecindario, porque como mas poblado, quando no sea en el todo en alguna parte, se embarasarán muchos insultos que en dicha Plazuela sucedía por lo retirado de ellas y poco avecinadas y tener otras dos plazuelas a sus dos lados colaterales, y el que sigue del Puente y Plazuela del Combeno de San Francisco.⁶⁵

De esta forma, al no existir casas-habitación contiguas, éstas quedarían integradas en el mismo edificio del coliseo. Como esto efectivamente se llevó a cabo, nos obliga a tener una imagen diferente de cómo lució el posteriormente conocido como Teatro Principal desde su inauguración hasta bien avanzado el siglo XIX, puesto que no todo el cuerpo de dicho edificio (como ocurre en la actualidad) estuvo al servicio exclusivo de la actividad teatral e incluso llegaron a instalarse en algunas de las mencionadas accesorias –como luego veremos– comercios varios. Todo esto debió seguramente inyectar vida al entorno más allá de las horas en que el público asistía a los espectáculos.

⁶⁴ *Id.*

⁶⁵ *Id.*

La propuesta fue de inmediato aceptada en todos sus términos con la consigna de iniciar y concluir la obra a la mayor brevedad posible, aceptando la planta y “mapa” presentados por el Arquitecto Mayor⁶⁶ y los gastos que de ella se derivaban. El monto de la edificación no se estipuló con exactitud en el acta de la reunión, aunque se hizo un cálculo inicial en donde como cantidad mínima se preveían cuatro mil pesos y como máxima cinco mil que debían obtenerse mediante préstamo, ofreciendo para ello, de ser necesario, hipotecar el mismo coliseo.⁶⁷ En la práctica, el presupuesto habría de ir elevándose, de manera que el Ayuntamiento adquirió una deuda de la que tardó varios años en recuperarse.

En un primer acuerdo al respecto, se instruyó al Sr. Procurador y a dos comisionados: el ya citado don Joachin de Burguiñas, contador de Menores y don Ignacio Vallarta y Villaseptián, juez de Reales Novenos para que solicitaran

a cinco por ciento de cuatro a cinco mil pesos a censo redimible, hipotecando para su seguro y caución los cuatro mil pesos con que ha de construir los nuevos obligados de abastos de carnes, ya sea por tercios de su redempsi3n o por años segun dichos obligados hallan estipulado en su remate y a mayor abundancia en que se hipoteque la misma finca del coliseo con sus accesorias para lo qual se les dar3 y dio la comisi3n necesaria con todas amplitudes tantas quantas necesarias fuesen para que puedan otorgar la escritura o escrituras que se ofrezcan hasta conseguir la cantidad referida.⁶⁸

Se dejó pendiente para cabildo a celebrarse el 27 de marzo de aquel año de 1759 el analizar los resultados de las diligencias que hubieran emprendido el Procurador y los Comisarios. De esta manera se pusieron en marcha los preparativos para el Nuevo Coliseo en la Plazuela de San Francisco.

2.3.1 Circunstancias constructivas y administrativas

Mientras se daban los primeros pasos para contar con una nueva y estable casa de comedias, debía también quedar finiquitada la situaci3n del ya inutilizable

⁶⁶ Ver informaci3n sobre el arquitecto del Nuevo Coliseo en el *Anexo 19* de este trabajo, p. LXXXVI y ss.

⁶⁷ *Id.* F 221V.

⁶⁸ *Id.*

coliseo de San Roque. El día siete de marzo de 1759 se llevó a cabo la única acción en este último edificio citado que pudo ejecutar el Ayuntamiento: echarlo abajo.⁶⁹

En el cabildo del día 23 de marzo el Procurador General anunció que estaban ya disponibles mil seiscientos pesos para el coliseo y sus accesorias, obtenidos mediante escritura otorgada en el Convento de religiosas de Santa Clara, quienes estaban dispuestas a proporcionar más tarde una mayor cantidad de dinero.⁷⁰ No era extraño que este tipo de préstamos fueran brindados por la Iglesia, que era poseedora de una gran cantidad de bienes raíces, siendo ampliamente conocido que los conventos femeninos tenían más facilidades que otras fundaciones piadosas para concentrar y manejar de manera versátil los recursos monetarios obtenidos a través de sus dotaciones.

El convento de Santa Clara fue uno de los más destacados rentistas urbanos y poseedor de un buen número de casas en la Puebla colonial. Su disposición a apoyar las obras del Coliseo pudo estar de alguna manera relacionada con los nexos administrativos que las clarisas tenían con la orden franciscana, la cual guardaba un interés particular por el teatro.⁷¹ Hay que tomar en cuenta, por otra parte, que existían importantes lazos políticos que facilitaban a los miembros de la élite dirigente el adquirir la calidad de deudores del clero; por lo que el Procurador Mayor no tuvo inconveniente en aseverar que con base en el apoyo que preveía de parte del convento de clarisas, ya había dado inicio la construcción del nuevo coliseo.⁷² A lo anterior agregó una propuesta, informando que:

⁶⁹Debiendo gastar en ello la cantidad de noventa y nueve pesos y un real. Schilling, 1958: 44.

⁷⁰ A una tasa del cinco por ciento, cuyos réditos –tal como se había previsto– se pagarían con los obligados del abasto de carne y bajo hipoteca de la finca del coliseo.

⁷¹ Surgido inicialmente del uso de los recursos teatrales para la evangelización. Cervantes Bello, 2001: 173-195. Todavía hasta mediados del siglo XIX los conventos femeninos eran generalmente más ricos que los monasterios y que otras instituciones religiosas. Todas ellas en conjunto poseían para 1852 la mitad de los bienes raíces de la ciudad de Puebla. Bazant, 1971: 10 y 50.

⁷² AAP, AC, T 49, F 235R

en la Alameda de esta Ciudad⁷³ se halla un arco de piedra de sillería que de inmemorial tiempo a esta parte se ha fabricado con el fin [...] de que sirviese de entrada a los Exmos. Sres. Virreyes que vinieren a este reino [...] que absolutamente los que acuerdan de medio siglo a esta parte no han visto entrar por ella a ningún Sr. Virrey.⁷⁴

Como la alameda (que se ubicaba en lo que después sería la plaza de San José),⁷⁵ era para entonces una zona despoblada e incluso peligrosa, “le parecía a el Sr. Pdte. si a esta N. C. no haya yncombeniente se derribace y aprovechase su piedra de sillería en la portada que se ha de hacer en el nuevo coliseo.”⁷⁶ La proposición fue aceptada e indudablemente puesta en práctica, según podemos observar en el material que aún conforma la entrada del Teatro Principal. De hecho es posible deducir que la fachada fue de los primeros elementos arquitectónicos en terminarse, bajo la óptica optimista de la N. C. de que se concluiría toda la edificación aquel mismo año, pues en la inscripción se asentó que había sido acabada en 1759, aunque en realidad esto no ocurrió sino hasta principios de mayo de 1760. La inscripción completa reza así:

Reinando Nuestro Católico Monarca de las Españas el Señor Don Fernando el VI, Que Dios lo Guarde, y en su Real Nombre mandando este Reino el Excelentísimo Señor Marqués de las Amarillas, Virrey y capitán General de él, siendo el primer Gobernador de esta Nobilísima Ciudad de lo Político y Militar el Señor Don Pedro Montesinos de Lara, Coronel de los Reales Ejércitos e inspector de todas las Milicias de Obispado. Comisarios para esta obra el Señor Don Ignacio Vallarta y Villaseptin y el Señor Don Joachin de Burguinas, Regidores de esta Nobilísima Ciudad. Se acabó en el año de 1759, para pública diversión, este Coliseo.⁷⁷

⁷³ Dicha alameda estaba situada desde 1625 en la Plazuela de San José (18 oriente, entre 2 y 4 norte). A lo largo del siglo XVII se instalaba ahí un mercado todos los miércoles y se contaba con un alcalde para su especial cuidado, pero en el siglo XVIII la alameda se consideró demasiado alejada del centro y quedó abandonada. Leicht, 1986: 402.

⁷⁴ AAP, AC, T 49, F 235 V.

⁷⁵ Muy probablemente este arco pertenecía a una portada edificada en la esquina de la dos norte y 18 oriente, en donde se leía el siguiente rótulo: *En el glorioso reinado del Sr. Filipo Cuarto año de 1630*. Leicht: 1986: 402.

⁷⁶ AAP, AC, T 49, F 235 V.

⁷⁷ Para la transcripción de esta leyenda se desataron abreviaturas, se modernizó el contenido y se incluyó puntuación. Es de considerar que en 1760 y para el momento de la terminación del Coliseo ya había muerto el virrey Agustín de Ahumada y Villalón, Marqués de las Amarillas y habiendo también fallecido a fines de 1759 Fernando VI, ocupaba ya el trono de España Carlos III.

Recién el 17 de enero de 1760, efectivamente, se tuvo un informe de don José Miguel de Santa María, Arquitecto Mayor, en el sentido de que aquella casa de comedias estaría terminada al concluir el mes de febrero de aquel año.⁷⁸ En la primera fecha citada, el gobernador de Puebla y presidente del cabildo, don Pedro Montesinos de Lara, propuso y logró el acuerdo de que, ante la expectativa de rápida entrega del coliseo, se sacaran éste y sus accesorias a pregón “por el término de nueve días con reserva a ampliarlo en lo más que lo convenga, recibándose las posturas que en él se hicieren”.⁷⁹ En consecución de este acuerdo, desde el 18 de enero y durante las siguientes fechas se dieron los primeros pregones que, según se acostumbraba para toda proclama pública, tuvieron lugar en el Portal de la Audiencia (hoy Portal Hidalgo), empleándose para esta labor –como también era lo habitual– a un indio “ladino”.⁸⁰

Para el 27 de febrero, después de más pregones de los originalmente calculados, tanto en Puebla como en la ciudad de México, se contó finalmente con un único postulante a asentista, al cual a pesar de ello no le fue fácil obtener el arrendamiento, debido a que el Ayuntamiento quería iniciar su administración del coliseo en las condiciones económicamente más seguras que le fueran posibles.⁸¹ Así que, aunque aparecía como apoderado el Procurador de la Audiencia Ordinaria (Don Miguel Marín), el Procurador Mayor objetó que el licitante, Domingo Vetancourt y Acuña, actor del Coliseo de la ciudad de México, requería dar mayores garantías, es decir, presentar más fiadores, porque en Puebla él era “incógnito y poco conocido”.⁸²

Mientras se decidía sobre este punto, se presentaba también el problema de que los gastos de erección del Coliseo se habían ido elevando a más del doble inicialmente previsto, pues los cuatro mil pesos calculados se habían terminado

⁷⁸ Aunque todavía a principios de mayo se estuvieron dando los últimos toques al edificio. AAP, AC, T 50, F 61 R.

⁷⁹ AAP, AC, T 50, F 13 V.

⁸⁰ Es decir, para este caso, un indígena aculturado en el idioma y usanzas de la Puebla de los Ángeles.

⁸¹ Según se asentó en cabildo del 29 de enero. AAP, AC, T 50, F 26 R-V.

⁸² AAP, AC, T 50, F 29 R-V.

por reajustar a diez mil pesos y aunque el Supremo Gobierno tácitamente había concedido el poder para gastar en esa obra lo que fuera necesario, se precisaba contar con el permiso regular de las autoridades virreinales para que la erogación se realizara oficialmente.⁸³

Es probable que este aumento en los gastos forzara al ayuntamiento poblano a empezar a arrendar el Nuevo Coliseo prácticamente sin recursos escénicos y escaso acondicionamiento de la sala, con la intención de que tales gastos fueran casi en su totalidad cubiertos por el asentista a cargo. No sólo este requisito se le pidió al Procurador don Miguel Marín, sino que también se le exigió que presentara tres fiadores. Esta presión y la de correr con los gastos de la contratación de la compañía cómica y la música, casi hicieron desistir a dicho licitante.⁸⁴ En medio de varias dificultades, sin embargo, fue aceptada su propuesta el 8 de marzo de 1760.⁸⁵

Al ayuntamiento también se le presentaron dificultades, específicamente gastos inesperados que lo llevaron a buscar la reducción de gravámenes en sus inversiones en el coliseo, para lo que se propuso y aceptó que los abastecedores de carnes adelantaran la totalidad del tiempo en que se les había concedido el asiento del remate, es decir los seis mil pesos que se sumaban de los tres años considerados. Se acordó, igualmente, que lo que se percibiera de los abastecedores fuera con la calidad de reintegro de ella de los propios productos del arrendamiento del coliseo, confiados los miembros de la N. C. en el éxito de la empresa y en la promesa de entrega del inmueble concluido a fines de marzo, el cual se consideraba era “una fábrica firme y de especial arquitectura”.⁸⁶ Aunque el mayor reto constructivo era el techo, que seguía todavía en acondicionamiento al

⁸³ En el cabildo del 27 de febrero de 1760, los comisarios para la edificación del Nuevo Coliseo, los ya citados señores Don Ignacio de Vallarta y Don Joaquín de Burguinas, informaban que además de los cuatro mil pesos que ya habían facilitado las religiosas de Santa Clara, se hallaban éstas dispuestas –a través de su contador, el padre Florencia- a prestar otros seis mil pesos que operarían sobre los Propios y Rentas de la Nobilísima Ciudad en la misma proporción del cinco por ciento, “de bajo de una escritura que se hallan de cumplir sus réditos en un día”. AAP, AC, T 50, F30 R.

⁸⁴ *Id.*, 39 R-V.

⁸⁵ *Id.*, 41 R, 37R-V, 48V.

⁸⁶ *Id.*, 61 R.

iniciar el mes de mayo.⁸⁷ Es muy probable que la premura en la terminación de esta parte del edificio haya hecho que se presentaran deficiencias importantes al comenzar la temporada de lluvias, al poco tiempo de iniciarse las actividades teatrales.

En la solicitud de licencia que presentó el gobernador Montesinos al virrey para invertir los diez mil pesos en el coliseo bajo las condiciones de empréstito solicitadas, quedaron fijadas –entre otras– dos condiciones de contrato para los asentistas que perduró largamente: la obligación de hacerse cargo de los costos de la etiqueta y la de cubrir el salario de los comediantes.⁸⁸ Sin duda, la primera de éstas demostró al paso de los años traer más problemas que ventajas para la corporación municipal.⁸⁹

El virrey no había encontrado obstáculo para otorgar la licencia de gastos en el Nuevo Coliseo, pero le interesaba particularmente que de esta empresa y de todas las actividades ejecutadas como inversión por parte del Ayuntamiento se le hicieran llegar cuentas claras y específicas, acordes con las nuevas demandas del régimen borbónico. En este mismo sentido le preocupaba especialmente que en todo el territorio novohispano se celebrara de la manera más ostentosa posible la subida al trono de Carlos III.⁹⁰ En medio de la iniciación de tales preparativos se produjo la inauguración del nuevo establecimiento teatral, dando principio consecuentemente por parte de la N. C., con fecha 21 de mayo de 1760, el primer pago anual de los réditos al convento de Santa Clara.

Todavía en junio fue necesario hacer ajustes a las proposiciones que para la escritura correspondiente al préstamo había hecho el fraile contador de dicho convento, el cual esperaba que las cantidades redimidas tuvieran como monto

⁸⁷ *Ibid.*

⁸⁸ *Id.* 88V.

⁸⁹ Cuestión que se aborda en los capítulos 4 y 5 de este trabajo.

⁹⁰ Por lo que para ese mes de mayo conminaba ya a la N. C. para que empezara a tomar las providencias necesarias para la proclamación a efectuarse con festejos los días inmediatos al 20 de julio, incluyendo misa de acción de gracias así como aseo, iluminación y adorno de las calles. *Id.* 90R-97R.

“quando menos la tercia parte o mitad del (censo) principal”,⁹¹ pero ya calculaba el Procurador General que difícilmente quedaría por año una cantidad suficiente de los residuos del producto del coliseo para cubrir lo solicitado por la institución prestataria. Sus temores habrían de confirmarse años más tarde, cuando la deuda, que según el contrato debía estar ya cubierta, seguía sin finiquitarse.⁹² Dicho procurador consideraba que debía discurrirse: “si se tendrían los productos de este Coliseo con corta diferencia por los mismos que el de México, que son mucho más que los de éste y en que pudiera caver (*sic*) conforme a derecho la redempción que se manda.”⁹³

El procurador calculaba que la edificación teatral de Puebla produciría al Ayuntamiento una ganancia de quinientos pesos anuales. En comparación, en el Viejo Coliseo de México se reportaba un mínimo superior a mil pesos ya para principios del siglo XVIII⁹⁴ y a pesar de las fluctuaciones en sus ingresos la estabilidad que brindaba desde 1753 el Nuevo Coliseo de la capital había tendido a mejorar también su carácter de inversión comercial,⁹⁵ contemplándose que podría ocurrir lo mismo con el Nuevo Coliseo de la ciudad de los Ángeles. Sin embargo en ninguno de los dos casos quedaban descartados los riesgos de eventualidades que podían demeritar o incluso hacer fracasar las temporadas teatrales con las consecuentes pérdidas.

Para los años de inicio del coliseo poblano los riesgos resultaban mayores debido a la necesidad de ir pagando cada año una cantidad fija para cubrir el empréstito para la edificación. Fuera de esto, los contratiempos que afectaban la

⁹¹ *Id.*, 140R.

⁹² Aunque las indicaciones del virrey eran del tenor de que las redenciones se hicieran sobre la quinta parte del censo acordado y por lo tanto el contador aparecía actuando en transgresión a estas indicaciones, ya no era posible deshacer el compromiso adquirido y como consecuencia el gravamen que recaía en las arcas del Ayuntamiento quedaba afectando preocupantemente a los Propios de la N. C. por un tiempo indefinido. Para irlos libertando el Procurador elucidaba que debía recurrirse a una serie de estrategias financieras, que a la postre resultaron insuficientes.

⁹³ *Id.*, 140V.

⁹⁴ Schilling, 1958: 133. Aunque en ocasiones estas ganancias, calculadas en relación a los gastos efectuados, podían arrojar cuentas deficitarias.

⁹⁵ Ramos Smith, 1994: 67.

actividad del Coliseo de la ciudad de México y hacían fluctuar sus ingresos podían igualmente citarse para su homólogo poblano, dado que dependían de:

un conjunto de casualidades y escrituralidades difíciles aún de numerar: los ajustes de la compañía (...) suben o bajan, según la habilidad de los actores y destreza de los que contratan con ellos: el que sea el año abundante o escasos los víveres, el que haya o no corridas de toros y otras diversiones, influyen considerablemente en el aumento o demérito de la negociación.⁹⁶

Por lo que respecta al adeudo hipotecario que pesaba sobre el Nuevo Coliseo de Puebla, se tradujo en una periódica presión ejercida por el convento de clarisas sobre el Ayuntamiento y de éste sobre los primeros asentistas y sus fiadores en términos del pago puntual del arrendamiento, lo cual a su vez dificultó más de una vez el desempeño de las compañías cómicas: no hay que olvidar, por ejemplo, que Vetancourt, entre otros medios para la obtención del remate del coliseo y también en calidad de hipoteca, había comprometido de antemano los sueldos de los artistas.

La suma de estos factores, en contra de los deseos de las autoridades municipales de Puebla, hicieron especialmente poco redituable el negocio teatral durante los más de veinte años que corrieron hasta que se finiquitó el adeudo al convento de Santa Clara, pues se estableció un círculo vicioso entre una hipoteca dependiente de los ingresos del coliseo que –aún en momentos de apogeo en su producción artística– se veían mermados por el peso mismo de los gravámenes existentes y el constante acrecentamiento de las cantidades en rédito, sumados a costos de mantenimiento del inmueble, gastos inesperados y pensiones fijas como la que indispensablemente debía darse al Hospital de San Roque, que no siempre absorbían los asentistas.

Respecto al citado hospital, la erogación tradicionalmente instituida del producto de las comedias no procuraba al ejercicio teatral en Puebla beneficios como los que a veces se obtenían en el Coliseo de la ciudad de México. En este

⁹⁶ Biblioteca Nacional de México (en adelante BNM), Fondo Antiguo, Colección Manuscritos (Ms en adelante), Tomo 1410, F 4R. Año 1792.

sentido, cabe comentar que si bien en la capital la directa intervención del Hospital de Naturales fue a veces incómoda para la administración de la actividad teatral, tuvo entre sus ventajas el que esta institución facilitara el pago de la construcción del nuevo coliseo capitalino al organizar una campaña que cubrió cabalmente su costo, el cual ascendió a 22,000 pesos. Por supuesto que con ello esperaba dicho hospital obtener para sí directas y sustanciales ganancias,⁹⁷ que no fueron el caso para el modesto Hospital de San Roque, siempre ajeno a los avatares del negocio teatral y cuyo reclamo sólo se volvía notorio cuando veía disminuir o retardarse en exceso la pensión acostumbrada.

Para agosto de 1783, el Ayuntamiento de Puebla solicitó al escribano que revisara los archivos del coliseo para tener conocimiento exacto de las cantidades invertidas en la construcción del edificio, lo que arrojó un total de 21, 339 pesos siete reales,⁹⁸ es decir, un gasto muy aproximado al del costo de edificación del Nuevo Coliseo Real de la ciudad de México, pero dentro de un plazo excesivamente largo, con clara desventaja para la casa de comedias poblana. A la cifra mencionada se sumaban un promedio anual de entre 280 y 360 pesos en reparaciones y 900 pesos que del producto de las comedias se daban al Hospital de San Roque. Los ingresos por la renta de las accesorias del coliseo, por otra parte, que se esperaba produjeran 162 pesos al año, se diluían muchas veces al ser incluidos en el precio de la postura de los licitantes y, para rematar, los gobernadores habían venido exigiendo al Ayuntamiento el pago de \$150 pesos cada año como pensión. Hechas todas las deducciones, los miembros de la corporación constataron que la renta del Nuevo Coliseo definitivamente no era negocio, pues en vez de ganancias, se cosechaban pérdidas.

Después de los primeros 23 años de experiencia y en términos exclusivamente de negocio, lo único obtenido por las autoridades municipales en cuanto al coliseo, había sido un quebranto de las arcas que ascendía a 10,477

⁹⁷ *Id.*, 69.

⁹⁸ AAP, Exp. T 57, F173R.

pesos.⁹⁹ Los expedientes del Ayuntamiento reflejan que, para estas alturas, se había perdido la esperanza de mejorar la situación. Persistía, sin embargo, la obligación que las autoridades habían adquirido de mantener la diversión del público, pues aunque el Ayuntamiento intentó en 1784 cerrar el teatro, se encontró con la tajante negativa del virrey, don Matías de Gálvez.¹⁰⁰

Nos ha parecido importante mencionar aquí estos aspectos pecuniarios, por cuanto nos ayudan a entender las razones por las que el Ayuntamiento se hizo directamente cargo de la diversión teatral durante cerca de cien años a pesar de no poder lucrar —e incluso perder dinero— con esta actividad. Esta problemática, además, nos da la oportunidad de comprobar que lo que ocurría en torno a una práctica cultural como ésta en la ciudad de Puebla podía llegar a impactar en otras latitudes. Tal fue el caso del Coliseo de la Habana, el cual había sido inaugurado en mayo de 1776 y que se preveía reedificar en 1792. En este último año citado se comisionaron en la capital cubana a los señores Manuel Zayas y José Eusebio de la Luz para hacer las averiguaciones necesarias. En su informe, se mostraban éstos optimistas respecto a recuperar con creces los 26,500 pesos que se habían calculado para la reconstrucción, pero les fue preciso argumentar en contra de la opinión de algunas autoridades, pues “parece que preocupaba a algunos de los gobernantes el fracaso del teatro de Puebla, en el vecino virreinato de Méjico”.¹⁰¹

2.3.2 Inauguración y primera temporada teatral del Nuevo Coliseo

Con inquietantes auspicios económicos y predecible interferencia de festejos públicos, el 25 de mayo de 1760 se inauguró finalmente la primera temporada cómica del Nuevo Coliseo de Puebla. El conocido cronista del Teatro Principal, don Eduardo Gómez Haro,¹⁰² asentaba en 1902 que la fecha oficial de la inauguración ocurrió el día de Pascua de Resurrección de 1761, lo que se ha dado

⁹⁹ AAP, Exp. T 57, F173V-174R.

¹⁰⁰ Id., F198R-202R.

¹⁰¹ Arrom, 1943: 64.

¹⁰² Gómez Haro, 1987:34.

habitualmente por sentado. No descartamos la posibilidad de una función de especial celebración para esa fecha que él menciona (la cual habitualmente era la de inicio regular de las temporadas de teatro), pero ciertamente no coincide con el momento en que empezó a correr el primer contrato de esa Casa de Comedias, el 21 de mayo de 1760, con todo y las demoras de que hemos hablado en cuanto a los planes de terminación del inmueble y administrativas por lo que toca tanto a las licencias virreinales para la actuación del Ayuntamiento como a las del inicio del ejercicio teatral del asentista.

Una de las fuentes temporalmente más cercanas al evento que permiten establecer que efectivamente la inauguración fue en la primera fecha a que nos hemos acogido, aparece en la *Cartilla Vieja* de Pedro López de Villaseñor, fechada en 1781, quien anotaba entre los acontecimientos importantes del año 1760: “El domingo 25 de mayo, se estrenó el Coliseo”.¹⁰³

En las Actas del Ayuntamiento de Puebla el único dato preciso que hemos hallado adquiere un carácter anecdótico, pero en términos de lo que nos interesa comprobar resulta un elemento útil y esclarecedor. Ocurrió que en los últimos días de junio de aquel año el Teniente de Alguacil Mayor, Don Ignacio Sánchez Lozada, había estado incurriendo en continuas faltas a sus obligaciones en el puesto, especialmente en cuanto a su asistencia a las sesiones de cabildo. Era acostumbrado que el portero del Ayuntamiento notificara de la realización de cada una de estas reuniones el día anterior al que debían llevarse a efecto, para lo cual debía entregar billetes citatorios, los cuales llevaba directamente al domicilio de cada uno de los miembros de la corporación.

Fue así que al mediodía del 30 de junio se presentó el portero a la casa de Sánchez Lozada, donde se le informó que este último no asistiría al cabildo del 1º de julio, alegando “indisposición corporal”,¹⁰⁴ pero dicho portero pudo percatarse

¹⁰³ López de Villaseñor, 1961: 337. Entre paréntesis, al concluir la frase, la edición revisada de Don José I. Mantecón agregaba: “en la plazuela de San Francisco”.

¹⁰⁴ AAP, Actas 50, F 153R.

de que Don Ignacio se hallaba “comiendo bueno en su mesa y a la tarde de este día **le vieron en la misma forma en la Comedia**,¹⁰⁵ executándolo en el mismo modo en todos los actos y cosas pertenecientes a la Nobilísima Ciudad que ocurren donde comprende su asistencia e incumpliendo su suprema obligación”.¹⁰⁶ Por supuesto que el extrañamiento no se hizo esperar, exigiéndole al referido el cumplimiento de sus deberes so pena de sanción.

La Comedia que se cita sólo podía estar referida a las representaciones que ya habían empezado en el Nuevo Coliseo. Esta información que quedó asentada en el acta del 1º de julio de 1760 no sólo contribuye a establecer coincidencias de fechas, sino que permite comprender porqué ya entonces y durante los años subsecuentes se vieron entremezclados diferentes miembros del Ayuntamiento en la directa administración y ejercicio teatral del Nuevo Coliseo. Sánchez Lozada fue un primer y significativo ejemplo de la afición al teatro mostrada por parte de varias autoridades civiles de Puebla y que en el caso narrado llegó al punto de poner en riesgo su desempeño en la Nobilísima Ciudad. El extrañamiento de que fue objeto no le impidió a este personaje persistir en su gusto por la farándula, pues le veremos entusiastamente solicitando –y obteniendo– el 26 de agosto del año siguiente a estos sucesos, el que se le concediera el traspaso del coliseo en calidad de apoderado. Para entonces, ciertamente, continuaba siendo parte del Ayuntamiento, como Capitán Regidor.¹⁰⁷ Más aún, para 1766, Don Ignacio Sánchez Lozada debía estar ya embebido del negocio teatral, pues intentó aventurarse directamente como asentista por un plazo de cinco años.¹⁰⁸

Pero regresemos al momento de la inauguración del Nuevo Coliseo: la única descripción detallada de este evento con la que hoy se cuenta es también la efectuada por Gómez Haro, el cual desgraciadamente no consigna las fuentes de

¹⁰⁵ Las negritas son nuestras.

¹⁰⁶ AAP, Actas 50, F 153R

¹⁰⁷ *Id.*, 350 R.

¹⁰⁸ AAP, Exp. 57, F3.

que se sirvió para reseñar el evento.¹⁰⁹ Algunos de los datos que ofrece pueden deducirse de la revisión de diversos documentos existentes en el Archivo Municipal (como la relación de elementos de ornato de la edificación, la distribución e iluminación del recinto, las características de la etiqueta,¹¹⁰ el nombre de cada uno de los miembros del Cabildo Civil instalados en el palco principal), en tanto que otros reproducen las costumbres de la época para las representaciones teatrales (hora de inicio “a la oración de la noche”,¹¹¹ iluminación de la fachada y venta de bebidas y golosinas).

Por otra parte, el citado cronista afirma que la obra teatral con la que se inauguró el Nuevo Coliseo fue la denominada *Antes que todo es mi dama*. Efectivamente esta pieza teatral aparece en el repertorio de comedias inscrito en el inventario realizado el año de 1766¹¹² y bien pudiera haber sido la elegida para el día de estreno. Es curioso que Gómez Haro incluso reproduzca en su texto una redondilla de tal obra,¹¹³ pero no especifique que su autor era el célebre Don Pedro Calderón de la Barca,¹¹⁴ el más representado en la Nueva España por aquellos años, e incluso comente que la obra “constituía una novedad, pues no era conocida por el público de Puebla, aunque ya se tenían noticias de que en el Real Coliseo de México había causado verdadero entusiasmo”.¹¹⁵

¹⁰⁹ Cfr. Gómez Haro, 1987: pp. 34-37.

¹¹⁰ Estos tres primeros aspectos pueden colegirse a través del inventario general efectuado en 1766. AAP, Expedientes T 57, FF 69R-70V.

¹¹¹ *Id.*, p. 34. Para ese mismo año de 1760 y con fecha 8 de octubre, el Tribunal del Santo Oficio certificaba haber asistido a una comedia en el Coliseo Real de la ciudad de México en honor al virrey, el marqués de Cruillas, a la hora de la oración de la noche. Antología documental en Ramos Smith, 1998: doc. 114, p. 502.

¹¹² AAP, Exp. T 57, 59R

¹¹³ Hemos tenido la oportunidad de leer el texto completo de esta obra teatral en versión digital, constatando que la redondilla que cita Gómez Haro no se encuentra en el mismo, lo que permite suponer que dicho cronista sólo tenía una referencia indirecta de ella e inferir, consecuentemente, el carácter dudoso de esa anécdota sobre la noche inaugural del Nuevo Coliseo. Para ubicar esta comedia ver en la bibliografía de este trabajo Calderón de la Barca, 2002: s/p.

¹¹⁴ La autoría fue cotejada en el catálogo bibliográfico del teatro español antiguo de Barrera y Leirado, en versión disponible en hipertexto. Para verificar el contenido de la mencionada obra *cfr.* Calderón de la Barca, 2002.

¹¹⁵ Gómez Haro, 1987: 35. Olavarría y Ferrari cita por primera vez esta obra como parte del repertorio del Coliseo de México hasta la temporada 1785-1786. Olavarría y Ferrari, 1961: 63. En los índices de este último libro citado no se anota al autor y sólo se dice, extrañamente, que la pieza teatral *Antes que todo es mi dama* era “Comedia del siglo XVIII”. Olavarría y Ferrari, 1969: 157, dato así proporcionado ya sea por desconocimiento de su verdadero origen o porque efectivamente se trataba de una reciente obra homónima a la del célebre dramaturgo español, aunque encontramos esto último muy poco probable.

El inusitado movimiento de cambios políticos y ceremonias públicas, propició que la actividad teatral en el Nuevo Coliseo no diera comienzo tan bonanciblemente como se esperaba.¹¹⁶ Hay que sumar a esto que la situación económica de la mayor parte de la población en la ciudad tampoco debió posibilitar una asistencia masiva a las funciones de comedias. Por ejemplo, para la proclamación de Carlos III, las órdenes Reales establecían que salieran los gremios al paseo por las calles con sus respectivos carros alegóricos, pero se hicieron importantes excepciones para la mayor parte de dichas agrupaciones por considerar que se hallaban en “pública indigencia”:¹¹⁷

Para Don Miguel Marín y el asentista Don Domingo Vetancourt estaban también de por medio lo que ellos calificaban como “copioso desembolso”¹¹⁸ para el avío de la etiqueta y el pago de los salarios de la compañía cómica. Con estos dos personajes también daría inicio la serie de continuas quejas que los arrendatarios del Nuevo Coliseo habrían de presentar al Ayuntamiento durante décadas respecto a las condiciones del inmueble teatral, siendo la mayoría atingentes a la necesidad de reparaciones. Dichas quejas se dirigieron constantemente a uno de los problemas más comunes en la arquitectura de los teatros de la época: el techo. De manera que ya el primer empresario, don Miguel Marín, en febrero de 1761 informaba al Ayuntamiento que:

en la fábrica del coliseo de esta ciudad se está experimentando una ruina que si ahora llega sólo a los términos de parcial, en lo futuro y con el curso del tiempo podrá ser total al menos del techo, porque este se llueve no ya en la fuerza de las aguas, pero aún en el invierno con el rocío. (...) que no es una gota sino muchas y

¹¹⁶ En el mes de julio se festejó el entronamiento de Carlos III. Otro de los acontecimientos significativos de aquel año fue el de las públicas exequias, el 27 de marzo, por la muerte de Fernando VI (acaecida en 1759). Por otra parte, al fallecer Don Agustín de Ahumada el 5 de febrero de 1760, después de ocupar por cinco años el puesto de virrey de la Nueva España, tomó posesión temporal la Real Audiencia y dos meses más tarde las autoridades poblanas hicieron preparativos para la recepción en la Angelópolis del nuevo representante de la Corona, Don Francisco Cajigal de la Vega. Por cierto que, a pesar de los preparativos, dicho virrey decidió a último momento no incluir a la ciudad de Puebla en su ruta hacia la de México. Este último virrey fue sucedido, a su vez y en aquel mismo año, por Don Joaquín de Cruillas, Marqués de Montserrat, por quien se realizaron en Puebla festejos por su arribo, con fecha 27 de septiembre.

¹¹⁷ AAP, AC T 50, 145V

¹¹⁸ *Id.* 241R.

las frecuentes que continúan en la madera de que es compuesto el techo del coliseo, causando en breve tiempo sin duda el aniquilarlo en el caso de que con prontitud no se repare.¹¹⁹

Como ya habíamos mencionado, las demandas de los asentistas por el adecuado mantenimiento del Nuevo Coliseo estuvieron entre las constantes cargas que la Nobilísima Ciudad hubo de sobrellevar (no siempre de la forma más oportuna y adecuada) para sostener su largamente anhelado monopolio del ejercicio cómico en Puebla. Sin embargo, debe reconocerse que tal monopolio fue el que le permitió al teatro local la estabilidad y permanencia que nunca antes había alcanzado, haciendo también menos insegura la sobrevivencia de las compañías de declamación, canto, música y baile que en un momento dado buscaban trabajar en espacios fijos de representación fuera de la ciudad de México.

¹¹⁹ *Id.* 240V.

Capítulo 3
Situación de la dramaturgia hispana
en el siglo XVIII

Capítulo 3

Situación de la dramaturgia hispana en el siglo XVIII

Para entender mejor el funcionamiento de la nueva casa de comedias de Puebla desde su inauguración en 1760 hasta la época de las luchas insurgentes, es importante tomar en cuenta los aspectos formales y de contenido de los espectáculos a los que tenía acceso el público de dicha ciudad. Sin embargo, antes de intentar un acercamiento al repertorio dramático específico del Nuevo Coliseo, nos pareció fundamental trazar de manera general la situación de la dramaturgia que prevalecía por aquel tiempo tanto en España como en sus dominios, con el fin de encuadrar adecuadamente nuestros criterios de análisis. Con esta intención, revisamos en este capítulo: las tendencias y las características generales de la producción dramática española y novohispana de la época; las controversias suscitadas por las nuevas ideas ilustradas respecto al teatro y la censura a los textos y su forma de escenificación.

3.1 Consideraciones preliminares

Es importante recordar que el teatro del siglo XVIII en Nueva España se caracterizó, en cuanto a la dramaturgia, por la indiscutible preeminencia de obras teatrales de origen español. Las causas de ello provenían, por un lado, del extendido criterio de considerar como superiores a los autores de la península, con la consecuente subvaloración de los de origen novohispano y, por otro lado, de la dificultad económica que implicaba para los autores nacionales el pago de los derechos de autoría, los cuales no se exigían en el caso de las piezas teatrales provenientes de España.¹

Habría que añadir a lo anterior que, hasta bien entrado el siglo XVIII, la mayor parte de la producción dramática que se llevaba a la escena –a uno y otro lado del océano– pertenecía al teatro áureo, con una especial predilección por las obras de Calderón de la Barca y de otros autores menores que seguían el derrotero que Lope de

¹ Viveros, 1993:IX. Ver en este mismo sentido el primer capítulo de este trabajo, apartado 1.1, en el que también se enumeran algunos dramaturgos novohispanos de la primera mitad del siglo XVIII, los cuales, ciertamente, no se retoman adelante, ya que no aparecen entre los autores de las comedias inventariadas en el Coliseo de Puebla.

Vega había consagrado bajo el nombre de “arte nuevo de hacer comedias”. Se trataba, pues, de un teatro que poseía una tradición y que tardaría en rendirse a la influencia de las emergentes ideas ilustradas. Efectivamente, el pensamiento ilustrado no se haría del todo patente en la práctica teatral sino hasta el último tercio del siglo bajo las premisas del clasicismo, aunque empezó a abrirse camino bajo el reinado de Carlos III, a pocos años de la apertura del Nuevo Coliseo de México y en el preciso momento en que se inauguraba el de la ciudad de Puebla de los Ángeles.

La nueva casa poblana de comedias dio inicio a sus funciones en medio de un acrecentamiento general de la actividad teatral y, además, en un período de transición entre los dos estilos antes citados. El movimiento del nuevo clasicismo, más allá de la búsqueda de determinados aspectos formales en la creación y escenificación de textos dramáticos, iba aparejado con una profunda revolución general en las mentalidades y de la mano de importantes cambios sociales, económicos, políticos y culturales que se estaban gestando a lo largo del mundo occidental.

Al iniciar las actividades del Nuevo Coliseo de Puebla, tales cambios apenas si podían entrecruzarse. Si partimos, por ejemplo, de una revisión superficial del inventario de las piezas teatrales que ahí se representaban para 1766, tenemos, en apariencia, la constatación de lo que dijimos al iniciar este apartado: los poblanos sencillamente seguían viendo –aunque con un poco más de regularidad– las mismas obras dramáticas españolas que se les habían ofrecido a varias generaciones anteriores. No obstante, si atendemos también a aquello que no aparece en el citado inventario, salta a la vista la ausencia de los antes siempre socorridos autos sacramentales. Volveremos un poco más adelante sobre este punto, pero lo que desde ahora queremos precisar es que no se trataba de una omisión gratuita o casual, sino de las primeras evidencias del inicio de una reforma en el teatro novohispano, cuyas raíces se insertaban, en principio, en transformaciones que estaban acaeciendo en el mundo europeo.

3.2 Contexto cultural en España y papel de las ideas ilustradas

La situación general que se vivía en España durante el siglo XVIII era compleja y difícil, pues involucraba la existencia de problemáticas tales como las secuelas de la Guerra de Sucesión (1700-1715); la crisis demográfica; la postración de Castilla y la generalizada decadencia de las ciudades; la actitud de las élites, que optaron por derrochar antes que por invertir su riqueza; el incremento de la miseria en las capas sociales más desprotegidas (que hacía prácticamente imposible el ascenso hacia las capas intermedias); el peso aplastante de la Iglesia que, ante la crisis social, se encargó desde la educación básica hasta la universitaria sin el menor viso de innovación (sin poder, sin embargo, reducir las altas tasas de analfabetismo).²

En comparación con Francia, la situación española resultaba abiertamente contrastante. En el caso francés se estaba experimentando una intensa vida intelectual y feaciente actividad económica que había permitido la expansión de las clases intermedias, entre las cuales se manifestaba una avidez por el conocimiento y un creciente interés por la lectura. Este fenómeno se vio favorecido por la extensa circulación de libros, la cual, a su vez, recibió un fuerte impulso a partir de la publicación de la *Enciclopedia*. En el teatro francés de la época no sólo proliferaron los espacios de escenificación, sino que también se asimilaron diferentes géneros en el repertorio dramático. El tema de la estética teatral fue muy común en los salones literarios, lo cual llevó a la iniciativa de revalorar los cánones clásicos de las unidades aristotélicas y las propuestas en torno a la verosimilitud y la necesidad de ofrecer objetivos didácticos en el contenido de las obras. Todos estos elementos serían, en consecuencia, las directrices del nuevo clasicismo. En este sentido, Diderot fue uno de los enciclopedistas que más propugnó por el carácter edificativo del teatro, a tono con la naciente moral burguesa.

² *Id.*: 5-9.

En España, en cambio, las transformaciones marcharon de manera muy lenta durante la primera mitad del siglo XVIII. Tal fue el caso del extenso reinado de Felipe V (1700-1746) a lo largo del cual se fundaron la Biblioteca Real, la Academia de la Historia y la Academia Española; sin embargo, sólo destacó la labor de esta última, particularmente con la elaboración del notable *Diccionario de Autoridades de la Lengua Española*.³ Con Fernando VI (1746-1759), de manera paralela a la toma de medidas económicas proteccionistas que se emprendieron en todos los dominios hispanos, se empezó a promover el desarrollo de las artes y los artistas en un marco que se alejaba de las tradiciones artesanales y que habría de concretarse con la fundación de la Real Academia de San Fernando en 1752.

Ya con Carlos III y para la segunda mitad de la centuria (1759-1788), se vio encarnado con fuerza el espíritu ilustrado y se produjo, por ende, una profunda renovación en la vida cultural y política. Una de las primeras acciones del monarca fue la promulgación de *La Pragmática*, que dio protección civil a los gitanos y determinó la educación obligatoria de los niños a los cuatro años de edad. Cuando fue su secretario de Hacienda el marqués de Esquilache, se llevaron a cabo reformas que se conocieron bajo el nombre de este personaje y que implicaron, entre otras acciones, la creación de la *Lotería Nacional*, el famoso “Bando de capas y sombreros” (que intentó modificar las costumbres en el vestir) y la liberalización del precio del cereal. Esta última medida, particularmente, que aumentó los precios de los víveres, condujo al “motín de Esquilache” el 23 de marzo de 1766, por lo que Carlos III nombró como nuevo secretario de Hacienda a don Pedro Pablo Abarca, conde de Aranda. Éste emprendió varias medidas, secundado por don José Moñino, marqués de Floridablanca, don Pedro Rodríguez de Campomanes y la intervención (en varios asuntos) de Gaspar Melchor de Jovellanos.

Una de las acciones más connotadas fue la expulsión de los jesuitas de todos los dominios hispanos, decretada el 27 de febrero de 1767, al acusárseles de participar en el motín de Esquilache y de otros abusos y faltas. A partir de la expulsión, los bienes de los

³ Ver bibliografía.

jesuitas se emplearon para la erección de hospitales y oficios. Se dio paso, al mismo tiempo, a una reforma en la enseñanza y a la consecuente creación de instituciones educativas seculares, por lo que se construyeron el centro moderno de educación media *Estudios de San Isidro* y la *Escuela de Artes y Oficios* (1770) y se propusieron también reformas en los estudios universitarios (1771 y 1786). Como estímulo a la actividad de la Real Academia Española, se impuso su *Gramática castellana* como texto en las escuelas.

Entre las principales medidas económico-administrativas estuvieron las reformas a la agricultura, a través del ministro José de Gálvez y las “Sociedades Económicas de Amigos del País”, que determinaron también la teoría y la práctica de la industria, con planes como el de la *Porcelana del Buen Retiro*, los *Cristales de la Granja* y el traslado de la *Platería Martínez* a una construcción del Paseo del Prado. Por iniciativa de Campomanes se apoyó la amortización bajo la idea de una distribución más equitativa de la tierra y se repoblaron con inmigrantes católicos alemanes y flamencos las zonas deshabitadas de la Sierra Morena y el Guadalquivir (1787) e igualmente se llevó a cabo una apertura hacia el liberalismo económico mediante la libre comercialización de granos (1765) y el libre comercio con las colonias del Nuevo Mundo, empleando compañías como la de Filipinas (1778). Se buscó un mejoramiento financiero mediante la creación del Banco de San Carlos (1782), la remodelación monetaria de 1780 (con la emisión de vales reales y surgimiento del primer papel moneda) y una reforma fiscal que llevó a una contribución única.

Otras medidas de orden político fueron la reorganización del ejército (al que se le dotó de ordenanzas en 1768); las restricciones a los mayorazgos y señoríos; las reformas al poder municipal y la creación –a instancias del marqués de Floridablanca– de un nuevo órgano de gobierno: la Junta de Estado (1787). En 1783 se decretó la aprobación del trabajo manual, que permitió una ocupación a los nobles. Aumentaron grandemente los títulos nobiliarios, creándose la *Orden Militar de Carlos III* y la de las *Reales Maestranzas*, con estatutos nobiliarios.

Durante el reinado de Carlos III de Borbón hubo también un gran auge en la planificación y realización de obras públicas y mejora en las comunicaciones. Se construyeron hospitales tales como el de San Carlos (hoy Museo de la Reina), se implementaron servicios de alumbrado y recolección de basura, así como uso de adoquines y red de alcantarillado. En Madrid se llevó a cabo un plan de ensanchamiento, con la apertura de grandes avenidas y el levantamiento de monumentos tales como *La Cibeles*, *Neptuno*, la *Puerta de Alcalá* y la estatua de *La Alcachofa*. Se construyó, además, el Canal Imperial de Aragón y se aplicó un plan radial de caminos reales que conectó a la capital con varias ciudades de importancia y, para un mejor servicio público, se organizó detalladamente el correo.

Otras obras tendieron al establecimiento y/o revivificación de espacios culturales, tales como la Biblioteca Nacional, las Academias de Historia, de la Lengua y de Medicina, la apertura de Museos (como el de Historia Natural, cuyo edificio hoy ocupa el Museo del Prado) y del Observatorio Astronómico. En su afán de propulsar el avance científico, Carlos III promovió extensos estudios, expediciones y labores de recopilación de información estadística, y con igual intención de avanzar en el conocimiento se dio pie al surgimiento y la proliferación de publicaciones periódicas con temáticas científicas.⁴

A pesar de la magnitud de todas estas acciones, los resultados de algunas de las más importantes medidas de orden cultural tardaron en mostrar su impacto social y, por tanto, no parecieron suficientemente satisfactorios para el reducido grupo de españoles ilustrados, quienes estaban conscientes de que sus ideas de reforma constituían esfuerzos muy aislados, ya que -con excepción de Portugal- España fue el país europeo con la menor cantidad de personas que propugnaron por aquellas nuevas ideas. El número era realmente pequeño y desproporcionado en comparación con los ilustrados de Francia, Inglaterra, los países germánicos e Italia.⁵

⁴ Viveros, 1993: XIV-XVII. La información se complementó con la consulta en Internet de las páginas:

http://www.portalplanetasedna.com.ar/despota_3.htm y

http://wikipedia.org/wiki/Carlos_III_de_Espa%C3%B1a#Despotismo_Ilustrado

⁵ Francois López, 1995: 10.

Muy reducidos, efectivamente, fueron los llamados “novatores” que, en la primera mitad del siglo XVIII, se reunían en pequeñas tertulias para hablar sobre los nuevos conocimientos en ciencia, filosofía y humanidades, con lo cual desafiaban de modo especial a la escolástica (ésta, empero, perduraría largamente en la cultura española). Para ellos, lo mismo que para los ilustrados que les prosiguieron, lo que estaba en juego era el establecimiento de nuevos proyectos sociales en España, de crear una estructura distinta de pensamiento acorde con los cambios que se estaban gestando. La crítica del pasado aparecía así, a los ojos de la intelectualidad hispana reformista, como algo necesario en la marcha hacia el progreso:

Novatores e Ilustrados tienen innegablemente algo en común: el sentimiento de una repugnante proliferación de signos falaces en el orden de la cultura y de la sociedad. Por eso luchan por sustituir el desorden heredado, la multiplicación incontrolada de lenguajes capciosos y aberrantes prácticas por un orden sensato, basado en simplicidad, verdad, justicia.⁶

Una de las cuestiones más preocupantes fue la de la educación, dado que en el campo de las letras el analfabetismo constituía un reto difícil de allanar a corto plazo. En este sentido, nada pareció mejor que el teatro para iniciar reformas significativas, ya que se asumía entre los ilustrados españoles como una ancestral “escuela de costumbres” para el pueblo. Pero esta labor tampoco tuvo una recepción inmediata, pues habría de topar –tanto en España como en el resto de sus dominios– con un grueso público más ansioso de diversiones ligeras que de comedias moralizantes. La censura, especialmente a partir de la creación y el afán de aplicación de documentos normativos, tuvo, entonces, un papel de primer orden en la búsqueda de reformas.

La reacción contra el modelo hasta entonces tradicional en el teatro español, que ya había empezado a manifestarse sin éxito desde finales del siglo XVII, se hizo manifiesta en 1737 con la publicación de la *Poética, o reglas de la poesía en general y de sus principales especies* de Ignacio de Luzán, pero no llevaría a emprender acciones de reforma sino hasta que se dieron las condiciones

⁶ Francois López, 1995: p. 18.

propicias en la segunda mitad del siglo, cuando tales ideas, ya característicamente ilustradas, hallaron apoyo en la monarquía.

3.3 Acerca de la clasificación de la literatura dramática de la época

A lo largo de la centuria que va de la cúspide del Siglo de Oro y hasta la entrada de la corriente dramática moderna o clasicista en España, es posible establecer dos etapas con relación a su dramaturgia: la primera ocurrió en la segunda mitad del siglo XVII y fue de una enorme producción teatral, pero con autores que básicamente emulaban a los escritores más destacados de las áureas décadas precedentes; la segunda etapa cubre la primera mitad del siglo XVIII y, en contraste, fue muy exigua.⁷ A ambas etapas, y ya para la segunda mitad del siglo, se les tendió a ubicar en el marco de la antigua comedia española, puestas en comparación con las nuevas consignas internacionales –mayormente francesas– de corte clásico.

Cabe aquí aclarar que tanto las apasionadas polémicas de las últimas décadas del siglo XVIII, (en medio de las cuales surgió con una connotación peyorativa el término “barroco”)⁸ como la posterior influencia del romanticismo decimonónico han condicionado el empleo de diversas clasificaciones de la producción dramática tanto en la etapa de la producción calderoniana como en las que le prosiguieron, que no corresponden a las denominaciones que fueron comunes durante la época que estamos atendiendo. Una de las divisiones más empleadas a la fecha establece una secuencia que va del teatro barroco al posbarroco, luego al teatro neoclásico y de ahí (colocando en una categoría segregada al teatro menor) llega al teatro romántico pasando por el prerromántico.⁹

⁷ Francois López, 1995: 1-5.

⁸ Ver nota no. 37 a pie de pag. en el apartado 1.4 del primer capítulo de este trabajo.

⁹ S/a, 2004, *Teatro español del siglo XVIII*. El empleo de la clasificación de Luzán nos fue sugerido por este hipertexto.

Con la intención de no tomar partido dentro de la controversia que aún hoy desatan las denominaciones de “Barroco” y “Neoclásico” en su aplicación a la dramaturgia, hemos recurrido directamente a un español del siglo XVIII: Ignacio Luzán y a su *Poética*. Luzán fue al mismo tiempo un defensor del pasado del teatro español y un propugnador de la nueva corriente clásica: aunque reconocía una identidad nacionalista en el teatro del Siglo de Oro, no coincidía con quienes consideraban que la nueva preceptiva fracturaba violentamente una inviolable tradición hispana, introduciendo consignas “afrancesadas” de corte clásico.¹⁰ Cabría destacar que, en la práctica, sería a veces más evidente la influencia de Italia con su teatro musicalizado que la de Francia. Por ejemplo, cuando en 1791 Mariano Luis de Urquijo¹¹ publicó una traducción de *La muerte de César*, de Voltaire, la acompañó de un “Discurso sobre el estado de nuestros teatros y la necesidad de su reforma”. Su libro fue rápidamente traducido al italiano y motivó la también pronta impresión de una impugnación que suponemos debió ser tomada en cuenta entre los criterios que guiaron tanto a los reformistas del teatro español como a los novohispanos para los cambios en el ejercicio y reglamentación

¹⁰Respecto al uso del término “afrancesados”, que pesó sobre quienes sustentaban los nuevos preceptos clásicos en la literatura dramática, cabe aclarar, en primer lugar, que el neoclasicismo en la literatura española tenía sus propias raíces, algunas de las cuales compartía con Francia; Russell P. Sebold considera que ello se debe a prejuicios surgidos con el Romanticismo, que aún permanecen vigentes. Cfr. *Contra los mitos antineoclásicos españoles*, versión digital s/n p. En segundo lugar, pueden marcarse tres etapas en el empleo del citado calificativo :

1. La primera es la de su surgimiento, en la época de Carlos III, cuando se aplicó en forma generalizada para todos aquellos que adoptaban los comportamientos y modas franceses. Estas costumbres eran por aquel entonces algo muy común, por lo que llamar a alguien “afrancesado” no implicaba forzosamente una crítica negativa.
2. La situación cambió radicalmente tras la Revolución Francesa, momento de una segunda etapa, a partir de la cual la denominación “afrancesado” tuvo implicaciones políticas de corte revolucionario.
3. El término “afrancesado” adquirió más tarde una connotación peyorativa, cuando –en lo que llamaríamos tercera etapa– se aplicó a los ministros, a la aristocracia y a los intelectuales que juraron fidelidad a José Bonaparte o que cooperaron a distintos niveles con su régimen. Este fue, por ejemplo, el caso de Leandro Fernández de Moratín (o Moratín hijo).

Contra esta última actitud surgieron diversas posturas en defensa de las raíces nacionales hispanas, cuyos alcances se extendieron a lo largo del siglo XIX y que dieron origen –entre otras cosas– a la escuela nacionalista de la historiografía española, cuyo máximo representante fue don Marcelino Menéndez y Pelayo. En la extensa y erudita obra de éste sobre la *Historia de los heterodoxos españoles* (cfr. Bibliografía), en la cual analiza a todos los pensadores y escritores perseguidos por la tradición católica española, establece una fuerte relación entre el enciclopedismo y la literatura dramática, con un punto de vista entramado, sin duda, con las disquisiciones político-religiosas de su tiempo respecto al tema del “afrancesamiento” en la cultura de España. Ciertamente en dicho país la polémica del “afrancesamiento” del nuevo clasicismo aún permanece latente.

¹¹ A Urquijo (1768-1817), dicha traducción y discurso le valieron el encarcelamiento temporal, seguido de confinamiento y del inicio de un proceso por parte de la Inquisición, de lo que se libró por la protección que le brindaba el conde Aranda, quien le ayudó a la obtención de importantes cargos públicos, desde los cuales pudo promover sus ideas. http://www.biografiasyvidas.com/biografia/u/urquijo_mariano.htm

teatral.¹² En este último texto citado, su anónimo autor reconoce que el teatro español necesitaba también de muchas reformas, pero de diverso género “giacché diversi sono i rispettivi spettacoli e diverse le mancanze”,¹³ pero consideraba que la situación del teatro español era mucho peor:

Ma per renovare il teatro spagnolo non si tratta principalmente di aver buoni attori, ma di aver buone Opere, queste son quelle che mancano, e che sono difficillissime ad acquistarse non c'è dubbio, che esaminando gli altri teatri d'Europa, uno non si senta mosso dalla pietà, nel veder lo Spagnolo. [...]. Per apprestare beneficio farmaco, devesi esaminare la natura del male, benchè talvolta, o per la sua incurabile posizione, o per l'inesperienza del Fisco, o permananza del dittamo opportuno; punto giovino le ricerche, e resti l'infermo nel suo deplorabile stato. Io cercherò di rintracciar [...] le monstruosità del teatro spagnolo.¹⁴

Pero ya fuera la influencia (o la crítica) italiana o el fuerte empuje cultural francés, para Luzán, lo mismo que para otros reformadores, no se trataba de someterse a los novedosos modelos extranjeros, sino de mejorar lo que consideraba como defectos de la dramaturgia española mediante la aplicación de reglas poéticas. A pesar de las objeciones que tenía Luzán respecto al teatro áureo, reconocía importantes valores en las obras de Lope de Vega, de Calderón, de Solís, Moreto, Cañizares, etc. y, por otra parte, no fue proclive a la defensa a ultranza de la dramaturgia francesa,¹⁵ por lo que no tuvo inconveniente, por ejemplo, en criticar la inverosimilitud de argumentos como el de *El Cid*, de Corneille¹⁶. Luzán, por lo tanto:

se sitúa a la misma distancia del teatro francés que del español. [...] Ante todo, ansía enmendar antiguos yerros porque, como él en cierto modo confiesa, resulta muy difícil para los españoles admitir un ideario estético nuevo negando la existencia de un “clasicismo dramático español”.¹⁷

¹² El impreso, efectivamente, se publicó en Madrid en 1792 y se encuentra inserto entre los expedientes de teatro del Coliseo de México, en momentos en que estaba en proceso la transformación del ejercicio teatral novohispano, a partir de la aplicación de las nuevas consignas clasicistas. Se trata de un (anónimo) *Discorso confutativo a quello del Signior Mariano Luis de Urquijo, Sopra lo statu attuale dei teatri spagnoli, e necessità di loro riforma. Anneso Critica su la traduzione del Detto Signior Urquijo, de la tragedia denominata La morte di Cesare*. Madrid, año 1792, 152 pp. Biblioteca Nacional de México, Fondo Antiguo, Col. Manuscritos 1810, Asuntos de teatro, tomo 32.

¹³ *Id.*, p. XXIV.

¹⁴ *Id.*, p. LXI-LXII.

¹⁵ En los momentos en que Luzán escribe, aún no se ha popularizado el término “afrancesamiento”. La mayor parte de las fuentes que empleó para su análisis tampoco pertenecen al universo gálico, aunque es común que se repita en mucha bibliografía –sin fundamentos– lo contrario.

¹⁶ Obra trágica con final feliz, publicada en 1634.

¹⁷ Rodríguez, 2002: 242.

La primera edición de *La Poética*, tal como hemos mencionado en el apartado anterior, data de 1737. Otra segunda edición apareció póstumamente, en 1789. En esta última se añadió otro capítulo del autor, escrito entre 1750 y 1754: “De la poesía dramática española, su principio, progresos y estado actual”. Es ahí donde Luzán clasifica al teatro español de aquellos momentos en dos categorías: “una **popular**, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos, que nació, echó raíces, creció y se propagó increíblemente entre nosotros; y otra que se puede llamar **erudita**, porque sólo tuvo aceptación entre hombres instruidos”.¹⁸ Luzán también emplea, en el contexto, como término sinónimo de dramática “popular” el de “**antigua**” e igualmente hace equivaler el de dramática “erudita” por el de “**moderna**”:

Reflexionando ahora sin preocupación el principio, progreso y estado actual de la poesía dramática entre nosotros, y sus dos clases, que yo distingo en antigua y moderna, se verá que la antigua es la que únicamente ha tenido séquito en España; y que la moderna, esto es la que se funda en las reglas que nos dejaron Aristóteles y Horacio, no ha sido recibida ni practicada en España, aunque algunos nacionales hayan escrito sobre sus reglas, insinuado o aprobado algunos de sus preceptos, escrito algunas tragedias o comedias con intención de observarlos y hecho críticas juiciosas o sátiras del desarreglo general.¹⁹

Hemos tomado, pues, esta clasificación de Luzán como parámetro, y a partir de este crítico manejamos también las diferencias fundamentales entre el teatro español antiguo y el teatro moderno del siglo XVIII. Dichas diferencias parten, básicamente, del cumplimiento o falta de cumplimiento de las reglas poéticas.²⁰ La mayor parte de dichas reglas datan de la antigua Grecia y son por tanto consideradas como “clásicas”. Se entiende que el ideal de los “modernos” era su cabal aplicación, consistente en:

- 1) La separación radical de los dos géneros reconocidos: la tragedia y la comedia.
- 2) El cumplimiento de las tres unidades: de acción, de lugar y de tiempo.
- 3) La imitación de las acciones humanas de manera verosímil, de lo que se sigue la necesidad de guardar el decoro y emplear un lenguaje claro y sencillo.

¹⁸ Luzán, citado en s/a, 2004, *Teatro español del siglo XVIII*: p. 1. Las negritas pertenecen al texto original.

¹⁹ *Id.*

²⁰ Según las definiciones de Guillermo Carnero, sintetizadas en s/a, 2004, *Teatro español del siglo XVIII*: pp. 4-6.

- 4) La doble finalidad de agradar y enseñar, como verdadera “escuela de costumbres” que debe ser el teatro.

Como derivación de estas reglas, fueron adoptadas por parte del Estado ilustrado una serie de medidas en la segunda mitad del siglo XVIII:

- a) La sustitución de los corrales de comedias por coliseos, bajo la idea de contar con edificaciones teatrales acordes con el modelo clasicista y de mayor adecuación para el empleo de un maquinismo de tramoya más elaborado que en el pasado.²¹
- b) La prohibición, en 1765, de representación de los autos sacramentales (lo más característico del teatro popular o antiguo).²²
- c) La promulgación de reformas legales que afectaban, además de las edificaciones teatrales, el ejercicio profesional de los actores y su financiamiento, así como la censura a la dramaturgia y a la puesta en escena.²³

Con la intención de comprender un poco del origen de la polémica entre los antiguos y los modernos de la literatura dramática del siglo XVIII, revisaremos brevemente cada una de las reglas poéticas que preceptuaban las tendencias “afrancesadas” o clasicistas y las razones por las que habían sido transgredidas por el teatro español popular o antiguo.

²¹ Cfr. Cap. Cinco de este trabajo.

²² Se aborda este tema en los apartados siguientes del presente capítulo.

²³ Cfr. Capítulo Seis de este trabajo.

3.4 La controversia sobre las reglas poéticas

3.4.1 Mezcla y separación de comedia y tragedia. Surgimiento del drama burgués

En relación a los géneros dramáticos, Daniel Meyran destaca que, al igual que las demás formas de discurso, éstos son convenciones pragmáticas, de las que dependen no solamente los textos, sino las prácticas sociales y que constituyen – lo que es fundamental para nuestro estudio– “una mediación entre el público y el teatro”.²⁴

En cada época y lugar, los géneros dramáticos han cumplido una función social que ha dependido de las condiciones cambiantes, pero la necesidad imperiosa de clasificar cada obra creada ha sido un fenómeno relativamente reciente y normalmente ha preocupado más a los teóricos del teatro (y cada vez más a los dramaturgos) que al público, puesto que el interés de este último tiende más bien a centrarse en la efectividad de las escenificaciones para mantenerlo entretenido y emocionalmente impactado.²⁵

No es extraño que en las fuentes documentales que hemos consultado para el período colonial se agregara el apelativo “de comedias” tanto a los corrales como a las casas y los coliseos, se hablara de ir a ver “las comedias” de forma indiscriminada para cualquier pieza teatral y que a todos los actores se les llamara “comediantes” o “cómicos” con independencia del abanico de papeles que fueran capaces de representar. Esta denominación tan generalizadora era socialmente la más empleada para referirse a todo lo teatral; la usaban, por ende, las autoridades e incluso los eruditos asimilaban comúnmente bajo el nombre de “comedia” a cualquier obra dramática. Tal costumbre tenía sus raíces en la península ibérica y en el tipo de dramaturgia característico del siglo XVII:

²⁴ Meyran, 2007: 11.

²⁵ García Gutiérrez, 2007: 19-23.

En el Siglo de Oro español, la producción dramática toma giros específicos que afectan directamente el fenómeno trágico. Para empezar, la mayoría de los dramaturgos de la época privilegia el nombre genérico **comedia** sobre cualquier denominación. Así, el término **comedia** reúne en su totalidad las diferentes manifestaciones dramáticas.²⁶

El problema no era solamente la forma única de nombrar, sino que en la práctica el teatro áureo había buscado –tanto en lo formal como en lo temático– romper con las reglas aristotélicas y con las características que definían y separaban a los dos géneros dramáticos de mayor tradición: la tragedia y la comedia. Con las libertades asumidas a partir de esa época, se produce una hibridación muy particular: “los dramaturgos hispanos proceden a una integración de episodios de clara tendencia cómica que transforman el universo trágico y reflejan una visión tragicómica de la existencia”,²⁷ a más de que en las tragedias españolas del período “Dios es partidario siempre del happy ending”,²⁸ pues los protagonistas, en vez de sucumbir, terminan generalmente triunfantes, de manera que no se cumple con lo más característico de la tragedia y se introducen elementos de comicidad que tienden consecuentemente a dar hibridez a la mayor parte de las obras del teatro español antiguo.

La tendencia al libre y entremezclado uso de los géneros en España, que perduró hasta mediados del siglo XVIII, contrasta con el abordaje que, de la tragedia, tenían por aquella época otros países europeos: en Inglaterra, donde se alteran de forma diferente a España los elementos estructurales del modelo aristotélico, “aumenta el número de asesinatos, lo que hace de la tragedia una acumulación de desgracias y de almas perdidas”,²⁹ en Alemania, por aquel entonces interesada en lograr una cohesión cultural nacional, se sigue a Shakespeare, pero en el desenlace se tiende a lo melodramático al concluir con el perdón y redención del héroe, en vez de su destrucción y –de manera especialmente contrastante– es en Francia, en donde inicialmente predominaba el

²⁶ Aguilar de León, 2007: 46. Las negritas son nuestras.

²⁷ *Id.*, 47.

²⁸ Francisco Ruiz Ramón, citado por Aguilar de León, 2007: 46.

²⁹ Aguilar de León, 2007: 48.

gusto aristocrático, que se pasa de la estética barroca a las restricciones de las reglas clásicas.³⁰

No podemos detenernos aquí en las razones que marcaron la diferencia entre las diversas regiones europeas, pero se comprende –entre otras cosas– que las nuevas tendencias clasicistas fueran consideradas como “afrancesadas” por el público español. Cabe también aquí el cuestionarnos porqué en España y sus dominios el sincretismo de géneros dramáticos favoreció, de entre todos ellos a la *comedia*, al punto de usar esta denominación para cualquier obra dramática, y cómo es que toda esa producción de la dramaturgia hispana antigua pudo adquirir entre el público, todavía para el siglo XVIII, ese carácter “popular” al que nos remite Luzán.

La respuesta a lo anterior nos la puede ofrecer Félix Lope de Vega, en su obra *Arte nuevo de hacer comedias*, publicada en 1609. Ahí él aborda la preceptiva poética española, y reconociendo en principio la separación entre los géneros clásicos,

admite que es “difuso y confuso” el arte de hacer comedias, puesto que **debe adaptarse a quien paga por verlo**. Así, ante la necesidad de complacer al público, Lope propone llegar a un punto medio entre los dos extremos de la comedia y la tragedia. [...] En síntesis, Lope ratificó en su poética que el teatro incorporaba un crisol de elementos genéricos, entre ellos “lo trágico y lo cómico mezclado”, licencia que permitía dar variedad a un teatro en que predominaba un mismo tema: el pundonor español, propio de las comedias de capa y espada del Siglo de Oro español.³¹

Al experimentar en la combinación de la tragedia y la comedia, Lope se vio precisado a no respetar tampoco las reglas de las tres unidades, siempre con la intención –que él abiertamente reconocía– de darle gusto al “vulgo”. Era esta actitud de total condescendencia hacia el público lo que a principios del siglo XIX escritores como Martínez de la Rosa le criticaban con más ahínco a Lope,³² en

³⁰ *Id.*, 57 y 63.

³¹ Gómez Barrios, 2007: 116-117. Las negritas son nuestras.

³² En su *Poética española*, publicada en 1827. Rodríguez, 2002: 267.

tanto que un “conciliador”, como Agustín Durán, defendía la postura del “Fénix de los ingenios” argumentando que este último no había abandonado las teorías clásicas por torpeza, sino porque:

la nación para quien componía sus dramas, no quería admitir un género tan distante y discorde del modo *de ver, sentir, juzgar y existir* de los pueblos donde prosperó el clasicismo. Los poetas no pueden obligar a los pueblos a gustar de un género de teatro que no esté en armonía con su *carácter, con sus necesidades morales y con el tipo original de cada una*. [...] Fue, pues el gusto del público y no la ignorancia o la propia voluntad el que obligó a nuestros dramáticos del siglo XVI y XVII a abrirse el camino por donde marcharon con tanta gloria suya como admiración de los extranjeros.³³

Hay que tomar en cuenta que la inserción de lo cómico en representaciones ajenas a este género no fue tampoco algo completamente original del teatro áureo español, pues ya en la Baja Edad Media la Iglesia había ido condescendiendo en que se intercalaran subdivisiones de la comedia (como los pasos y entremeses) en las obras dramáticas, para disminuir la tensión característica de los temas religiosos.³⁴ Esto, sin duda, era una concesión al público para que, al conservar su interés en las escenificaciones, pudiera ser más fácilmente alcanzado por los mensajes espirituales y que adquirió mayor arraigo durante el Renacimiento. Pero para los clasicistas del siglo XVIII y principios del siglo XIX, resultaba inconcebible que fuera la sociedad (y no las autoridades instituidas, a través de los preceptos de los eruditos) la que marcara el rumbo del teatro. **La tragedia**, por ejemplo, debía ser según Luzán:

una representación de una gran mudanza de fortuna, acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad, cuyas caídas, muertes y desgracias y peligros exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, sirviendo de ejemplo y escarmiento, pero especialmente a los reyes y a las personas de mayor autoridad y poder.³⁵

Seguir este modelo implicaba, para los propulsores del teatro iluminista, hacer el mejor uso del más apreciable de los géneros dramáticos, aquel que permitía difundir una imagen de la monarquía ilustrada como gobierno instituido

³³ Durán, en discurso sobre el tema escrito en 1828. Citado por Rodríguez, 2002: 267.

³⁴ Aguirre, 2007: 86.

³⁵ Luzán, citado en s/a, 2004, *Teatro español del siglo XVIII*, p. 4.

por Dios y que, por el bien de los súbditos, no debía permitirse desvíos en su comportamiento. De manera que era importante que los personajes centrales fueran de rango elevado, para que despertaran respeto y se palpara ese poder que –aun en sus actos más personales– conllevaba un impacto social directo.

Por su parte, Leandro Fernández de Moratín asentaba que **la comedia** era:

imitación en diálogo (escrito en prosa o en verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual, y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud.³⁶

Según este punto de vista, a más del obligado seguimiento de las tres unidades, la comedia debía atender a las costumbres contemporáneas y, por tanto, servir de paradigma para el comportamiento de las clases medias que estaban en surgimiento. Debía propugnar: por los valores familiares; por la libertad (vigilada) para el amor honesto entre los jóvenes; por el seguimiento decoroso de las modas y las novedades sociales (sin los derroches aristocráticos) y, sobre todo, reunir en el desarrollo de cada trama la racionalidad y la sensibilidad, para que al conseguir la compasión de los espectadores fueran éstos inducidos a coincidir con lo que planteaban los nuevos valores burgueses. Sin duda, las ideas ilustradas se aproximaban en este punto a los ideales románticos.

Con la separación de los géneros, los defensores del moderno teatro clasicista se apartaban tanto del gusto de las capas sociales más amplias como del propio de la aristocracia. En cuanto a lo primero, rechazaban un teatro que asumían como vulgar y aspiraban a uno mucho más culto (en el sentido de erudición) y en cuanto a lo segundo, cuidaban de preservar en los textos y las escenificaciones teatrales el respeto por las altas autoridades, pero desechaban los valores aristocráticos, con sus excesos, frivolidades y comportamientos discordes con la naciente moral burguesa; moral que –por demás– se inclinaba

³⁶ Moratín, citado en *Id.*, p. 5.

progresivamente a posturas laicizantes e individualistas. Es interesante que, para el gusto de este nuevo público surgiera un género que habría de sustituir precisamente a la mezcla que anteriormente se había considerado como tragicomedia y que tanto denostaban los clasicistas cuando abordaban al teatro áureo, nos referimos al **drama**.

Diderot fue el primero en emplear la denominación “drama” para un teatro planeado específicamente para juzgar y mejorar en Francia las costumbres del público de clase media, lo que agregó al término el calificativo de “burgués”. Don Marcelino Menéndez y Pelayo, al referirse a la influencia que el drama francés había tenido en España a fines del siglo XVIII, asienta:

A cada paso resonaban en nuestro teatro aquellas máximas huecas de libertad abstracta, que, juntamente con las lecciones del derecho natural de algunas universidades, iban calentando muchas cabezas juveniles y enamorándolas de un ideal mezclado de tiesura estoica y énfasis asiático. De aquí que **la moral casera y lacrimatoria de los dramas de Diderot**, dramas mímicos en gran parte, puesto que entran en ellos mucho el gesto y las muecas, tuviese grandes admiradores.³⁷

Pero antes que a Diderot, es a Voltaire a quien se reconoce como el pionero en la directa creación de obras teatrales calificables como dramas burgueses y, por otra parte, a Sebastián Mercier como el primer dramaturgo en hacer explícito que los dramas eran obras en prosa que conjuntaban “el *pathos* de la tragedia con las conductas despiadadas de la comedia”.³⁸ Es importante tener en cuenta que el pensamiento ilustrado francés empezó a penetrar –tanto en España como en sus dominios– a través del teatro mucho antes de que pudieran extenderse tales ideas por otros medios, ya que “no estaban tan fácilmente abiertos al nuevo espíritu otros géneros como el teatro”³⁹ y fue justamente este medio de expresión el que permitió al gran público conocer a Voltaire, en esos primeros dramas suyos, como la *Zayra*, en que hacía una apología del cristianismo todavía exenta de la crítica anticlerical que caracterizaría su posterior

³⁷ Menéndez y Pelayo, 2000: s/n p. Las negritas son nuestras.

³⁸ Gómez Barrios, 2007: 124.

³⁹ Menéndez y Pelayo, 2000, s/n p.

vena creativa dentro del teatro.⁴⁰ Por cierto que la pieza teatral mencionada formaba parte del repertorio del Nuevo Coliseo de Puebla para principios del siglo XIX.⁴¹

Tragedias y comedias seguirían siendo géneros activos, pero los dramas –y sobre todo sus versiones musicalizadas: los melodramas– serían, a despecho de la pureza de los géneros que anhelaban los clasicistas, los más prototípicos del siglo XIX.

3.4.2 El problema de las tres unidades

Fue a partir de la *Commedia dell'arte*⁴² que deliberadamente empezó a hacerse caso omiso del principio de **unidad de acción**. Si bien las obras se estructuraban con la narración de una relación amorosa central –en medio de situaciones, malentendidos, intrigas y conexiones entre personajes variados- alrededor de dicha relación se tejían otras dos o más de carácter más o menos secundario o periférico, pero que se entreveraban en la trama.

El teatro español antiguo tomó de la *Commedia dell'arte* muchos elementos y los acomodó, aderezó y enriqueció a su propios usos y maneras, incluyendo también la libertad de abordar acciones simultáneas. Con esta última licencia ante las reglas aristotélicas, se conseguía –entre otras cosas– que el público pudiera identificarse no sólo con los protagonistas principales, sino también con las venturas o desventuras de los personajes secundarios.

Los personajes “tipo” (que generaban en consecuencia las categorías de los actores de las compañías cómicas) eran: el rey, reina o personaje de la nobleza; el galán y la dama; el gracioso(a); el criado y/o la criada; el villano; y el

⁴⁰ *Id.*

⁴¹ Cfr. Apartado 4.5. del capítulo Cuatro de este trabajo y enlistado del repertorio dramático poblano en el apéndice documental, *Anexo no. 12*, pp. XIV-XXX..

⁴² La cual se caracterizaba –entre otras cosas– por partir de rutinas cómicas, de frases de repertorio para cada personaje, así como de argumentos escritos sobre los que se improvisaba.

hombre mayor (papel asignado al “Barba” o al noble, como principio de autoridad, experiencia y moralidad). Como se ha mencionado, podía haber más de un galán y dama, generalmente con sus correspondientes graciosos o criados.

La multiplicidad de temáticas del teatro hispano antiguo o popular iba de la mano con la variedad de clasificaciones de las comedias en el siglo XVII y primera parte del XVIII (entendiendo éstas de una forma poco interesada en la discriminación de géneros, tal como ya hemos visto que se hacía en la época):

CLASIFICACIÓN	EJEMPLO
Comedia de capa y espada (lances de honor)	<i>La dama duende</i> . Calderón de la Barca
Comedia de figurón (emparentada con la comedia de costumbres)	<i>El domine Lucas</i> . Cañizares
Pieza histórica o heroico-militar	<i>El alcalde de Zalamea</i> . Calderón
Tragedia ⁴³	<i>El castigo sin venganza</i> . Lope de Vega
Comedia filosófica o tragedia del destino	<i>La vida es sueño</i> . Calderón
Tragedia de honra (pundonor y nobleza)	<i>El médico de su honra</i> . Calderón
Comedia de magia (encantamientos, magias y elaborado uso de tramoya)	<i>El mágico de Salerno</i> . Salvo y Vela
Auto sacramental (El <i>Corpus</i> , visto como espectáculo integral)	<i>El gran teatro del mundo</i> . Calderón
Comedia de santos (conversiones y milagros)	<i>A cual mejor, confesada y confesor</i> . Cañizares
Teatro musical (ópera y zarzuela)	<i>Amor es todo invención</i> . Cañizares, música de Facco.
Teatro breve (divisiones: loa, entremés, jácara, baile, mojiganga, sainete, tonadilla, etc.)	<i>Sainetes y entremeses representados y cantados</i> . Francisco de Castro

Respecto a la **unidad de tiempo**, hay que considerar que fue en el Siglo de la Luces cuando empezó a tomar forma una idea naturalista y clasicista que concebía al tiempo como lineal y continuo. El tiempo, de hecho, ya había sido una obsesión cultural desde el siglo XVI, debido a la expansión en el uso del reloj mecánico, que alcanzó un punto climático en la siguiente centuria, cuando se recurrió a la imagen del reloj como tópico de una infinidad de temas y paradigma del gran interés que se había generado por la medición exacta del tiempo.

⁴³ Hay que recordar que, aún en casos en que se nombraba a una obra como tragedia –aunque cabalmente no lo fuera– se preservaba como parte de la forma en que había sido denominada originalmente por el autor. Esto, por ejemplo, fue muy común en el caso de Lope de Vega.

La preocupación por el tiempo recorre la época barroca en todos sus ámbitos: la tecnología, la vida urbana, el poder, las relaciones sociales, el teatro y la novela, pero es en la preceptiva dramática donde las discusiones alcanzan un tono elevado.⁴⁴

En el teatro, surgieron obras abiertas en cuanto al tiempo motivadas –como planteaba Lope de Vega en su *Arte nuevo de hacer comedias*– por el deseo de hacer disfrutar más al público de las acciones dramáticas en las dos o tres horas que duraba la función. Con esto se alcanza “la consagración de la indeterminación de la figura del tiempo y la participación activa del espectador en su reconfiguración”,⁴⁵ a través del derroche de la imaginación y de los elementos que la alimentan, tales como las visiones y apariciones, la adivinación, las suertes mágicas y los sueños. Todos estos factores implican una mirada lúdica de lo que ocurre en la escena, en donde lo racional y lo irracional se conjugan: “como en el sueño, que es cosa natural, así en la comedia se pueden representar muchos años en una o dos horas”.⁴⁶

En la estética de la *Comedia nueva* se da cabida a la representación en el foro de múltiples experiencias de tipo onírico, invitando a los espectadores a reconfigurar constantemente lo que se observa, como si las comedias fueran –según definía Tirso de Molina– una “pintura viva”.⁴⁷ La perspectiva pictórica no constituye simplemente un recurso escenográfico para marcar distancias espaciales, sino que también crea distancias temporales, en aras de la libertad artística. La perspectiva surge de la idea de tener un observador que, al moverse, transforma el panorama con cada ángulo que elige. Se trata de una metáfora que Juan Luis Suárez denomina como “del paisaje del tiempo”:

Esta metáfora toma de la metáfora espacial básica la centralidad del sujeto para moverse en el tiempo, pero rechaza el carácter rectilíneo que atribuye al tiempo, para asumir que con cada posición en el camino del observador es un tiempo. El esquema se completa al aceptar que las diferentes posiciones del observador se

⁴⁴ Suárez, 2002: 72.

⁴⁵ *Id.*, 75.

⁴⁶ El padre José Alcázar, siglo XVII, en su *Ortografía castellana*, citado por Suárez, 2002: 85.

⁴⁷ Suárez, 2002: 87. Dado que la pintura tuvo una importancia singular en la concepción del teatro áureo, hemos abordado este tema en el apartado 5.2.2.1 del capítulo Cinco de este trabajo, al cual remitimos.

dan en un camino que no permanece estático. El movimiento del observador sería el paso del tiempo, y la distancia que se ha movido por el observador sería la cantidad de tiempo transcurrido.⁴⁸

Debe considerarse que la mirada naturalista de los iluministas del teatro dieciochesco no era necesariamente más real que la de los seguidores del teatro áureo. De hecho, estos últimos empleaban conscientemente metáforas como instrumentos de su poética e intuían que, al incorporar la imaginación y despertar la sensibilidad también fabricaban metáforas del tiempo, pero los partidarios del nuevo clasicismo estaban convencidos, por el contrario, de que el tiempo era, en verdad una línea única y continua, que se orientaba por delante hacia el futuro, por detrás tenía al pasado y que situaba al observador (asumido como el dramaturgo) en el presente, marcando el ritmo que el espectador debía seguir. Esta forma de ver el tiempo no era a fin de cuentas sino otra metáfora surgida de la sensación de manejo del tiempo que trajeron consigo los nuevos relojes mecánicos, pero era asumida como artículo de fe por los defensores de la estética clasicista:

Sobre estas diferencias metafóricas se abre la sima que hace irreconciliables ambas posturas estéticas. La creencia en la realidad del tiempo, en su existencia ajena al observador, explica también el hecho de que los neorristotélicos, como después los neoclásicos, permanezcan ciegos al hecho de que están usando metáforas para hablar del tiempo.⁴⁹

La ruptura con los preceptos de unidad de acción y de tiempo de la comedia áurea implicaban la también necesaria transgresión de la **unidad de lugar**. Esto se consumaba en el dinamismo de la puesta en escena, lograda mediante los constantes y variados cambios de decorado o la presencia simultánea de varios espacios de acción mediante el recurso de escenografías de dos o tres pisos de altura que –como en las celdas de un panal– mostraban diferentes habitaciones o combinaciones de espacios cerrados, intercomunicados con otros que simulaban ser abiertos.⁵⁰

⁴⁸ Suárez, 2002: 89.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ Ver *Anexo 2*, infra, en los apéndices de este trabajo, p. II.

El derroche imaginativo y de elementos de tramoya y utilería⁵¹ del teatro español antiguo ofrecía un gran contraste con las limitaciones que presentaba la recreación de un contexto espacial único en el cual desarrollar la acción, tal como planteaban las obras teatrales bajo las preceptivas del nuevo clasicismo. En estas últimas, la ambientación debía procurar en los espectadores el efecto de reproducción de la realidad, lo que para el género de la comedia significaba responder a las nuevas maneras de sociabilidad y de relaciones familiares y/o afectivas del naciente mundo burgués, de manera que los lugares favoritos para la escenificación eran los cafés y las salas de estar, los sitios que se percibían como más acordes para resolver los problemas de forma honesta y razonable a través de la conversación y el diálogo íntimo. Aunque abordaremos con un poco más de detalle los elementos de escenificación en el quinto capítulo de este trabajo, para mostrar las diferencias de estilo reproduciremos aquí dos acotaciones escénicas a guisa de ejemplos. La primera, del teatro popular, pertenece a la comedia histórica o heroica: *La mayor piedad de Leopoldo el Grande*, de Gaspar Zavala y cierra el acto segundo:

Todo el teatro le ocupa un espacioso jardín con una cascada al frente en el centro del foro, y más adelante dos fuentes que figuran recibir el agua de ella: alrededor del teatro un orden de macetas que puede ocultar a un hombre, y sobre ellas algún tejido de flores y yerbas, pero todo figurado: durante el ritornelo descenderá de las bambalinas por la derecha en una nube La Fama con alas y Clarín cantando.⁵²

Compárese esta imagen con la que nos brinda la acotación escénica con la cual da inicio *La comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín (obra que, por demás, ridiculiza a las obras del teatro heroico):

El teatro representa una sala [de un café madrileño] con mesas, sillas y aparador de café; en el foro una puerta con escalera a la habitación principal, y otra puerta a un lado que da paso a la calle.⁵³

⁵¹ Cfr. Apartado 2.2 del capítulo seis de este trabajo. Ejemplos de estos decorados aparecen en los *Anexos 6, 7 y 10* de este trabajo, pp. respectivas: VII, XIII y XI.

⁵² Citado en s/a, 2004, *Teatro español del siglo XVIII*, p. 6.

⁵³ *Ibid.*

3.4.3 Verosimilitud e ilusión

El teatro se hizo para representarnos las cosas con tanta viveza y exactitud que arrebatadas nuestras potencias no las juzguemos fingidas sino verdaderas, y de aquí procede el mágico y dulce encanto que resulta de la ilusión teatral.⁵⁴

La poética del teatro español antiguo privilegió “la imaginación”; en tanto que la propia del nuevo clasicismo se inclinó por “la ilusión”. Una diferencia fundamental en el empleo que se dio a estos términos era que, en el primer caso, se asumía lo imaginario en el contexto de lo espiritual y lo prodigioso y en el segundo, por el contrario, se pretendía imitar el mundo “natural”, el físicamente concreto y palpable, provocando en los espectadores la ilusión de realidad, de hallarse en presencia de acciones “creíbles”, es decir: verosímiles. Otra diferencia, íntimamente conectada a la anterior era que el teatro áureo se había edificado bajo el prisma multicolor de la imaginación abierta, mientras que el teatro iluminista buscaba los efectos de ilusión dentro de los límites de una preceptiva cerrada.

En el teatro español antiguo lo imaginario era, por una parte, la cumbre de la poética que permitía al dramaturgo –cuya mejor encarnación fue sin duda Lope de Vega– ser “inventor de lo que nadie imaginó”⁵⁵ y dar una autonomía a las obras de arte respecto a cualquier verdad preexistente. Por otra parte, en el imaginario colectivo de la época –imaginario que poco compartían ya las minorías ilustradas– se percibían como reales, en tanto que verdades trascendentes, a entidades invisibles tales como Dios, la virgen María, los santos, los demonios y los ángeles y se creía en el impacto directo del poder divino, así como en “fuerzas malignas [que] movían y mantenían a las cosas, se infiltraban en las pasiones de los hombres, premiaban y castigaban sus acciones”.⁵⁶

⁵⁴ Fernández. de Moratín, 2001: 243.

⁵⁵ Lope de Vega, citado por Vitse, 1995 a): 118.

⁵⁶ Viqueira, 1987: 54.

El teatro popular le daba al público la oportunidad de ver esas “verdades” encarnadas y activas: “ponía pues en contacto al hombre con el más allá que dominaba al mundo. Su poder era así gigantesco”.⁵⁷ Esta manera de aproximarse al teatro debe apreciarse “en relación de continuidad con la ficcionalización imaginaria de la literatura medieval y con usos y costumbres hoy desaparecidos”⁵⁸ como resultado del proceso de secularización de las sociedades occidentales que dio inicio en el Siglo de las Luces, en el cual la racionalidad científica buscó imponerse como el timón que debía dirigir el rumbo universal.

Los nuevos clasicistas, de acuerdo con las posturas racionalistas de la Ilustración, llevaron a cabo un movimiento de reforma del teatro que dejaba fuera de él todo elemento metafísico: si sólo era real lo material, era necesario que la producción dramática se inclinara por crear a semejanza de esa realidad, al punto de que los espectadores pudieran tener la ilusión de estar frente a ella. Se trataba, sin duda, de una reforma de corte vertical que pretendía catalizar, a través de la fuerte influencia social del teatro, una nueva visión del mundo.

3.4.3.1 La “regla de las reglas”

Una de las críticas más fuertes a la dramaturgia popular española fue la emprendida por Nicolás Fernández de Moratín, de la cual dejó constancia en sus *Desengaños al teatro español*, publicados entre 1762 y 1763. Ahí Moratín defiende las reglas aristotélicas porque considera que no se basaron en invenciones, sino en la observación de lo natural, que el teatro debe esforzarse por imitar.⁵⁹ Pero afirma que, de entre todas las reglas del teatro:

solamente busco una, que es la regla de las reglas, a la cual se reducen las demás, y es la **verisimilitud**⁶⁰ o propiedad; de donde se infiere que las reglas que

⁵⁷ *Id.*

⁵⁸ García de Arrieta, citado por Rodríguez, 2002: 259.

⁵⁹ Fernández de Moratín, 2001: 227.

⁶⁰ Moratín no usa el término “verosimilitud” sino “verisimilitud” y sus derivaciones.

han dictado la razón y el buen gusto se deben observar no porque las observen los extranjeros, sino porque lo dicta la razón.⁶¹

Para los defensores del teatro iluminista, la verosimilitud llevaba a la ilusión: “alma del teatro”⁶² que únicamente podía darse ante situaciones posibles de ocurrir en la vida real (el realismo escénico). Desde el punto de vista de los seguidores del teatro áureo, la verosimilitud había consistido simplemente en la coherencia interna que debía guardar toda obra artística, ajena a códigos o limitaciones extrapoéticos y que, por tanto, daba cabida a la credibilidad de toda propuesta de ficcionalización.⁶³ La verosimilitud buscada por los nuevos clasicistas, empero, consistía en una nueva manera de “engañar” al espectador:

El drama no refiere cosa como pasada, sino que la pone en acción sobre el teatro como presente, para hacer creer al auditorio que es verdad lo que está oyendo, y para esto es indispensable que no represente cosas imposibles de suceder, pues de lo contrario se percibe el engaño y se echó a perder la pieza.⁶⁴

No se trataba ya de dar la apariencia de visibles a las “verdades trascendentes” largamente insertas en las mentalidades populares, sino dar apariencia de realidad a lo probable de ocurrir, sin que –paradójicamente– fuera necesario que correspondiera con lo que en verdad acontecía, particularmente cuando chocaba con la ideología dominante: por ejemplo, en el plano de la política, se trataba de promover el respeto por las autoridades, de manera que no era conveniente que se consideraran como verosímiles obras teatrales como *La estrella de Sevilla*, que mostraba los grandes abusos de poder de un monarca.⁶⁵

La reforma del teatro no era otra cosa sino la expresión del reformismo social ilustrado en el reino de lo imaginario, más aún, era un ensayo general de éste, un anticipo de aquello que pretendía lograr en la realidad.⁶⁶

⁶¹ *Id.*, 243.

⁶² *Ibid.*

⁶³ Vitse, 1995 a): 118.

⁶⁴ Fdez. de Moratín, 2002: 267.

⁶⁵ Andioc, 1995: 117. La obra que se cita había sido atribuida a Lope de Vega y en el siglo XVIII se representaba la adaptación de ésta realizada por Trigueros.

⁶⁶ Viqueira, 1987: 108.

Lo “imposible” de ser o al menos de ser representado en la escena abarcaba también otros aspectos de orden formal. Por esta razón aseveraba Moratín que: “los ataques y sitios de plazas, batallas de ejércitos y navales, no son inverosímiles por sí, pero no se pueden fingir sobre el teatro con toda la exactitud que ocasione la ilusión”.⁶⁷ Tampoco, para los “afrancesados” del teatro dieciochesco, eran realistas los monólogos, que rompían la acción para permitir a los actores expresar directamente al público sus pensamientos, puesto que nadie en la vida real –a menos que esté fuera de sus cabales– habla en voz alta cuando está solo. También estaba fuera de lugar la familiaridad con la que los sirvientes aparecían generalmente en la escena en el papel de confidentes de los asuntos más íntimos e importantes de los protagonistas.⁶⁸ Para mantener el efecto de ilusión también era necesaria la profesionalización de los actores para que –entre otras cosas– actuaran con propiedad manteniéndose en sus caracterizaciones, sin hacer gestos al público, murmurar en la escena entre ellos o asomarse entre telones cuando no era necesaria su presencia en el foro. Estos aspectos y otros más detallados respecto al comportamiento de los actores, formaron parte de los reglamentos que surgieron como resultado de la reforma del teatro a partir de las últimas décadas del siglo XVIII.⁶⁹

3.4.3.2 El distanciamiento entre la acción dramática y el público

Uno de los cambios más importantes que trajo consigo la reforma del teatro fue la separación entre lo que ocurría en la escena y los espectadores. Las preceptivas marcadas por la comedia áurea habían cubierto largamente una función comunicativa que ya no resultaba aceptable para el teatro iluminista. El teatro español antiguo había pretendido ser:

el lugar de invención de un mundo nuevo, es decir, [actuar] como un instrumento privilegiado para emprender la necesaria exploración de las tierras desconocidas abiertas a la experimentación, por la sociedad, de situaciones y conductas todavía no actualizadas”.⁷⁰

⁶⁷ Fdez. de Moratín, 2001: 264.

⁶⁸ Viqueira, 1987: 103.

⁶⁹ Sobre reglamentos, ver capítulo Seis de este trabajo.

⁷⁰ Vitse, 1995 a): 117.

Para los ilustrados, la ilusión escénica, en su simulación de la realidad, debía hacer objetivas tanto la acción dramática como la mirada del espectador. En cuanto a este último, consideraban que, al no sentirse involucrado con la trama como seguramente le ocurriría ante un evento cotidiano, podría lograr “que inevitablemente se manifestaran sus sentimientos “naturales” obligándole a tomar partido por la “justicia” y por la “virtud”.”⁷¹ Pero esto implicaba transformar al público en un ente pasivo, que observaba sin intervenir y que juzgaba todo silenciosamente:

¿Qué era necesario reformar en el teatro para crear el efecto de ilusión? En primer lugar, había que esconder la relación entre el público y los actores. Los silbidos, abucheos, las manifestaciones de agrado demasiado efusivas, rompían el encanto y acababan con la ilusión, había pues que prohibirlas. [...] El espectáculo debía desenvolverse sin interferencia del público.⁷²

Para lograr esto se recurrió a medidas reglamentarias, a un aumento de la vigilancia en los patios o salas de los teatros y también a modificaciones estratégicas en el diseño y distribución de las edificaciones teatrales:

debía establecerse un corte preciso e infranqueable entre el espacio del escenario y el de las gradas. El teatro barroco había pretendido crear una continuidad entre estos dos espacios, [...] escalonándolos de lo más real a lo menos real, integrando así al espectador como un extremo de esa continuidad y situando al actor en una zona intermedia, acercándolo aún más a la zona de lo real, a la de los espectadores, durante los monólogos. El teatro ilustrado en cambio retiró las escaleras que unían los dos espacios y al depurar la escena, acabó con los diversos planos que mantenían la ilusión de continuidad”.⁷³

Por supuesto, se trataba de algo más que producir nuevos efectos visuales a partir del distanciamiento: el juego de imaginación en que participaban en intercomunicación los actores y su auditorio en el teatro popular antiguo había sido un *continuum* de teatralización consciente que abarcaba todos los aspectos de la vida, porque ésta se asumía como efímera e ilusoria frente a la vida “real”: la “eterna”. Por esta razón recursos tales como el monólogo rompían con la acción: para hacer palpable al público que lo que veía y escuchaba era ficción, para

⁷¹ Viqueira, 1987: 68.

⁷² *Id.*, 105.

⁷³ *Id.*, 106.

hacerle consciente de que toda la existencia era banal y que la única verdad inmutable estaba en el reino de lo espiritual.

Nos aventuramos a suponer que el teatro nuevo, para introducir las consignas de la naciente moral burguesa, hacía del “engaño” en la escena el espejo de una sociedad también emergente que tal vez se “autoengañaba” más que las generaciones precedentes respecto a los valores que pregonaba, en la misma proporción en que iba encontrando dificultades para poner tales valores en práctica. La consecuente frustración que más tarde se produjo en los sectores sociales más afectados por el fracaso de la utopía burguesa, fue uno de los factores que en su momento contribuyeron al surgimiento de las actitudes románticas: de la vida al teatro y del teatro a la vida.⁷⁴

3.4.4 Condena de los autos sacramentales

Que para explicar a nuestro modo lo que es Dios lo llamemos León, Cordero, Racimo, Panal, etc., está bien; pero dar figura humana a estos entes y sacarlos al teatro es no saber lo que se hace.⁷⁵

Además de intentar hacer visible el más allá, el teatro español antiguo buscaba dar concreción a las fuerzas del bien y del mal mediante la transformación antropomórfica de diversas alegorías, apoyándose igualmente para este fin en efectos escénicos de gran vistosidad. Todos estos elementos, cuyas raíces provenían del medioevo, seguían siendo todavía de gran atractivo popular en el siglo XVIII. De hecho, las obras que más empleaban estos recursos: los autos sacramentales, fueron hasta 1765 –año en que se prohibieron radicalmente– los espectáculos más taquilleros y que más tiempo se habían mantenido en cartel en España y sus dominios, seguidos de cerca de las comedias de magia y de santos.

⁷⁴ Ver sobre este tema los apartados 8.1 y 8.2 del capítulo Ocho de este trabajo.

⁷⁵ Fdez. de Moratín, 2001: 268.

Fue precisamente en este tipo de dramaturgia donde las ideas ilustradas encontraron un primer objetivo de ataque: “el espíritu enciclopédico se abrió fácil camino en las prensas, comenzando por atacar el antiguo teatro religioso y conseguir la prohibición de los autos sacramentales”.⁷⁶ Sin duda, el periódico madrileño *El Censor* (1781-1785) fue el que llegó más lejos en sus críticas al teatro de corte religioso y al catolicismo mismo. Sus redactores –según comentaba Menéndez y Pelayo–: “llegaron a atribuir sin ambages nuestro *abatimiento, ignominia, debilidad y miseria* a la creencia en la inmortalidad del alma”.⁷⁷ Pero tal vez más que los ataques del tipo que acabamos de citar y que llegaban demasiado lejos en términos de las mentalidades religiosas que predominaban en España por aquella época, una de las más importantes razones para la pervivencia de los autos sacramentales, pero también para su violenta desaparición era el haber hecho cada vez más concesiones a un público que buscaba diversiones fáciles, permitiendo la inclusión de muchos procedimientos de la comedia profana.⁷⁸

Los autos podían llegar, efectivamente, a excesos considerables en el afán de ser asimilados sin problemas por el pueblo. Por ejemplo, en 1760, José Clavijo y Fajardo,⁷⁹ quien pensaba que los autos inducían a la gente a familiarizarse con los misterios en vez de sentir respeto y reverencia ante ellos, criticaba una de estas obras en la que Jesucristo iba vestido con “una bata morada, abierta, media blanca, zapato de hebilla de piedras, corbatín, vueltas en la camisola, polvos, coleta y lazos”.⁸⁰ Nicolás Fernández de Moratín fue otro de los fuertes críticos de los autos sacramentales que contribuyeron a su desaparición. Encontraba éste en dichas obras, de forma magnificada, todos los defectos relativos a la falta de seguimiento de las reglas aristotélicas, pero se oponía especialmente y de manera tajante a que la mayoría de los personajes no fueran personas, sino elementos

⁷⁶ Menéndez y Pelayo, 2000: s/n p.

⁷⁷ *Id.*

⁷⁸ Andioc, 1995: 104-105.

⁷⁹ Clavijo y Fajardo fue el director del periódico madrileño de *El Pensador*, el cual se publicó entre 1762 y 1767.

⁸⁰ Citado en *Id.*, 105.

fantásticos a los que absurdamente se les dotaba de vida. En pos del realismo escénico, los actores no debían representar símbolos, sino individuos que mostraran los rasgos esenciales de los seres humanos. En abierta burla a que en los autos sacramentales se le llamara alegoría a cualquier cosa, Moratín declaraba:

¿Imaginará ninguno que es verdad cuando oye hablar a la culpa y le responde la gracia? Señor, que es alegoría. Respondo que es falso, y que la alegoría no tiene poder para quebrantar las reglas del teatro. [...] De esa manera yo haré un auto, comedia o farsa, y en viéndome aturdido haré hablar al primer poste, a los anteojos del guitarrista, a los calzoncillos del apuntador o al dengue de la acomodadora; y si me dicen que es desatino, yo responderé que es alegoría; pues la misma facultad tienen para hablar los calzoncillos, etc., que la justicia, la verdad, la razón, el deseo, el domingo, el lunes y el martes, y a lo menos aquello es cosa corpórea, y no ente imaginario como esto otro”.⁸¹

Sin duda, Moratín llegaba a la exageración en su afán de argumentar contra los autos y también cuando aseveraba que no eran tan gustados por el público como se pretendía:

porque los inteligentes los abominan por sus deformidades y los necios no los entienden. [...] porque no tienen voto y son unos ignorantes, presumidos y charlatanes que a falta de otra diversión van a ver el concurso, los vestidos de las cómicas y la decoración del teatro.”⁸²

Algo había de verdad, sin embargo, en lo que decía Moratín en cuanto a la forma de reaccionar de los espectadores, quienes no siempre captaban la profundidad de las alegorías y podían llegar también a hacer asociaciones poco afortunadas en algunos pasajes en los que los personajes eran abiertamente opuestos a las personalidades y modo de vida públicamente conocida de los actores:

el ejemplo más conocido, aunque no el más verídico, es el de la hermosa María Ladvenant, cuyo amoríos andaban en lengua de todos, que provocaba gran hilaridad en el patio cuando el arcángel Gabriel le anunciaba la encarnación del Verbo y ella daba la célebre respuesta: “¿Cómo podrá ser esto, pues no conozco varón?”.⁸³

⁸¹ Fdez. de Moratín, 2001: 247 y 245.

⁸² *Id.*, 258.

⁸³ Andioc, 1995: 105.

Aún después de muchas décadas de haber desaparecido de los escenarios los autos sacramentales, mucho del teatro español seguía conservando elementos de los mismos, a contracorriente de lo que ocurría en otras regiones europeas y a pesar de las prohibiciones ya vigentes en el ámbito hispano:

Noi moderni consideriamo il teatro come puramente profano: tanto vero, che nei distinti fiorni, dedicati a qualcuna delle principali feste religiose, gli si embesse di rappresentare. Pure, gli autori spagnoli unicheno questi contrarissimi oposti, facendo parlar sula scena di Santi, di Dinnita, e di punti teologici, come farebbe un Predicatore sul pergamo; e tal volta ne fanno fin anco l'oggetto principale de'Il Opera: cosiche, portando gli occhi a caso su i bollettoni de teatri affisse nelle publiche piazze, vedo i tituli: *La devocion de la cruz, El rosario perseguido, La devocion de la misa*, etc. Puo dani contradizione più discordante, e materiale? Equel che mi sorprende, i rispettabili Autori spagnoli anch'essi, tengono non so qual bendo su gli occhi, per non scorgere una si mostruosa assurdità.⁸⁴

El rechazo a los autos sacramentales por parte de los propulsores del nuevo clasicismo no implicaba necesariamente lanzar un anatema contra la religión en general, sino contra una concepción particular de ésta: la piedad popular, que se quería depurar tanto en el teatro como en todos los ámbitos de convivencia, con el fin de contar con súbditos adecuadamente preparados para sujetarse al poder absoluto.⁸⁵

Al atacar con tanta dureza la religiosidad popular en las piezas dramáticas se socavaba también -al principio imperceptiblemente- el poder de las autoridades eclesiásticas, que durante siglos habían conseguido emplear el teatro como un medio de educación religiosa para las masas iletradas, pues en la práctica, la nueva moral ilustrada no tendería a quitar del teatro sagrado los elementos profanos, sino a desaparecer todo vestigio del teatro religioso. Curiosamente, esta nueva moral laica, en sus inicios, era sorprendentemente parecida a los ataques más furibundos que contra las comedias habían lanzado importantes miembros de la Iglesia. Podemos captar, por ejemplo, una curiosa coincidencia entre posturas

⁸⁴ *Discorso confutativo a quello del Signior Mariano Luis de Urquijo, Sopra lo statu attuale dei teatri spagnoli, e necessitá di loro reforma. Anneso Critica su la traduzione del Detto Signior Urquijo, de la tragedia denominata La morte di Cesare.* Madrid, año 1792, p. LXIII-LXIV. Biblioteca Nacional de México, Fondo Antiguo, Col. Manuscritos 1810, Asuntos de teatro, tomo 32.

⁸⁵ *Id.*, 106.

como la de don Juan de Palafox en el siglo XVII⁸⁶ y este fragmento de Moratín un siglo después:

Todos estos defectos [contra las reglas aristotélicas] me parecen nada respecto de otro mayor, que es la falta de instrucción moral. Después del púlpito, que es la cátedra del Espíritu Santo, no hay escuela para enseñarnos más a propósito que el teatro, pero está hoy día desatinadamente corrompido. Él es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías.⁸⁷

De ahí pasaron fácilmente, tanto Moratín como otros clasicistas, a tildar de corruptores del teatro a los dramaturgos del Siglo de Oro que más autos sacramentales habían escrito, particularmente a Lope de Vega y a Calderón. Aunque esta actitud provocó enorme molestia a los defensores del teatro español antiguo, no cabe duda que la desaparición de los autos sacramentales, en 1765, fue uno de los golpes más certeros y contundentes que los clasicistas le dieron al teatro popular y al imaginario mágico-religioso que lo sustentaba. El siguiente objetivo a erradicar del teatro, con igual intención, eran las comedias de santos y de magia, pero aquí resultó más lento y complicado luchar contra el gusto popular y arriesgarse consecuentemente al abandono de los teatros por parte del público más numeroso: el pueblo llano, que era por aquellos años el que sostenía la taquilla.

El rechazo de lo fantástico en el teatro por parte de los ilustrados era una forma de sustituir el imaginario popular por el de las nuevas élites en el poder: La trampa estaba en revestir este nuevo imaginario con una capa de autenticidad en cuanto al realismo, sin asumir que, llevados a la escena, tanto el ilusionismo del universo barroco como la ilusión de realidad de los iluministas forman parte de convenciones artísticas: son siempre interpretación de la realidad, no copia fiel de ésta. Ciertamente todos reconocían en el teatro un espejo, pero el problema para los nuevos clasicistas estaba en olvidar que la imagen que éste devuelve pasa siempre por el tamiz de la sensibilidad, de los valores, de la asunción de

⁸⁶ Cfr. Apartado 1.7 del capítulo Uno de este trabajo.

⁸⁷ Fdez. de Moratín, 2001: 234-235.

conductas, de las ideas preconcebidas, de la suma de subjetividades: en síntesis, de las mentalidades de los diferentes grupos sociales en cada época y lugar:

Al buscar imponer el realismo en el arte dramático, lo que se quería, de hecho, era plasmar sobre la escena la imagen que tenía el despotismo ilustrado de la sociedad perfecta, materializar ante los espectadores su utopía social. [...] ¿Qué hemos visto si no el intento de una élite por apoderarse de la escena, por transformarla a su imagen y semejanza, por erradicar de ellas los espectáculos del agrado del pueblo, por imponer despóticamente su cultura?⁸⁸

3.4.5 La *Petimetra*: los intentos de conciliación entre el teatro antiguo y el moderno

A pesar de que en España y sus dominios cayó sobre los impulsores de la estética clasicista el estigmático calificativo de “afrancesados”, es preciso reconocer que varios de ellos se plantearon que la reforma del teatro se sustentara en temas españoles e incluso –a despecho de sus críticas demolidoras– buscaron deliberadamente inspiración en la dramaturgia de los tiempos áureos, pero depurando de las obras los supuestos errores y defectos que querían corregir. Tal fue el caso –a pesar de sus beligerantes ataques al teatro antiguo– de Nicolás Fernández de Moratín. Le parecía a éste que, además de hacer crítica, era indispensable crear obras que fueran el modelo de los preceptos que él defendía y que (para –entre otras razones– alejar sospechas de antinacionalismo) convenía centrarse tanto en las raíces como en el contexto contemporáneo de lo hispano. Efectivamente “sus obras no fueron ni traducciones de obras extranjeras, ni refundiciones de obras nacionales, ni imitaciones de obras neoclásicas francesas”.⁸⁹

Moratín, empero, fue más eficaz en su crítica que en su producción dramática. Aún en su tiempo, la mayoría de sus obras teatrales no fueron

⁸⁸ Viqueira, 1987: 108.

⁸⁹ Gies y Lama, 2001: 29. Menéndez y Pelayo comenta al respecto: “En lo literario, quizá Moratín el padre y algún otro se libraron a veces del contagio [francés]; en las ideas, casi ninguno. Gloria fue de Don Nicolás resistir noblemente las sugerencias del conde de Aranda, que le inducía a escribir contra los jesuitas”. Menéndez y Pelayo, 2000: s/n p.

juzgadas muy favorablemente por parte de los mismos clasicistas, que hallaban sus tramas débiles y poco interesantes. Los juicios de los críticos del siglo XIX fueron aún más condenatorios, particularmente para *La Petimetra*. De esta comedia, el mismo hijo de Moratín, Leandro, opinaba que:

carece de fuerza cómica, de propiedad y corrección en el estilo; y mezclados los defectos de nuestras antiguas comedias con la regularidad violenta a que su autor quiso reducirla, resultó una imitación de carácter ambiguo y poco a propósito para sostenerse en el teatro, si alguna vez se hubiera intentado representarla.⁹⁰

La Petimetra se publicó en 1762, pero de hecho no fue nunca llevada a la escena. A pesar de esto y de las críticas negativas que pesan sobre esta comedia, la traemos a colación aquí precisamente porque Moratín, en su intento de conciliar lo antiguo y lo moderno en el teatro español, lo que realmente logró fue hacer evidente la imposibilidad de sujetar de manera rígida al teatro popular dentro de las inflexibles y eruditas reglas clásicas que defendía.

Respecto a lo que Moratín preservó del teatro antiguo en *La Petimetra*, tomó como base las comedias de honor y de capa y espada, así que “el argumento contiene un sinnúmero de trucos, personajes escondidos, gente que se enamora nada más verse por primera vez, equivocaciones, secretos revelados, amenazas de duelos y criados cómicos”;⁹¹ cuestión que Moratín justificaba porque –como él mismo decía en la disertación que acompañaba a la primera edición de *La Petimetra*– aunque hubiera deseado no recurrir a “enamorados, duelistas y guapetones”⁹² no podía apartarse de estos personajes “por ser del gusto y carácter de la nación”,⁹³ pero siempre y cuando fuera condición *sine qua non* que la estructura de la obra se mantuviera en adhesión a la nueva estética clásica.

⁹⁰ Citado por Gies y Lama, 2001: 39-40.

⁹¹ *Id.*, 38.

⁹² Fdez. de Moratín, 2001, “Disertación sobre *La Petimetra*”, p. 71.

⁹³ *Ibid.*

Aunque Moratín explícitamente manifiesta su veneración por Lope, Calderón y Solís,⁹⁴ se congratula de haberse acercado en la obra que atendemos a las propuestas de éstos, sin dejar de lado la estricta observancia de las reglas aristotélicas. Es así que comenta: a) de la **unidad de lugar**: “he logrado colocarla [la comedia] en una pieza particular donde tiene el tocador doña Jerónima y de allí no se sale un paso”;⁹⁵ b) en relación a la **unidad de tiempo**, que “está guardada tan fielmente que no se tarda en la acción más de lo que pueda tardar en representarse, de suerte que su duración no pasará de tres horas”;⁹⁶ c) de la **unidad de acción y la verosimilitud**: “no imagine nadie hallar en mi comedia tanto enredos como en otras, pues el tiempo ni el paraje inmutable no lo permiten, ni fueran verisímiles tampoco”⁹⁷ y d) **de la sencillez y propiedad**: “menos se encontrará aquel estilo sublime y elegante, pues yo nunca le tuve, ni aunque le tuviera le usara en la humildad de una comedia”.⁹⁸ Sin embargo, no consiguió Moratín con esta pieza el que consideramos más importante de los objetivos, es decir, demostrar que “para agradar al público no es preciso abandonar [las reglas de] el arte”,⁹⁹ puesto que la obra resultó claramente un fracaso.

Corrieron con mejor suerte otras obras teatrales de corte cómico construidas posteriormente con base en la poética aristotélica, pero estaba claro que este estilo no podía imponerse de tajo, porque antes de ello se precisaba: lo primero, contar con un número suficiente de creaciones literarias de calidad estructuradas bajo esta perspectiva que pudieran ir supliendo el repertorio del teatro antiguo (ya que de otra forma la mera crítica resultaba estéril) y, lo segundo, dejar correr el tiempo necesario para que se produjeran en la población los cambios socioculturales que los ilustrados esperaban lograr y que como consecuencia lograran modificar el gusto del público.

⁹⁴ *Id.*, 72.

⁹⁵ *Id.*, 71.

⁹⁶ *Id.*, 71-72.

⁹⁷ *Id.*, 72.

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Id.*, 62.

Los cambios, empero, no siempre ocurrieron ni con la rapidez ni en la forma exacta que deseaba el Despotismo Ilustrado. Por lo que respecta a la recepción del teatro español antiguo, el emergente estilo romántico se halló a la postre en mejores circunstancias para retomar algunos de sus elementos, dada la melancólica mirada hacia el pasado que caracterizó a los que se sumaron a dicho movimiento. Aún entonces, los enfoques hacia el antiguo teatro popular hispano tampoco fueron uniformes, debido a las controversias entre conservadores y liberales: los primeros tendieron a mostrar menos reservas en su ponderación del teatro áureo; los más radicales, entre los segundos que nombramos, fueron más reticentes, dado el tufo monárquico y de dogmatismo religioso que percibían en la antigua producción dramática nacional.¹⁰⁰

3.5 La dramaturgia y su censura en la Nueva España

El poder del teatro para persuadir y su capacidad de ser un importante instrumento de control social fue tradicionalmente reconocido en la Nueva España, de manera que las autoridades tuvieron permanente interés por ejercer una cuidadosa vigilancia de las artes escénicas, preocupación que, con ligeras modalidades, sería continua en los años posteriores a la consumación de la Independencia. Como ya hemos mencionado, el teatro fue uno de los espectáculos públicos más socorridos a lo largo del período colonial, especialmente con la expansión que se experimentó en la segunda mitad del siglo XVIII. En efecto, aquél era accesible a todas las capas de la población tanto letrada como iletrada.

El abismo económico, social y cultural que separaba a las élites pensantes del pueblo y las altísimas tasas de analfabetismo, hacían impensable la utilización de la escritura para la difusión de las ideas modernas, mientras que el arraigo popular del teatro hacía factible su uso para realizar estos propósitos y civilizar a la insolente plebe de las ciudades.¹⁰¹

¹⁰⁰ Sobre esto último, cfr. Apartados 8.1 y 8.2 del capítulo Ocho de este trabajo.

¹⁰¹ Viqueira, 1987: 67.

La potencialidad del teatro para incidir en las costumbres se acrecentaba debido a que su impacto tocaba a los espectadores no sólo a nivel racional, sino también emocional. Para ello contaba con varios elementos, tales como “[el] vestuario, puesta en escena, música y danza, encarnados en el cuerpo de actores y actrices, para atraer al espectador y seducirlo, no sólo intelectual sino sensorialmente; de ahí los esfuerzos de las autoridades por reglamentarlo y controlarlo”.¹⁰²

Las maneras de normar al teatro abarcaban de igual modo a los textos dramáticos como al contexto de su escenificación, así como también a los lenguajes verbales y los no verbales, ligados estos últimos a los gestos y los movimientos corporales de los artistas. Sobre el teatro pesaba un juego constante de intereses contradictorios que lo hacían objeto de tolerancias y prohibiciones. Como hemos visto, su permanencia era alentada al considerársele como un medio para entretener al pueblo, disuadiéndolo así de ocupar su tiempo libre en actividades socialmente peligrosas, pero, simultáneamente, la actividad teatral se sujetaba a fluctuantes restricciones que iban acordes con los parámetros de comportamiento considerados como aceptables.

Desde siempre, fue común que, puestos en comparación, el poder civil tuviera hacia el teatro una actitud de mayor condescendencia que el poder eclesiástico. En lo que respecta a los textos dramáticos, era en el poder eclesiástico que recaía la revisión preliminar de las obras teatrales y la concesión de su licencia para escenificarlas, lo que ejecutaban el Ordinario, la Real Audiencia y el Santo Oficio. Sin embargo, esta última instancia, ya desde 1598, dejó de participar en la labor de examen de libros y licencia de impresiones, restringiéndose, así, al castigo de los abusos en la puesta en escena de las obras.

El poder de la religión católica sobre las artes escénicas había resultado muy evidente en la Nueva España de los siglos XVI y XVII y así se manifestó de manera constante en el cuestionamiento hacia el carácter de diversión

¹⁰² Ramos, 1998: 101.

verdaderamente lícita y decente del teatro profano. En contraposición, se propugnaba por la preeminencia del teatro de corte sacro. Uno de los más importantes cambios que se produjeron en este sentido en el siglo XVIII fue la pérdida, cada vez mayor de los alcances e influencia del Ordinario. Un fehaciente ejemplo de las limitaciones a los obispos para permitir comedias fue la Real Cédula de 1760, donde se establece "...que aunque por lo que mira a bailes puede el eclesiástico prohibirlos cuando son lascivos y próximos a ruina espiritual, pero no tiene potestad para que se recurra a él por la licencia para concederlos".¹⁰³ Se alegaba que la licencia para los bailes, así como para las comedias y fiestas de toros era facultad de la autoridad regia y sus representantes.

Para este momento, –en que coincidentemente iniciaba su ejercicio teatral el Nuevo Coliseo de Puebla– el cuestionamiento a la actividad teatral no se centraba ya, en primera instancia, en la defensa de los valores religiosos, sino en criterios de otra índole. A pesar del recrudecimiento de los ataques de la Iglesia contra el teatro, ya no estaba en absoluto en juego el derecho de este arte a existir, sino su utilidad como medio de control social; su posibilidad de educar y, como planteaban los ilustrados, de ser una escuela política y de costumbres.

Sin omitir su fundamentación de orden cristiano, el control pasó, paulatinamente, a ser prerrogativa del gobierno civil, tal como lo demandaban los principios de racionalidad de la Ilustración. Así, en 1771, el Cuarto Concilio Mexicano buscó nuevamente defender el derecho de las autoridades eclesiásticas para prohibir comedias. Tal fue el caso del obispo de Puebla que, una vez pronunciados los dictámenes, solicitó en dicho evento que quedara constancia de que en la ciudad de los Ángeles sí se procedía adecuadamente, por orden del virrey, al examen y aprobación de las comedias por parte del Ordinario "y otras providencias conducentes al mayor orden teatral".¹⁰⁴ Suponemos que tras esta necesidad de

¹⁰³ "Cédula de Dos de abril de 1760, sobre diversiones peligrosas en lo espiritual", en Antología documental en Ramos, 1998, doc. 487.

¹⁰⁴ "Diario del Concilio Mexicano IV". En *Id.*: 512.

justificación se escondían críticas previas al contenido y/o modo de representación de las obras que se representaban por entonces en el coliseo angelopolitano.

Precisamente, en respuesta a los planteamientos generales de este concilio, Don Pedro de Riva y Mazo, en su carácter de Fiscal del Consejo de Indias, respondió que el clero no estaba en potestad de proscribir las comedias:

por estar fuera de toda controversia, que la materia de diversiones y festejos públicos modo y forma con que se deben hacer, pertenece i toca peculiar y punitivamente a la suprema potestad, i a sus magistrados; i que los Concilios, sus padres o jueces no puedan proscribir ni quitar las que permiten o toleran los príncipes.¹⁰⁵

Otro de los signos de esta nueva actitud proclive a secularizar el desempeño teatral fue la prohibición de representar obras cuyo contenido atañera a materias sagradas, que se justificaba —entre otras razones— por la necesidad de evitar las sátiras contra el clero y los ataques a los preceptos establecidos por la Iglesia. En este sentido, en 1769, el Supremo Consejo de la Inquisición de Castilla envió a la Inquisición de México una carta cuya orden impedía no solamente la representación de autos sacramentales, sino también de comedias de santos en la Nueva España, particularmente en las ciudades de México y Puebla.¹⁰⁶ Las autoridades debieron hacerse cargo de aplicar esta prohibición, pues eran ellas, según las ideas imperantes, quienes debían imponer sabiamente lo que mejor convenía para el avance social y buscar, entre otros recursos educativos, a un teatro que decididamente:

contribuía al establecimiento de una nueva moral laica. Sutil e inconscientemente se les retiraba a los valores su caución divina. Ya no era Dios quien en el otro mundo premiaba o castigaba las acciones humanas. Eran las mismas consecuencias de esas acciones las que se encargaban de hacerlo en este mundo. La sabia naturaleza protegía a la virtud, impidiendo que el mal triunfara.¹⁰⁷

¹⁰⁵ Ramos, 1998: 166.

¹⁰⁶ “1769: Carta acordada del Supremo Consejo de la Inquisición en Castilla a la Inquisición de México, ordenando se impida la representación de autos sacramentales y comedias de santos”, en Ramos, 1998, Antología documental: 510-511.

¹⁰⁷ Viqueira, 1987: 69.

Este nuevo afán pedagógico y de acceso a una moral de tipo racional era deseado para el teatro por parte del Despotismo Ilustrado, como un emblema de modernidad y progreso, de manera que las ideas ilustradas y las nuevas corrientes clasicistas surgidas al otro lado del océano también empezaron a afectar, claramente, al arte teatral novohispano, trascendiendo así, no sólo las tradicionales premisas religiosas, sino también la búsqueda de una nueva estética que, tal como ya hemos mencionado, abarcaba los lenguajes expresivos y las convenciones escénicas (las unidades aristotélicas y los principios de verosimilitud), con los cuales se estigmatizó negativamente tanto a las obras de temática sacra como a las –igualmente muy gustadas por el pueblo– comedias de magia.

Los ilustrados de la Nueva España, que al igual que los de la península mostraban preferencia por las tragedias (dado que en ellas descollaban las tramas y comportamientos ejemplares) y reticencia ante las comedias (por las situaciones ridículas y el papel destacado de las clases subalternas) hallaron muy difícil la supresión de estas últimas, puesto que eran las que llenaban de espectadores los espacios teatrales. De manera que buscaron que, al menos, sólo prevalecieran aquellas que fueran, según los nuevos criterios, de mayor calidad, las más verosímiles y de contenido más moralizante. En cambio, para los géneros menores (o subgéneros) abundaron sin miramientos los ataques ilustrados: entremeses, sainetes y tonadillas fueron calificados de ser vulgares y de constituir intermedios absurdos y poco decentes que estorbaban la continuidad de la acción dramática. Otro tanto se consideraba respecto a las populares maromas, volatines, juegos de mano, peleas de gallos y los espectáculos que se autodenominaban “científicos” y que también llegaban a presentarse en los entreactos.

Con excepción de las peleas de gallos y la lidia de toros, que más de una vez fueron prohibidos en el interior de los coliseos novohispanos (y sin embargo siempre se volvían a permitir), los entremeses, sainetes, tonadillas y, más tarde, zarzuelas no pudieron llegar a impedirse de manera oficial y reglamentaria en todo

el período colonial por la misma razón que las comedias, puesto que –aún más que estas últimas– llenaban habitualmente el grueso de las taquillas. Sin embargo, la condena que pesaba sobre los autos sacramentales se extendió a las comedias de santos y de magia en 1788, pues en marzo de ese año un auto del Juzgado de Protección de Teatros de Madrid prohibió las de santos y suspendió temporalmente las de magia, aduciendo que las piezas “de mágica y de absurdos semejantes [eran] contrarias no sólo a las reglas más triviales y menos estrechas del teatro, sino también a la religión, a la razón, a las costumbres y a la decencia”.¹⁰⁸

En relación a los bailes, éstos continuaron como antaño siendo objeto de acérrimas críticas. Si en otros puntos podían existir divergencias entre el poder eclesiástico y el civil aquí no era el caso, dado que el tema de la moral sexual, que siempre venía a colación respecto al vestuario y los movimientos de las bailarinas, aparecía ante ambas autoridades como preocupante en términos del mal ejemplo y de los insanos apetitos que podía producir en los espectadores. Los nuevos clasicistas, empero, no podían olvidar que muchas veces eran los bailes y sus intérpretes, por encima de cualquier otro elemento, los que motivaban al público a asistir a los coliseos. Nicolás Fernández de Moratín, a pesar de sus críticas al teatro popular de España, no tenía más remedio que reconocer este hecho. Para 1763 declaraba al respecto:

El mismo pueblo, que en tan mala opinión está, conoce la futilidad de nuestras comedias, y lo conocen los mismos cómicos cuando se valen de mil invenciones para atraer a la gente, unas veces con iluminaciones inverosímiles y decoraciones del teatro y lo que llaman tramoyas; otras veces dividen la comedia para que haya más entremeses; otras apelan a diferencia de tonadillas y recitados, y otras tienen que andar suplicando a los bailarines; y **ya sabe Vd. que al coliseo donde hay mejor bailarín acude toda la gente**: prueba cierta del corto mérito de la comedia.¹⁰⁹

Ante esto, los Ilustrados sólo podían argumentar, en sus afanes de modificación, que los bailes eran una diversión que procuraba únicamente a los

¹⁰⁸ “1778: Informe del Juez de Teatro sobre reglamentación y censura en el Coliseo”, en Ramos, 1998, Documentos: 532.

¹⁰⁹ Fdez. de Moratín, 2002: 231-231. Las negritas son nuestras.

sentidos, sin educar el entendimiento. Los intentos de erradicar las partes danzadas fueron por lo tanto infructuosos. Para 1794, fueron totalmente prohibidos los bailes en el Coliseo de la ciudad de México y lo mismo ocurrió, aunque de manera parcial, para 1806. En una y otra ocasión disminuyó considerablemente la asistencia de “la plebe” y no hubo más remedio que reintegrarlos a los espectáculos teatrales.¹¹⁰ Los ataques iban especialmente dirigidos a los bailes populares que, durante la mayor parte del siglo XVIII, seguían conformando el repertorio dancístico que se representaba en los teatros novohispanos. Estos bailes eran muy variados,¹¹¹ tanto los españoles como los de origen americano, los cuales muchas veces se agruparon bajo el nombre de “follas”.¹¹² Del entremés habían ido surgiendo los bailes entremesados que estaban relacionados con las mojigangas o “fines de fiesta” y las jácaras. Estas últimas conjuntaban la actuación, el canto y el baile, generalmente a propósito de algún personaje burlesco que formaba parte de tonadillas o sainetes. Esta mezcla daría paso a los “chascos” o “engaños”. Dentro de la amalgama compuesta por todos estos elementos y de manera afin con la ópera y el ballet, empezaron a gestarse las zarzuelas, cuya popularidad fue acrecentándose hasta alcanzar un fuerte auge al clarear el siglo XIX. Tanto en el ramo de la actuación como en el de la danza, los repertorios novohispanos no empezaron a reflejar las premisas de la Ilustración sino hasta que el siglo XVIII se hallaba en su cenit.

¹¹⁰ Viqueira, 1987: 98-99.

¹¹¹ A guisa de ejemplo tenemos: el siempre popular *jarabe*, *los matachines*, *la morisca*, *el sarao*, *la tarantela*, *el turdión*, *la zambra*, *el campeche*, *el cumbé*, *el guacharito*, *la guajira*, *el tamborito*, etc. Durante el reinado de Carlos III, la danza española más popular fue sin duda *el bolero*, que requería una gran destreza y manejo de castañuelas y que aglutinó muchos bailes tales como *las seguidillas*, *el jaleo*, *la jota*, *las sevillanas* y *el fandango*. Ramos, 1979: 53 y 78-79.

¹¹² Las *follas* se componían de varios pasos de comedia inconexos, mezclados con otros de música y bailes. Éstos últimos eran los más popularmente asociados con estas diversiones teatrales, por lo que llegaba a establecerse muchas veces una relación de identidad entre follas y bailes.

Capítulo 4
Repertorio dramático
del Nuevo Coliseo (1766-1815)

Capítulo 4

Repertorio dramático

del Nuevo Coliseo (1766-1815)

En este capítulo se ha partido básicamente de dos inventarios y una lista de piezas teatrales del Nuevo Coliseo de la ciudad de Puebla de los Ángeles fechados entre 1766 y 1815 para analizar el tipo de dramaturgia que se ofrecía al público de dicha ciudad y casa de comedias durante las últimas décadas del período virreinal. Uno de los elementos más importantes a considerar es el contraste entre las obras de mayor gusto popular y la censura ejercida sobre las mismas en nombre de la Ilustración, cuyas ideas nuevas sobre el sentido y la utilidad del teatro hallaron su vía de expresión en los postulados del clasicismo dieciochesco.

4.1 Aspectos generales

En 1760, al iniciar el funcionamiento del Nuevo Coliseo, el público poblano contaba con un espacio de escenificación adecuadamente edificado y acondicionado para el ejercicio teatral de su época, pero debían ser los empresarios quienes aportaran todo el equipamiento escénico (conocido, entonces, como “Etiqueta”) que incluía la escenografía, la tramoya, la utilería, el vestuario y la colección de ediciones de obras dramáticas. En 1766, las autoridades municipales tomaron, por primera vez, la decisión de adquirir una etiqueta teatral, a partir de aquella que habían conformado los arrendadores Don Miguel de Zavaleta y Don Juan Leal entre 1761 y 1765, con lo cual se empezó a contar con un equipamiento escénico propiedad del municipio, que fue inventariado durante los años restantes del período colonial en varias ocasiones.

Entre 1766 y 1808 la etiqueta original casi no sufrió modificaciones, por lo que, evidentemente había ido padeciendo deterioros, lo que podría llevar a la conclusión equivocada de que el montaje de las representaciones teatrales se llevó a cabo con una cada vez más alarmante pobreza de recursos. Por lo tanto, es conveniente aclarar que los arrendatarios siempre cubrieron, de su propio peculio, los faltantes en la etiqueta propiedad del coliseo, ya sea que trasladaran

la que ya poseían, la mandaran a hacer, o bien, la adquirieran de los asentistas anteriores,¹ lo cual se traducía en puestas en escena tan modestas o lujosas como fueran sus posibilidades económicas. De aquellos “útiles” que eran propiedad privada y no del Ayuntamiento no puede darse, evidentemente, un seguimiento exacto. De todo esto se desprende la necesidad de guardar una importante reserva con respecto a la concordancia que nos ofrecen los inventarios del Nuevo Coliseo de Puebla y el panorama real de lo que los poblanos veían en su momento en términos de repertorio teatral y recursos escénicos. En este sentido, el inventario más confiable es el de 1766, seguido de los efectuados para los años 1814 y 1815, los cuales, efectivamente, muestran que para entonces se había llevado a cabo la reposición y la renovación de enseres, así como la inclusión de las obras dramáticas que al día se representaban en la ciudad de Puebla. Hemos recurrido a otro documento inquisitorial del año 1796 para cubrir un poco este vacío. Se trata del enlistado de un cajón de comedias detenidas en la Aduana para revisión del Santo Oficio que, si bien tenían como destino la ciudad de México, habían hecho una significativa escala en Puebla con la finalidad, posiblemente, de que se sumaran al repertorio de su Nuevo Coliseo.²

La dificultad de conocer con toda precisión las obras que se representaron en Puebla entre 1766 y 1815 es grande. Aunque en algunos inventarios se da cuenta de la existencia de rotulones hechos a mano que se usaban para anunciar las funciones del coliseo, no se menciona su contenido³ y, desafortunadamente, no se hizo acopio de libros contables en cuyo registro puedan ubicarse los títulos de las

¹ Como ejemplo, en 1809, en el Ayuntamiento se procedió a la búsqueda de los expedientes sobre el Coliseo que databan de 1787 a la fecha para aclarar la pertenencia de enseres ajenos al inmueble y que ahí permanecían desde hacía años. Se detectó, entonces, que éstos habían sido comprados por el arrendatario Arequí, quien se los había regalado al actor cómico (o “gracioso”) Ortiz. Éste, a su vez, se los había vendido al siguiente asentista: Vicente García. Éste último fue obligado a extraer los enseres del Coliseo para evitar cualquier problema a la corporación municipal por el daño de tales “útiles” durante su uso. AAP, Exp. T 59, F67R-V.

² “1796: Puebla. Lista de un cajón de comedias detenido en la aduana para revisión por el Santo Oficio”. Publicado en Ramos, 1998, Documento 162: 605-607.

³ Como ejemplo, en el inventario de 1791 se mencionan veinte carteles [AAP, Exp. T 57, F 233V] que dos años más tarde, se afirma, ya estaban rotos. AAP, Exp. T 57, F 233V y T 58, F 17R.

piezas y los ingresos por entradas. Está claro que tales libros debieron existir, pero eran competencia exclusiva de los cambiantes empresarios, autores y fiadores.⁴

Ya hemos comentado acerca de lo complicado que podía resultar, en la práctica, el hecho de que por muchos años la administración del Coliseo Real de la ciudad de México corriera a cargo del Hospital de Naturales; sin embargo, desde el punto de vista de la conservación de documentos para fines historiográficos, en Puebla tenemos una enorme desventaja para el período colonial, pues el Ayuntamiento no tenía motivos para solicitar a los empresarios una relación detallada de las entradas por funciones y mucho menos había razones para dar un seguimiento cronológico del asunto.⁵ Dado que en el presente trabajo el aspecto dramático se ha enfocado únicamente para comprender mejor el fenómeno teatral en el ámbito sociocultural de la Puebla de antaño, nos hemos contentado con establecer aquí un panorama general con los elementos que nos han resultado accesibles. Esta información y la metodología para la ubicación, búsqueda de autores y cuantificación de las piezas se ha sintetizado en una tabla que aparece como anexo al final de este trabajo.

El número total de textos teatrales del repertorio del Coliseo de Puebla en 1766 ascendía a 532, de los cuales 322 aparecen bajo el rubro de “Comedias” y 210 bajo el de “Entremeses”, los cuales, como ya mencionamos, también incluyen sainetes. En comparación y ya para 1786, el Coliseo de México contaba con un

⁴ Fue excepcional la intervención de las autoridades en el cobro de las entradas, como ocurrió cuando el asentista del Coliseo poblano, Miguel Jerónimo Zendejas (que había sido comediante en el Coliseo de México) se comprometió a dar funciones semanales extraordinarias para recaudar fondos para Fernando VII. Esto en 1809, es decir, en momentos críticos de la ocupación francesa. Para tales representaciones el mismo Zendejas solicitó un inspector oficial y la presencia en tales días del Promotor Fiscal de la Real Hacienda. AAP, Exp. T 59, F 16V y 45R-V.

⁵ El examinar minuciosamente las piezas teatrales representativas del gusto del público sólo puede efectuarse mediante el empleo de suficientes registros contables de temporadas teatrales. Un importante ejemplo del trabajo que puede realizarse a través de ellos fue el emprendido por Francois Suréda en *Le théâtre dans la société valencienne du XVIIIe siècle* (ver bibliografía) en donde el autor pudo cuantificar, entre los años 1700 a 1746 y 1761 a 1779 los ingresos por cada pieza teatral en funciones por día y por temporada “cómica” e incluso establecer su éxito diferenciando el mayor o menor número de entradas de los diversos estratos sociales con base en las zonas de ubicación de los espectadores. Una posibilidad así para el siglo XVIII luce muy lejana en el caso de Puebla y creemos que a pesar de tener mayor factibilidad tratándose del Coliseo de México, aún presenta importantes limitaciones. Cabe comentar que nos fue posible consultar el citado libro de Suréda gracias al amable préstamo del Dr. Oscar Armando García Gutiérrez.

total de 512 textos dramáticos, conformados, respectivamente, de 264 obras de las de teatro mayor “impresas y reconocidas” que en su gran mayoría, como en Puebla, eran de autores españoles y cuyo repertorio se completaba con un teatro breve integrado por 160 sainetes y 80 entremeses.⁶ De tal modo, puede decirse que el repertorio poblano de 1766 tenía poco que pedirle, en la suma de su acervo, al del más importante teatro de la Nueva España durante su apogeo. En efecto, de algunos textos se guardaban dos y hasta tres copias y, cuando eran extensas, se colocaban por separado las segundas e, incluso, terceras partes y aunque con ello el número real del repertorio se ve ligeramente reducido, de todas formas sigue siendo muy significativo el volumen de obras acumuladas en sólo seis años de representaciones teatrales que se habían efectuado en el Nuevo Coliseo de Puebla hasta el momento de su primer inventario.

En el caso del cajón de comedias examinado en 1796 por el Santo Oficio, la lista sumaba 120 piezas.⁷ Para 1815, año del siguiente inventario de comedias aquí revisado y en pleno proceso de la lucha insurgente, ya se había pasado en todos los dominios hispanos por el proceso de la desaparición de la Santa Inquisición (entre 1813 y 1814) y el decreto de libertad de imprenta promovido por las Cortes de Cádiz (1810-1812), seguidos del restablecimiento del Santo Oficio y del regreso a la restricción de dicha libertad de imprenta por orden de Fernando VII (1814). Suponemos que estos factores y, particularmente, la lucha armada, la cual propició un ambiente poco propicio para la actividad teatral,⁸ pudieron haber dejado su impronta en el contenido del repertorio de comedias del Coliseo de Puebla. La suma de todas estas obras (descontando las sacas, que según se entiende corresponden a las mismas piezas) asciende a 286, cantidad significativamente inferior a la del inventario de 1766, aunque la variedad de géneros ya se ve aumentada de manera significativa.

⁶ Viveros, 1996: 39.

⁷ Ciento diecinueve con exactitud, dado que una obra aparece por duplicado como *No hay traidores sin castigo ni lealtad sin lograr premio*, de Hidalgo.

⁸ Esto último se evidencia constantemente en el tomo 60 de los expedientes del AAP que abarca este período.

4.2 El repertorio dramático propio del teatro español antiguo o popular

4.2.1 La singular posición de Calderón de la Barca

Para 1766, la supremacía indiscutible por número de obras en repertorio pertenecía, como era común en España y sus dominios, a Don Pedro Calderón de la Barca (1600-1681), del cual se guardaban 60 obras en el Nuevo Coliseo poblano, sin contar los entremeses. En conjunto y según este inventario, las obras de Calderón integraban más del 20 % de las representaciones del coliseo angelopolitano, lo que coincide con la proporción que guardaban en España, donde hasta 1780 conformaban el mismo porcentaje entre los títulos en cartelera.⁹ Cabe mencionar que la prohibición de representación de autos sacramentales a partir de 1765, debió significar la omisión en el repertorio poblano de las obras de Calderón que fueron la perfección en su género, aquellas que habían llevado a establecer una identidad entre su representación y la reafirmación del dogma eucarístico en las festividades del *Corpus*.

A lo largo del siglo XVIII, era costumbre que se estrenaran los teatros, e igualmente se diera inicio a las temporadas teatrales con una obra de Calderón, lo cual hace factible que la obra *Antes que todo es mi dama*, incluida en dicho inventario, haya sido elegida para la inauguración del Nuevo Coliseo de Puebla.¹⁰ Calderón fue profuso tanto en su producción de género dramático como de comedias. Entre estas últimas destacaron sus obras de capa y espada, como la citada de *Antes que todo es mi dama*, aunque en este terreno una de sus obras consideradas maestras fue *La dama duende*, presente también en el repertorio poblano. Un elemento recurrente en este tipo de textos fue el de los duelos, actos que en la vida real ya habían sido condenados por Fernando VI con la pena de muerte y que por aquellos

⁹ Andioc, René, 1995: 101. Sobre este punto y con base en su investigación realizada sobre el teatro en Valencia para la primera mitad de la centuria, Francois Suréda hace ver que no es posible determinar el éxito que obtiene un dramaturgo basándose únicamente en el número de piezas llevadas a la escena, pues constató, por ejemplo, que en el curso de un mismo año varias comedias de Calderón no producían, en conjunto, un número de entradas comparable a lo que obtenía una sola pieza de Cañizares u otro autor similar del período Suréda, 2002: 120. La falta de estos datos para Puebla nos hacen, desgraciadamente, limitarnos a una cuantificación simple.

¹⁰ Según vimos al finalizar el capítulo dos de este trabajo.

años propiciaron la crítica de *El Memorial Literario de Madrid* al personaje principal de la obra calderoniana *El médico de su honra*,¹¹ obra que se hallaba en el repertorio del coliseo poblano para 1766, pero ya ausente en el de 1815.

Fueron, efectivamente, de la producción de Calderón, las obras más ligeras de entre sus comedias las que se insertaron en el inventario poblano de 1766 y, en contraste, destaca la ausencia de su famoso drama *La vida es sueño*, el cual no aparece enlistado sino hasta 1819. Para 1766 hallamos cinco comedias hagiográficas de Calderón,¹² ninguna de ellas parece haber recibido una crítica o censura particular (aunque se entiende que ya para 1769 debieron formar parte, por ser de santos, de la lista de comedias censuradas).

Las diferentes facetas de este autor le valieron una recepción igualmente variada durante los siglos que prosiguieron. Aunque su popularidad fue descendiendo, se produjo de manera menos abrupta que en el caso de otros autores de su generación. Para el caso de Puebla y en el año 1796, entre las 120 obras traídas de España sólo aparece una de Calderón: *La hija del aire*,¹³ lo que en principio no es necesariamente extraño, puesto que ya muchas obras de este autor podían obtenerse en la Nueva España. Sí llama la atención, sin embargo, que no se tratara de una obra ligera, sino de corte trágico y aún más llamativo es el hecho de que, para el inventario de 1814-1815 ya hayan desaparecido cerca del 90% de la suma de obras de Calderón que se tenían en repertorio medio siglo antes. Esto parece sugerir uno de los cambios más evidentes del declive de la atracción ejercida por las extensas obras del teatro del Siglo de Oro en Puebla.¹⁴ Al parecer, al iniciar el siglo XIX ya no se entendían del todo a sus héroes, en tanto que el poder que atribuía a la pasión amorosa lucía contrario a las normas establecidas

¹¹ Vasconcelos y Lizárraga, 1998: 204.

¹² Se trata de: *Los cabellos de Absalón*; *Los dos amantes del cielo: Crisanto y Daría*; *Judas Macabeo*; *El mágico prodigioso (San Ciprián)* y *El escándalo de Grecia contra las Santas imágenes*. De dos de estas obras resulta dudosa la autoría.

¹³ Más dos en coautoría: *Troya abrasada* (con Zavaleta) y *La fingida Arcadia* (con Moreto).

¹⁴ En el caso de Calderón de la Barca, esta tendencia era clara en España, pues a medida que el siglo XVIII tocaba a su fin, “a pesar de su presencia [...] atrae menos gente que otros autores más modernos; si se exceptúan los comienzos de temporada, sus obras raramente se mantienen en cartel más de cuatro a cinco días”. Andioc, 1995: 102.

para el matrimonio: los nacientes valores burgueses empezaban a chocar con los de tipo caballeresco que continuaban siendo característicos en el Siglo de Oro. Como hemos visto en el capítulo anterior, al extenderse las objeciones hacia este teatro, no faltaron aún para este autor de renombre las acusaciones de que ser un corruptor de las costumbres.¹⁵

4.2.2 Los autores “menores”

Alrededor de la tercera década del siglo XVII, momento en que Calderón empezó a cosechar grandes triunfos, la primera generación de dramaturgos áureos (encabezada por Alarcón, Tirso de Molina, Lope de Vega y Guillén de Castro, entre otros) estaba al borde de poner fin a su actividad teatral. A su vez, la controversia por la “licitud del teatro” desde el punto de vista religioso pasaba por una época de relativa tranquilidad e iniciaba, entonces, una nueva etapa a la que, generalmente, se denominó como *segunda comedia*, la cual estuvo caracterizada por la reescritura y refundición, en la que lo común fue la producción calderoniana y su consecuente emulación.¹⁶

Aunque el repertorio del coliseo poblano de 1766 no dejó de incluir autores de la primera generación, aparte de las obras de Calderón únicamente encontramos ocho piezas en total de los más renombrados autores: seis de Lope de Vega, una de Tirso de Molina y una de Juan Ruiz de Alarcón.¹⁷ En comparación con la exigüidad de obras en repertorio de los “grandes” del período, tenemos por una parte 50 piezas teatrales de los dramaturgos menores y por otra, de los discípulos y epígonos de Calderón, hallamos 87 piezas, varias de las cuales

¹⁵ Ver apartado 3.4.4 del capítulo Tres de este trabajo. En la Nueva España y para 1806, las críticas dirigidas también a Lope de Vega y Francisco de Quevedo llegaban a ser bastante acres. Ramos, 1998, doc. 197: 672.

¹⁶ Vitse, Marc, 1995: 197-198.

¹⁷ En torno a la generación de la primera comedia, ya en 1793 el corregidor de Madrid afirmaba que “las comedias antiguas, por muy vistas, ahuyentan a la gente del teatro”. Andioc, 1995:102. Entre las obras de Lope cabe citar la famosa pieza *Dómine Lucas*, y entre las demás se hallaban dos que eran comedias de santos: *Las lágrimas de David* (de autoría no segura) y *El mejor representante: vida y martirio de San Ginés (Lo fingido verdadero)*, la cual pudiera ser, dada la época de representación, que en el inventario esté referida a la obra *Mejor representante San Ginés* que, inspirada en Lope, fue escrita en colaboración por Cáncer, Martínez de Meneses y Rosete.

fueron escritas en colaboración, dado que esta modalidad se encontraba muy en boga para entonces.¹⁸

Para 1796, el cajón de comedias proveniente de España sólo contenía alrededor de un 20% de obras antiguas del teatro hispano, siendo el resto productos recientes de la dramaturgia de otras regiones europeas. Observamos también, en relación a la censura, que las dos obras que aparecen de Montalbán,¹⁹ al ser comedias de santos, no debieron ser aceptadas por el calificador y que, de las 3 obras de Luis Vélez de Guevara, a una que fue hecha en coautoría con Francisco de Rojas ya le había sido cambiado el final desde 1665, por intervención de un censor madrileño.²⁰

En contraste con lo anterior, una pieza de Hidalgo, de tema heroico-militar,²¹ era también la única de la que se habían enviado 2 copias, evidenciando la creciente preferencia de los espectadores (y/o lectores) novohispanos por este tipo de tramas del teatro áureo al finalizar el siglo XVIII, que abarcaban muchas veces asuntos relacionados con el mundo grecorromano y las muy gustadas aventuras de capa y espada, cuyo tono se acercaba ligeramente más a las tragedias que a las comedias. Con esto se abría claro camino hacia el estilo afrancesado o clasicista y se preludiaban también los elementos historicistas del romanticismo. Las coincidencias, por tanto, de estilo y géneros entre el inventario de 1766 y la lista del cajón de comedias hecha treinta años después son mínimas.²²

La lista de 1796 no agotaba, lógicamente, el posible repertorio del teatro de la Angelópolis, por lo que resulta de mayor interés, en cuanto a coincidencias, la comparación de obras del teatro hispano tradicional del inventario de 1766 con el efectuado en 1815. Para este último año, de un total de 92 comedias, hemos

¹⁸ En este último caso hallamos autores pertenecientes tanto a la época de la *primera* como de la *segunda* comedia. Entre las comedias de las enlistadas en 1766 en el Nuevo Coliseo de Puebla, que fueron publicadas bajo anonimato, se hallaron ocho y, finalmente, no pudieron ser identificados los autores de 18 obras.

¹⁹ *Santa María egipciaca* y *Sansón, el divino nazareno*.

²⁰ Se trataba de *También tiene el sol menguante*. Ramos, 1998: 113.

²¹ *No hay traidores sin castigo ni lealtad sin lograr premio*.

²² Nos referimos a *La fingida Arcadia*, de Moreto y Calderón; las dos comedias de santos de Montalbán ya citadas, y *Sólo el piadoso es mi hijo* (Francisco de Avellaneda) de Matos y Villaviciosa.

calculado que al menos 43, es decir, cerca del 50% pertenecían todavía a este popular teatro español.²³ Es difícil saber cuáles de ellas seguían representándose asiduamente y cuáles simplemente se conservaban como parte del archivo, pues no necesariamente las más recientes eran las de mayor vigencia.²⁴

Las piezas teatrales a la antigua que aparecen en 1815, sin tener antecedentes en los otros años citados, suman 17, incluidas dos de Calderón. Aunque en su mayoría son de tipo heroico-militar y/o históricas y no se han agregado comedias de santos, aparecen ahora inventariadas por primera vez cinco comedias de magia.²⁵ Aún cuando era claro que las ideas ilustradas habían logrado ir apartando de los foros las vertientes religioso-escatológicas del teatro ilusionista del Siglo de Oro, todavía no lograba imponerse el realismo escénico en el gusto popular poblano, en el que permanecía el interés por lo espectacular y fantástico de las representaciones.

Fue precisamente la realización de un ensayo de la comedia mágica *Marta la Romarantina*, de Cañizares, lo que dio pie, en 1809, a que fuera llevado a la cárcel el entonces asentista y Primer Galán del Nuevo Coliseo de Puebla, Miguel Jerónimo Zendejas,²⁶ por lo sospechoso que entonces resultaba el reunir a gran cantidad de gente durante la noche. Cabe recordar que por entonces España padecía la invasión napoleónica y que estaba muy reciente el fallido intento de emancipación del país en el que se vio involucrado el mismo virrey Iturrigaray (julio de 1808). Aquí transcribimos un fragmento de la carta que Zendejas envió al

²³ De ellas, 26 ya se hallaban citadas en el inventario de 1766 (la mayoría 21) o en la lista del cajón de comedias de 1796 (las 5 restantes).

²⁴ Pues se presentan casos como el *El genízaro de Hungría*, de Matos, que ya se había inventariado en 1766 y de la cual tenemos la certeza de que se había estado ensayando para ser representada en el Nuevo Coliseo de Puebla en el año –relativamente cercano– de 1796. AAP, Exp. T 58, F 158V. Esta obra continuaba en repertorio en 1815. De las obras inventariadas en este último año y que ya estaban citadas en 1766 cabe destacar lo siguiente: había dos copias de la comedia *Los áspides de Cleopatra*, de Rojas Zorrilla tanto en 1766 como en 1815. Aparte de las siete obras de Calderón, el autor barroco del cual se conservaban más comedias era Moreto (*El defensor de su agravio*; *El desdén con el desdén* y *El valiente justiciero*) mientras que del resto de autores sólo se guardaba una pieza por cada uno de ellos. Además, aún se tenía una obra de Lope de Vega (*Domine Lucas*) e, igualmente, persistía una de las controvertidas y más exitosas comedias de magia: *El mágico de Salerno*, de Salvo y Vela.

²⁵ *El mágico de Serván*; *Marta la Romarantina*, *Juana la Rabicortona* y *La mágica mexicana*.

²⁶ Don Eduardo Gómez Haro plantea que este comediante era descendiente del famoso pintor poblano de igual nombre, lo que no hemos podido constatar. Gómez Haro, 1987: 55.

gobernador Manuel de Flon, Conde de la Cadena, a principios de agosto de aquel año:

Ante VS [...], digo que en la noche del día de ayer, por orden del Juez del Teatro²⁷ se me mandó ir preso por el motivo de que antes de anoche se ensayó la comedia de *Marta la Romarantina*. [...] No encontraba en mí delito el más mínimo, veía que se me calificaba tal ensaye por la noche de una función que así lo requiere, [...] [pues] es práctica universal en todos los teatros ensayar de noche las comedias [...] porque así es indispensable, **porque necesitando mucha gente para su arreglo, ésta se compone de artesanos que no quieren, ni deben, ni puede exigírseles abandonen sus labores en perjuicio de ellos y del público.**²⁸

De esta misiva hacemos las siguientes observaciones: evidentemente, existía una buena disposición entonces, en la ciudad de Los Ángeles, para trabajar como “supernumerarios” o “extras” por parte de personas del pueblo. Esto, empero, significaba erogaciones especiales para poder pagarles, lo que sólo se justificaría como empresa si el número de funciones y de entradas lo ameritaba. De ello podemos deducir, fácilmente, que obras como *Marta la Romarantina* resultaban generalmente exitosas, aunque –como era el caso- ya hubieran sido modificadas hacía tiempo por la censura, con la consecuente supresión de algunas de sus partes.²⁹

También, sabemos que los “extras” que participaban en el montaje de la obra eran artesanos, pero desconocemos su ocupación específica ¿Podría, entonces, el tipo de oficio haber sugerido a las autoridades poblanas la posibilidad de una reunión francmasónica en pro de la Independencia? Sería arriesgado asegurarlo, pero aun si se eximiera de toda culpa política a Zendejas y su grupo de actores, el arresto al interior de un sitio de pública reunión como era el coliseo, debió tener la finalidad de disuadir de manera llamativa a los habitantes de la ciudad de Puebla sobre potenciales reuniones para conspirar contra el gobierno.

²⁷ Se trataba de Don Joaquín Crespo.

²⁸ AAP, Exp. T 59, F 31-32R. Las negritas son nuestras.

²⁹ Ramos, 1998, docs. 156 y 161: 581 y 602.

4.2.3 Autores y obras relacionados con el ámbito novohispano

Los autores novohispanos o aquellos que escribieron obras teatrales en el México de la etapa colonial, conformaban, efectivamente, una franca minoría en el repertorio dramático del Coliseo poblano. Es interesante que en el repertorio del Coliseo de Puebla sólo se contase, en 1766, con una obra de Ruiz de Alarcón de corte heroico-trágico: *El tejedor* o, como es más conocida por su segunda parte – que también se inventarió– *El tejedor de Segovia*. Esta obra seguía representándose años más tarde en el Coliseo de México, pero tuvo la mala fortuna de ser descalificada, en sus dos partes, en la temporada 1794-95, razón por la que, seguramente, desapareció también de las listas del coliseo poblano en 1815.

Las tres obras de Agustín Salazar y Torres³⁰ que en el Coliseo de Puebla aparecen inventariadas en 1766 ya no son citadas para 1815.³¹ Respecto a Eusebio Vela, dada su popularidad como actor y dramaturgo,³² consideramos muy probable que la obra sobre *San Francisco*, la cual aparece en el inventario de 1766, sea la que a él se atribuye.³³ Con independencia de la autoría correcta para esta pieza, a juzgar por lo elaborado de la tramoya y la utilería que se utilizaba en ella (según se observa en el inventario del que partimos), debió ser una de las

³⁰ Español de origen, se destacó desde joven en la Nueva España a la que llegó desde muy pequeño acompañando a su tío, el virrey Torres y Rueda. En este lugar hizo estudios, incluyendo los superiores en la Universidad de México. Creó varias composiciones poéticas en el país y, probablemente, también escribió una parte de sus comedias.

³¹ Sabemos con certeza que la pieza de Salazar *Los juegos olímpicos* ya había formado parte del repertorio del Viejo Coliseo de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVII, aunque ya no se le cita en dicha casa de comedias para la centuria siguiente. Schilling, 1958: 156 y Olavarría y Ferrari, 1961:25.

³² Vela, de origen hispano, brindó su arte como actor y dramaturgo en el Viejo Coliseo de la ciudad de México, en el que permaneció desde los veinticinco años de edad en que ingresó a la compañía, la cual dirigió después hasta el momento de su muerte. Creó varias obras para teatro, de las que hoy sólo se conservan los manuscritos de tres de ellas. Magaña Esquivel, 2000: 80.

³³ Generalmente se cita como: *El menor máximo San Francisco*. Existen, sin embargo, varias piezas teatrales dedicadas a este santo desde los tiempos de Lope de Vega, quien estuvo entre los primeros en ocuparse de ese personaje de la Iglesia. Hay una obra de Lope titulada: *El serafín humano*, *San Francisco de Asís*, también catalogada como *Gloria de San Francisco*, así como una comedia de Manuel titulada *San Francisco de Asís* y otras tres dedicadas a *San Francisco de Borja* que, respectivamente, fueron creaciones de Calderón, del padre Fomperosa y del novohispano Matías de Bocanegra. *Catálogo* de Barrera y Leyrado. La alusión, en el inventario de la escenografía del Coliseo de Puebla de 1766 de “la Gloria de San Francisco” bien podría indicar que se trata de la obra de Lope de Vega, lo cual, sin embargo, no puede comprobarse debido a la imposibilidad de acceder al libreto.

más representadas en Puebla durante el siglo XVIII. En 1815 aparece inventariada otra obra de Vela: *La conquista de México*. Al respecto, en el Código Teatral de Campo y Rivas de 1806 se lee que era una de las más populares en la ciudad de México: “en que no cabe la gente en el Coliseo, e importa repetirlas mientras abunda la concurrencia”.³⁴

En el repertorio de la casa de comedias de Puebla de 1766 había una obra de Sor Juana Inés de la Cruz: *Los empeños de una casa*, que comprendía, también una loa, sainetes y sarao final con bailes. Estos complementos no aparecen inventariados, pero al formar juntos un espectáculo estructurado suponemos que estaban incluidos con la comedia que, por su trama de enredo, debió agrandar a un público muy diverso. En 1786, esta obra seguía representándose en la ciudad de México.

La obra de capa y espada, *El Guillermo, duque de Aquitania*, de Francisco de Soria,³⁵ aparece sólo en el inventario de 1766.³⁶ En el inventario de 1815 está presente su comedia *El amor de la mágica mexicana*, única obra de este género escrita por un novohispano que hemos hallado en el repertorio poblano y que ya se escenificaba en la ciudad de México al menos desde 1786. Tenemos, finalmente, en el inventario de comedias de 1766 al jesuita mexicano Matías de Bocanegra, a quien –no sin reservas– se le ha atribuido la pieza teatral *Sufrir para merecer*, pero ya no se encuentra enlistada ninguna de sus obras para 1815.³⁷

Hubo también algunos autores novohispanos para las piezas de teatro menor, sobre todo en aquellas donde aparecen diversos costumbrismos propios del país.

³⁴ Ramos 1998, documento 177: 638.

³⁵ De Francisco de Soria se sabe muy poco. Tlaxcalteca de origen, escribió unas cuantas obras teatrales y panegíricos. Uno de estos últimos fue editado en Puebla en 1766, el mismo año del primer inventario del Nuevo Coliseo de esta última ciudad.

³⁶ Viveros, Germán, 1993: 31.

³⁷ En el primer capítulo, apartado 1.3., hemos mencionado ya a este dramaturgo. Específicamente el libreto de *Sufrir para merecer* fue encontrado en el siglo XX en el Archivo General de la Nación, aunque existen dudas en la autoría debido a la falta de congruencia en el estilo y la versificación de esta obra típica de enredos con su famosa comedia de corte humanista *San Francisco de Borja*, la cual hasta hace algunos años era la única de este autor cuyo texto se había preservado. Viveros, Germán, 1993: 63-64.

Empero, de la mayoría de piezas se desconoce el autor y aunque puede suponerse que hubo casos en que fueron adaptadas al medio novohispano a partir de versiones españolas, no puede dejarse de lado la posibilidad de que hayan sido representados varios entremeses, coloquios, sainetes, tonadillas y seguidillas de cuño nacional.

4.2.4 El precio de las piezas teatrales en 1766

El inventario de 1766 fue el único en que se contabilizaron los enseres del Nuevo Coliseo. Las comedias aparecen valuadas en cantidades que van de un Real hasta quince Pesos, de modo que la primera pregunta que nos planteamos fue: ¿qué marcaba tan grandes diferencias en el cálculo efectuado? Luego de examinar en detalle el inventario, detectamos que las piezas mejor cotizadas eran las de más reciente adquisición o las obras consideradas más novedosas para el repertorio. Cabe mencionar que la mitad de ellas eran comedias de santos.

Otra pista para la catalogación de precios resultó ser, según creemos, el estado de uso de los impresos o manuscritos, bajo la consideración de que, entre más gastados se hallaban menos costaban. De ser ese el criterio predominante, se deduce que el mayor precio de una obra no necesariamente correspondía al grado de su éxito e, incluso, –con excepción de las piezas nuevas en el repertorio, aún insuficientemente puestas a prueba ante el público– tendía a haber una relación inversa entre los libretos más ensayados y llevados a escena entre 1760 y 1766 y su valoración monetaria. Se entiende entonces que la mayor parte de las obras fueran valuadas en un Real y medio, seguidas de las de dos Reales y de las que se tasaron en un Peso y cuatro Reales.

Varias piezas de las más reconocidas en el gusto del público se consideraron en dos Reales,³⁸ y casi todas las obras de Calderón aparecieron repartidas entre las tasaciones de Real y medio a dos Reales. El hecho de que entre las obras valuadas en el más bajo precio, el de un Real, apareciera una de las obras que, sin duda, fue de las

³⁸ Como *El nuncio falso de Portugal*, de Cañizares y Calderón; *Los amantes de Teruel*, de Montalbán y *Dos veces madre de un hijo: Santa Mónica y conversión de San Agustín*, de “un ingenio”. Otro guión de esta última obra estaba valuado en un Peso y cuatro Reales.

más exitosas durante décadas: *El mágico de Salerno* (de Salvo y Vela), parece confirmar esa reveladora equivalencia entre el desgaste de los documentos por su uso más frecuente y su depreciación en términos de avalúo.

En los entremeses de 1766, hallamos una lógica de avalúo similar a la de las comedias, aunque el valor de estas piezas tiende a repartirse únicamente en dos categorías: 2 Reales (las más recientes en repertorio) o medio Real para el resto. La suma total de comedias era de 158 Pesos 4 Reales, en tanto que la de entremeses y sainetes era de 41 Pesos y 7 Reales y medio.³⁹

4.3 Crítica y censura de las obras del teatro español antiguo

Sobre la crítica ilustrada hecha a las comedias, en general, además del juicio en el terreno de la moral, se atendió también al de la estructura en la creación literaria. En este segundo aspecto, hubo una creciente preferencia por las obras con ritmo octosilabo (propio de la *segunda comedia*) que era más cercano al lenguaje hablado y que conduciría progresivamente al teatro en prosa.⁴⁰

³⁹ Para el caso de las comedias sacadas, que eran 25 de diversos géneros y fueron valuadas por Pedro Ignacio Balero, el precio de todas se estableció en un peso. Únicamente la de *Herodes Ascalanita*, de Lozano, sumó un Real más al promedio. En los apéndices de este trabajo, *Anexo no. 13*, pp- XXXI-XXXII se presentan mayores detalles acerca de la cotización de los libretos del inventario del Nuevo Coliseo en 1766.

⁴⁰ En ocasiones no hacía falta que se prohibiera formalmente una pieza teatral para buscar que no se representara, como ocurrió un año después del primer inventario de comedias del Nuevo Coliseo de Puebla, en 1767, cuando el virrey, que era entonces el marqués de Cruillas, ordenó que no se ejecutara en el Coliseo de México *La fuente de la judía*, por no ser de su agrado. Finalmente, en 1790 se suprimió bajo el juicio adverso de “contener milagros y apariciones de ángeles”. Ramos, 1998, documento 142 y 156: 541 y 580. Resulta importante observar que la crítica y la censura que se hacía al Coliseo de la ciudad de México debió tener impacto en las representaciones de su homólogo poblano, no sólo por el peso mismo que generalmente tenía en el resto del país lo que ocurría en la capital novohispana, sino por la abierta coincidencia que hemos hallado en cuanto a las obras que en ambos teatros se llevaban a escena. (ver tabla correspondiente al final de este trabajo).

Entre las obras que formaban parte del repertorio de comedias del Coliseo de Puebla y que fueron fuerte objeto de censura importante, hallamos siete casos. Mostramos aquí, para una mejor comprensión, dos ejemplos significativos:⁴¹

4.3.1 La comedia *El estudiante de día y galán de noche*

Esta obra se hallaba dentro del repertorio dramático del Nuevo Coliseo de Puebla en 1766, a pesar de que, ya desde 1671, el libro entero en que se encontraba esta pieza y que llevaba por título *Soledades de la vida y desengaños del mundo* había pasado por una fuerte censura inquisitorial. Para 1680 la comedia de *El estudiante de día y galán de noche* fue clandestinamente escenificada en una casa particular de la ciudad de México, por lo que dicha pieza y quienes en ella actuaron, fueron denunciados por el vicario del convento de Santo Domingo Mixcoac, Fray Antonio de Céspedes. Éste declaraba que había visto la representación de la obra en un festejo y había observado que el autor, Cristóbal Lozano, en la tercera jornada:

introduce [...] un paso con que al parecer injuria gravemente el sacramento de la penitencia, y al parecer suponer ser fregible [*sic*] el sigillo de él: respeto de introducir a confesar (en un accidente repentino que finje en una dama) al lacayo de dicha comedia, el que a prevenido de su amo que al tiempo de ejercer dicho ministerio se finja sordo para que levantando la voz la dama, pueda dicho amo hacer averiguación de unos zelos percibiendo las culpas. Y por quanto dicho paso cede en irrisión de un sacramento tan santo y ocasiona escándalo a los que veen reducido a términos de una farza una materia tan grave, a que se llega a averla [*sic*] mezclado con cosas de su naturaleza tan profanas.⁴²

Los participantes en esta representación doméstica fueron severamente reprendidos, particularmente el dueño de la casa, un cajonero de nombre Nicolás

⁴¹ Las otras cinco obras censuradas fueron: 1) *Caer para levantar*, de Matos, Cáncer y Moreto, denunciada porque en ella se celebraba públicamente un pacto con el demonio, se ironizaba sobre pasajes teológicos y había una escena en la que el protagonista “se retira obscenamente con el demonio disfrazado en una monja a una cueva”, Ramos, 1998: 563; 2) *El tejedor de Segovia*, atribuida a Ruiz de Alarcón, fue descalificada en su primera y segunda parte, por “su extravagancia y pasages que no conducen a otra cosa que infundir en el ánimo de los menos cultos ideas [*sic*] ajenas del buen orden”, Ramos, 1998: 599; 3) Entre 1790 y 1794 se suprimió gran parte de *Marta la Romarantina*, de Cañizares, pues al Juez del Coliseo capitalino le pareció que era una de esas “farsas abominables en que hablan el diablo, y la Culpa disfrazada en Marta”, Ramos, 1998: 581 y 602; 4) la obra de Calderón, Montalbán y Rojas Zorrilla: *El monstruo de la fortuna: Felipa catanea, la lavandera de Nápoles*, fue suprimida en 1796 porque se consideró que “aunque vieja, contiene moral poco sana”, Ramos, 1998: 608; y 5) *La nuera sagaz*, de autor no ubicado, Ramos, 1998:581.

⁴² Ramos, 1998, documento 26: 280-81.

González, por ser también poseedor del libro prohibido. Otro de los implicados, Juan Fernández Lechuga, quien era originario de Puebla, en su declaración ante el inquisidor fiscal agregó que dicha obra había vuelto a representarse días después en uno de los locutorios de monjas de San José de Gracia “a persuasión de Juan Diego de León, músico de la cathedral y en esta otra ocasión se le mudó un paso a dicha comedia y de confesor se introdujo un médico en lugar de confesor”.⁴³ El músico citado se había prestado también a participar directamente en esta última función.

Encontramos para este caso una conexión entre el teatro profano y el conventual, de la mano con el que se efectuaba en casas particulares. Otro vínculo más fue el que debió existir, desde antaño, entre los músicos de cathedral y los diversos espacios de escenificación teatral, que suponemos debía ser también común en Puebla.⁴⁴ Pero lo que hay que destacar, especialmente, es que cerca de un siglo después de ocurrida la situación señalada, *El estudiante de día y galán de noche* seguía siendo una comedia presentada ante el público poblano, probablemente con la alteración de papeles a que ya se había recurrido en el convento femenino.

4.3.2 El caso de *El falso Nuncio de Portugal*

En 1807 inicia un largo proceso en contra de la controvertida obra *El falso Nuncio de Portugal*, de Cañizares; proceso que no habría de concluir sino hasta su completa prohibición en 1810. Esta pieza teatral se hallaba enlistada entre las obras del Coliseo de Puebla en 1766, pero en 1815, ya estaba ausente.

El primer paso emprendido por la Inquisición de Castilla fue la prohibición, en el mes de junio de 1807, de la publicación de esta comedia y la orden de recoger todos los ejemplares que de ella existieran, de lo cual se notificó a la capital de la Nueva España en diciembre del mismo año citado.⁴⁵ La prohibición

⁴³ Ramos, 1998, documento 26: 288.

⁴⁴ Ver apartado 6.3 del capítulo Seis de este trabajo.

⁴⁵ Ramos, 1998, documento 178: 640.

pasó rápidamente al interior del país, primero por Puebla, Veracruz y Guadalajara; luego por Guanajuato, Oaxaca y Valladolid (hoy Morelia). En Puebla, el obispo Don Antonio Joaquín Pérez, comisionó para esta labor al escribano del cabildo eclesiástico e incluyó en las pesquisas a “cualquier persona que pueda tenerla, como también los papeles sueltos que de ella puedan estar repartidos entre los cómicos de la ciudad”.⁴⁶ En la ciudades de Guanajuato se respondió, en lo tocante a los actores, que no había compañía teatral en la ciudad en aquellos momentos, pero sí se asentó que existía una en la ciudad de Guadalajara, en tanto que en la de Valladolid las representaciones corrían a cargo de un grupo de cómicos “de la legua” al cual se le notificó lo que le competía de esta orden.⁴⁷

En el expediente novohispano sobre la prohibición recaída en *El falso Nuncio de Portugal* no se especifican los motivos de esta determinación, pero era evidente que su contenido podía ser usado como una crítica burlesca a la Iglesia, puesto que el tema de la obra era ya una velada condena a los recursos empleados por la Inquisición para asentarse en todos los territorios portugueses.

A medida que pasaban los años, el teatro, que a principios de la colonización había servido a la institución eclesiástica como fuerte instrumento de evangelización en manos de las órdenes mendicantes, llegó a tener potencial para volverse un arma política poderosa contra las altas esferas de la Iglesia al servicio del gobierno hispano, el cual ya empezaba a considerarse opresivo en las diferentes regiones americanas bajo su dominio. Así, por ejemplo, lo entendería el chileno Luis Ambrosio Morante, quien usó hábilmente puestas en escena que iban encaminadas a apoyar la independencia americana. En 1824, éste

provocó de nuevo la ira de la Iglesia con la obra *El falso nuncio de Portugal*, en la que ridiculizaba al nuncio papal, Monseñor Muzzi, que se hallaba en Chile en misión diplomática de la Santa Sede. Morante representó el personaje que lleva el nombre de la obra, y su imitación fue tan exacta que incluso se caracterizó de tuerto. Apareció en escena acompañado de un cortejo de clérigos, y dando a todos su bendición.⁴⁸

⁴⁶ Ramos, 1998, doc. 198: 675.

⁴⁷ Ramos, 1998: 673-680.

⁴⁸ Versényi, 1996: 83.

No parece haberse dado un empleo tan descarado de esta obra en la Nueva España, pero en los años que corrían, los vientos políticos empezaban a soplar ya en ella, lo que a través del teatro fue hábilmente canalizado por los gobiernos virreinales frente a las primeras manifestaciones independentistas. Por ejemplo, esta actitud fue aprovechada por el actor Miguel Zendejas en 1809, pues para agradar al gobernador y al Ayuntamiento en Puebla organizó funciones en beneficio del depuesto Fernando VII, las cuales había propuesto como estrategia para asegurarse el arrendamiento del Nuevo Coliseo. Las presentaciones empezaron a efectuarse en marzo de aquel año, pero debieron suspenderse porque resultaron un rotundo fracaso. Justamente un mes después de esto, le fueron confiscados a un particular (de nombre no especificado) varios ejemplares de una comedia publicada anónimamente, denominada *El rey de España en Bayona*, que el obispo, Antonio Joaquín Pérez, turnó a los calificadores del Santo Oficio. Éstos consideraron que se reproducía lo que estaba pasando en España y se ponían en boca de Napoleón denigrantes frases contra la nobleza que promovían la insubordinación contra Fernando VII y se pintaba, en el único acto que componía dicha pieza, a personajes como Godoy:

con expresiones sediciosas, y ajenas a la verdad, Dona María Luisa afirmando lo que escandaliza más a los hombres más abandonados, y da sobrada ocasión a pensar contra su honrra, e introducir un cisma en la monarquía [...] ¿Pues qué deberemos decir quando advertimos, que todo el espíritu de esta mal formada escena no es otro que el de la insurrección, odio e infidelidad contra nuestro legítimo rey? de que devemos pues afirmar y expresamente decimos es que esta escena debe prohibirse *in totum* aún para los que tienen licencia de leer libros prohibidos, como comprendida en varios edictos del Santo Oficio principalmente en el de 27 de agosto de 1808, por ser contraria a muchas reglas de *Indice Expurgatorio* y a los mandatos o preceptos, a los soberanos pontífices entre ellos Clemente undécimo, que han correspondido al Santo Oficio de la Inquisición en España celar y velar sobre la fidelidad que a sus cathólicos monarcas deven guardar todos sus vasallos.⁴⁹

Aunque esta obra, evidentemente, no pretendiera ser llevada a la escena sino sólo ser objeto de lectura para unos cuantos, su presencia en la ciudad de Puebla revelaba las inquietudes ahí existentes ante el futuro que se abría a la

⁴⁹ Ramos, 1998, doc.199: 682-684.

Nueva España, dada la crisis que se vivía en la península. Por lo pronto, en el Coliseo, la ya inestable situación política y la escasez económica de la mayor parte de la población provocaba que ni las más gustadas diversiones ligeras procuradas por el teatro breve, ni las comedias de santos y de magia llenaran patio o cazuela y, menos aún, que le motivara a la concurrencia extraer de sus raquícos bolsillos cooperación alguna para funciones a beneficio del Real monarca.

4.4 Piezas breves y comedias de santos y magia

4.4.1 Las piezas breves

En el caso del teatro menor no sólo pesaban los calificativos que señalaban su falta de decencia y franca vulgaridad, sino también aquellos sobre la carencia de calidad en su composición y versificación. Respecto a lo primero, en 1749, la Real Audiencia le manifestaba al virrey Güemes y Horcasitas que para el uso lícito de las comedias en el coliseo de la capital había que reglamentar “que no se ejecuten bailes, ni represente comedias, entremeses y sainetes poco decentes, y que sean provocativos y obscenos (*sic*)”⁵⁰ y a partir de la época de Bucareli se pide especial cuidado en la revisión de la forma y el contenido de este tipo de obras. A pesar de todas las objeciones que se hallaron, este tipo de teatro menor siguió presentándose de manera constante y profusa tanto en los foros teatrales como en otros espacios públicos y privados.

En lo tocante al inventario poblano de piezas menores, en 1766 todas éstas aparecen enlistadas bajo el término de entremeses, aunque entre ellas hay un buen número de sainetes.⁵¹ Dado que no se procedió a una revisión detallada de autoría y contenido de éstas, nos interesamos básicamente en aquello que los títulos sugieren, observando, en principio, que algunas parecen aludir a temas característicamente novohispanos. En este sentido, fue especialmente perceptible la

⁵⁰ Ramos, 1998: doc. 102, p. 481.

⁵¹ Ver piezas menores en los inventarios ubicados en los *Anexos* 14 y 16, pp. XXXIII-LIX y LXIV-LXVII, respectivamente.

procedencia náhuatl de ciertos términos y la inclusión de personajes indígenas.⁵² Asimismo, es de destacar la presencia de dos de estas obras de teatro breve (una de ellas serial) en las que el personaje principal es el célebre pícaro Martín Garatuza, quien a pesar de haber sido juzgado en su época como un delincuente, seguiría gozando de popular simpatía muchos años después de muerto

Sin duda, se requiere de un arduo esfuerzo para identificar, localizar y analizar las muchas piezas del teatro breve que se representaban en el México Colonial; sin embargo, es una labor que especialistas en dramaturgia ya han emprendido pacientemente. En su desarrollo, esto habrá de permitirnos el acercamiento a interesantes aspectos socioculturales, incluso quizá, relaciones poco conocidas entre las diversas modalidades de escenificación, como las que, creemos, pueden establecerse entre el teatro de coliseo y el conventual,⁵³ cuya separación, en la práctica, seguía estando poco definida en el siglo XVIII, de manera similar a como había ocurrido en la centuria anterior.⁵⁴

⁵² Se trata de los siguientes quince entremeses: *Los ladrones mexicanos* (2 copias); *El Chicarrón y Garatuza*; *La totopostera*; *El pleito de los guajolotes*; *El arca mexicana* (2 copias); *Los juiles*; *La pascua y Viaje a México*; *Desposorios de indios*; *El indio azotado*; *Los mayas* (en dos partes); *El gachupín*; *El indio panadero*; *El gitomate*; *La burla de los tamalitos y Garatuza* (en cinco partes).

⁵³ Traemos esto a colación en relación a un libro recientemente publicado por María Sten y Raquel Gutiérrez sobre la existencia y la ejecución de piezas teatrales menores en los archivos conventuales femeninos en la Nueva España, para el mismo período del cual nos ocupamos. Las investigadoras plantean que las representaciones que se llevaban a cabo en el interior de los conventos de monjas no eran todas necesariamente de tipo religioso, llegando a incluir, en ocasiones, no sólo obras profanas, sino también música y bailes. Ver . Sten y Gutiérrez E., 2007. En dicho texto se han transcrito varios entremeses, sainetes, coloquios y loas. Entre ellos se encuentra una pieza titulada *Curioso entremés de dos guajolotes que se pelearon*, cuyo manuscrito original fue hallado por una de las autoras, María Sten, en el Archivo Histórico del INAH en la ciudad de México. La trama de esta pieza se encuentra tejida a partir de la querrela que dos mujeres del pueblo tienen por una de estas aves domésticas. Aquellas llevan su demanda ante el alcalde, desistiendo finalmente de la misma cuando perciben que este último pretende abusar de la situación y concluyen bailando un jarabe. En el mismo libro se da razón de otra versión existente que guarda muchas similitudes con la primera y que tenía como título: *Pleyto y querrela de los guajolotes*.⁵³ No es difícil imaginar que el entremés de *El pleito de los guajolotes* inventariado en el Nuevo Coliseo de Puebla en 1766 fuera, igualmente, una versión muy cercana a las otras dos citadas. Por cierto que en la bibliografía que hemos consultado, no se cita esta pieza para los programas del Coliseo de México. ¿Sería tal vez *El pleito de los guajolotes* repertorio específico del coliseo y su entorno poblano?

⁵⁴ A reflexiones de la misma índole nos lleva *El entremés de los carneros*, igualmente transcrito en el libro que citamos y *El entremés del Carnero* que se encuentra enlistado en el inventario de piezas teatrales menores del Coliseo poblano en 1766.

Pasando a la lista del cajón de comedias de 1796 y tal como ya hemos mencionado, se encuentran tanto piezas extensas como breves. No obstante, ha sido difícil establecer cuáles corresponden a esta última denominación. En 1815 vale la pena comentar que, si bien muchas obras ya antiguas en el repertorio del coliseo poblano no se citan dentro del rubro de “Comedias”, sí aparecen nombradas en calidad de sainetes, seguidillas y tonadillas, lo que implica que si bien podían ya no ser tan atractivas para el público en su escenificación completa, aún seguían siendo del gusto popular sus partes musicales, con sus canciones y bailes.

No podemos evitar comentar, por otra parte, que aun desconociendo el contenido de la mayor parte de los entremeses que fueron inventariados en la casa de comedias de Puebla en 1766, varios de sus títulos sugieren una picardía que, suponemos, debía ser particularmente desagradable para las mentalidades ilustradas. Tenemos, por ejemplo, las siguientes: *Las vulgaridades*; *La perradita*; *Las recogidas*; *Quítate el rosario* y *El fandango de amujerados*. La primera aquí citada aún aparece en el inventario de 1815 y en este último año encontramos otra obra de enlistado aún más reciente: *El sopista cubilete*, cuyo título nos acerca al mundo de los juegos de azar que mucho atraía al pueblo llano de Puebla y que las autoridades condenaban moralmente, pero toleraban en la práctica.

4.4.2 Las comedias de santos

Cabe recordar, respecto a este tipo de representaciones, que en 1769 el Supremo Consejo de la Inquisición de Castilla prohibió la representación de comedias de santos en la Nueva España, dado “el estado y método con que se ejecutan las comedias de santos en esa ciudad (de México), y en la de Puebla [...] teniendo presente que Su Majestad (Dios le guarde) ordenó no se representasen autos sacramentales”.⁵⁵ En dicho escrito se enfatizaba, además, “que en la Puebla de los Ángeles y otros

⁵⁵ “1769: Carta acordada del Supremo Consejo de la Inquisición en Castilla a la Inquisición de México, ordenando se impida la representación de autos sacramentales y comedias de santos”, en Ramos, 1998, documentos: 510-511.

pueblos donde se supiese se representan tales comedias, se pasen por medio de los comisarios iguales oficios”.⁵⁶

Si bien, como ya sabemos, fueron suprimidos los autos sacramentales, en lo tocante a las comedias de santos se constata que seguían representándose en Puebla, de lo cual podemos deducir que para 1769 ya se había transgredido, de manera flagrante, una Real Cédula que databa del 9 de junio de 1765, la cual había sido expedida por Carlos III. Incluso, en esta última se aludía a disposiciones anteriores, emanadas de Fernando VI. Dicha cédula, específicamente decía que:

[estando] noticioso el Rey de la inobservancia de la Real Orden en que el religiosísimo celo del señor Don Fernando el VI prohibió la representación de las comedias de santos, y, teniendo presente S. M. que los autos sacramentales deben, con mayor rigor, prohibirse, por ser los lugares muy impropios y **los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los sagrados misterios** de que tratan, se ha servido S. M. de mandar prohibir absolutamente la representación de los autos sacramentales y renovar la prohibición de comedias de santos y de asuntos sagrados bajo título alguno, mandando [...] que en todas las demás se observen puntualmente las prevenciones anteriormente ordenadas para evitar los inconvenientes que pueden resultar de semejantes representaciones.⁵⁷

Podemos observar, en primer lugar, que uno de los argumentos más fuertes en contra de las citadas representaciones de temas religiosos recaía en el estigma que pesaba, socialmente, sobre los comediantes. En segundo lugar, es importante considerar que debía resultar difícil justificar ante un público habituado por más de dos siglos al teatro religioso de carácter popular, esta nueva actitud de completo rechazo y condenación por parte del poder civil, por lo que no era extraño que en la “plebe” persistiera la expectativa de presenciar y exigir este tipo de obras sin alcanzar a comprender las razones que, a los ojos de las autoridades, las hacían aparecer de pronto tan indeseables. Un ejemplo de este rechazo lo ofreció Don Vicente Herrera, Juez del Coliseo de México para 1775, quien decía sobre la representación de comedias de

⁵⁶ Ramos, 1998, documentos: 511.

⁵⁷ “Real Cédula del 8 de junio de 1765”, en Ramos, documentos:, 507. [Las negritas son nuestras]. Debemos agregar que, para 1768, en este mismo sentido se especificó la prohibición de las representaciones de coloquios en los espacios públicos, los cuales eran característicos de las temporadas de Pascua y Navidad. Viqueira, 1987: 77.

santos que “esta práctica que por mucho tiempo se toleró en nuestra metrópoli, y fue conveniente y saludable en aquellas circunstancias, se ha prohibido [*sic*] últimamente por la piedad y religión de el Rey, para ocurrir a los inconvenientes que ya se pulsaban; porque el tiempo, sobre todo tiene imperio”.⁵⁸

En efecto, corrían ya otros tiempos y otras circunstancias. Es justo decir que la trama y la forma de representación de muchas de las comedias de santos estaban concebidas hábilmente para atraer la atención de las capas más amplias de la población, lo cual les procuraba un disfrute bastante más sensual que edificante:

contenían como ingredientes principales ideales para la taquilla el sexo, la violencia y el humor, articulando y sazónando el espectáculo. Todo ello ingeniosamente suavizado con un final moralista que permitía equilibrar sentimientos encontrados, confrontados. Naturalmente, en ellas se enfatizaba la vida disipada –durante su juventud- de algunos santos, acompañados por el tradicional gracioso con el que el público podía identificar pasiones, equívocos y humores cotidianos. Los dramaturgos se permitían así, para deleite del público y disgusto de religiosos y mojigatos, toda clase de irreverencias, obscenidades y burlas a la religión, excusándose finalmente con la alusión y recreación de la conversión o el martirio del futuro santo o santa.⁵⁹

No formaba parte de las consignas de la monarquía ilustrada buscar que el pueblo entendiera y, menos aún, discutiera nuevas medidas cuyo objetivo era, precisamente, limitar a éste en los espectáculos que conjugaban tan hábilmente la diversión con la temática religiosa. Se esperaba, simplemente, que la gente asumiera que debía acatar sumisamente aquello que por su bien determinaba un régimen que se manifestaba bajo el signo de un paternal autoritarismo.

Pero una cosa eran las pretensiones de las autoridades virreinales y otra su cumplimiento, como ocurrió en Puebla. En su coliseo, para el año 1766, la suma de obras de santos y de magia, según nuestra apreciación, era de 41 comedias de entre 322 enlistadas, es decir, un 15% de éstas. A pesar de que ya pesaba una fuerte prohibición, treinta años después aún encontramos dos comedias de santos

⁵⁸ “1775: Sugerencias del Juez de Teatro al Virrey Bucareli, sobre censura y reglamentación en el Coliseo”. En Ramos, 1998, documentos: 516.

⁵⁹ Vasconcelos y Lizárraga, 1998: 191.

y dos de magia incluidas en el cajón de comedias que había sido llevado a la aduana (3%)⁶⁰ y para 1815, de entre las 90 comedias enlistadas, sobrevivían una comedia de santos y seis de magia; es decir, un 8% del total del repertorio de entonces.

En todos los casos que hemos citado, resultarían efectivamente muy pocas las comedias de santos y magia si únicamente se tomara en cuenta su proporción con el resto del repertorio, pero no puede dejarse de lado el factor de la frecuencia de representación por obra específica y no debe ignorarse, igualmente, que la prohibición de 1769 para toda la Nueva España de representar comedias de santos –de la que ya hemos hecho mención– se originó en un expediente de denuncia que el 1º de febrero de 1768 se había formado precisamente en la Angelópolis. En éste se rechazaba “la indecente y ridícula representación de comedias de santos que tanto en el Coliseo de Puebla, como en el de esta Corte [de México] se practica”.⁶¹ La misiva iba dirigida a los inquisidores de la Audiencia, quienes la turnaron, a su vez, a Carlos III. La denuncia había sido hecha por don Cristóbal de Fierro y Torres, quien la justificaba de la siguiente manera:

Por no aberme paresido regular, el que en el Coliseo de Puebla de los Ángeles, tan a menudo agan comedias de santos, que todas ellas causzan una notable hirsión y poca veneración a los santos y algunas conversaciones, que de dichas comedias he oido nada christianas; y mas irregular me paresze todavía, la que se va a haszer el domingo día 7 de este mes.⁶²

Específicamente, dos obras hagiográficas que se hallaban en el Coliseo de Puebla en 1766, fueron prohibidas en su totalidad años más tarde. Una de las piezas atribuidas a Lope de Vega pertenecía a este género: *Las lágrimas de David*, que, en 1771, fue completamente censurada “por contener proposiciones erróneas, escandalosas y temerarias, con abuso de la Sagrada Escritura”.⁶³ Asimismo, en 1797, por edicto inquisitorial fue prohibida *in totum* la ejecución de la comedia *La gitana de Menfis, Santa María Egipcíaca*, que también estaba en la lista de la caja

⁶⁰ *Santa María Egipcíaca y Sansón el divino nazareno*, de Montalbán y, de autores desconocidos *El mágico catalán* y *El monstruo de Cataluña*.

⁶¹ Ramos, 1998, doc. 144: 547.

⁶² Ramos, 1998, doc. 144: 547.

⁶³ Ramos, 1998, doc. 122: 515.

de comedias de 1796, “por [estar] comprendida en las reglas séptima, décima y décimasexta del [*Índice*] *Expurgatorio*”.⁶⁴ El Índice citado databa de 1707 y en los puntos aludidos señalaba una prohibición para los libros de enseñanzas lascivas; con datos de edición incompletos o proposiciones heréticas; innovaciones a ritos y ceremonias sacramentales, palabras dudosas y equívocas en el sentido católico, con “sabor de superstición, hechicería y adivinación [y...] cláusulas que sujetan la libertad humana al hado, a la fortuna, o a signos y señales supersticiosas”,⁶⁵ así como también las que contuvieran difamaciones, especialmente contra eclesiásticos. Es de suponerse que en dicha comedia se incluían, a juicio de los censores y en mayor o menor grado, todos estos elementos.

Sin embargo, aunque mediaran censuras parciales y prohibiciones totales para este tipo de representaciones, debieron asegurar al Coliseo de Puebla un mínimo aceptable de espectadores, pues al suprimirlas descendían preocupantemente los ingresos de autores-empresarios y de artistas de la escena. Debíó ser esa la razón de que, más de una vez, estos últimos apelaran a la comprensión de las autoridades inquisitoriales y civiles para obtener permiso de ejecutar las comedias de santos. Así ocurrió, por ejemplo, en junio de 1773, cuando los actores del coliseo poblano solicitaron –en vano– autorización, a pesar de que se atenían a todas las correcciones que, a juicio de los calificadores del Santo Oficio, se hicieran.⁶⁶

En 1786, el Bachiller Don Mariano Miguel Carrama y Cortés, asentista del Coliseo, logró obtener del gobernador el permiso para representar comedias de “santos y tramoyas”, pero cuando fue consultado el Santo Oficio, éste comunicó un año y medio más tarde que se sostenía la prohibición, extendiéndola para la ciudad de Veracruz, en donde, seguramente, se daba una situación similar a la de Puebla. No obstante, para este último caso, el documento refiere que en ese momento las comedias que se estaban representando eran “de muñecos” y no “de

⁶⁴ Ramos, 1998, doc. 141: 541.

⁶⁵ Ramos, 1998, doc. 99: 475-480.

⁶⁶ Ramos, 1998, doc. 146: 550.

personas”, tal como se había asentado en la solicitud hecha inicialmente.⁶⁷ De acuerdo a los diferentes expedientes sobre el coliseo en el Archivo Municipal, este último dato revela que los actores poblanos se vieron entonces obligados a recurrir a las funciones “de muñecos” mientras pasaban por semejante momento de crisis.⁶⁸

La censura a las comedias de santos tampoco fue obstáculo para que éstas se llevaran a cabo en otras zonas del país. Así lo constata una denuncia hecha en Pachuca en 1778, en la cual se insistía en que no se tocaran ni bailaran sonos prohibidos. Otro caso similar ocurrió en Chihuahua con una compañía de la legua y en Durango al interior de su teatro en 1794.⁶⁹ En este mismo año, en el Nuevo Coliseo de Puebla ya habían vuelto con toda naturalidad las comedias de santos provocando el escándalo del comisario de la ciudad, el Doctor Joseph Suárez, quien consultó sobre esto al Santo Oficio, pues había notado:

Que en esta ciudad, apenas ay semana en que en el coliceo no se represente alguna comedia de santos; [...] en los carteles publicos [...] se pintan sus imágenes: he visto en los portales las de Christo Nuestro Señor, su Madre Santísima y San Juan convidando para el Coloquio de San Dimas, la del Santísimo Sacramento para la de la Perla de este misterio y para la de Santa Bárbara, la de San Agustín, la del Beato Aparicio y así de las [...] que se han estado representando con la impiedad y abuso que escandalisa a los que ven revestidos [...] de los hábitos de religiosos [...]y de las vestiduras sagradas a unos saltarines y farsantes de vida relaxada y escandalosa.⁷⁰

Algunas situaciones similares, tal vez no tan notorias públicamente como en Puebla, debieron presentarse en otras regiones novohispanas, aunque no necesariamente quedara constancia de ello en los expedientes inquisitoriales, pues en 1801 el virrey Marquina volvió a prohibir las comedias de santos y con este objetivo envió

⁶⁷ Ramos, 1998, doc. 154: 574.

⁶⁸ Esta situación se hizo frecuente en el Coliseo durante las últimas décadas del período colonial y estaba relacionada, en parte, con la imposibilidad de ofrecer al público aquellas obras de mayor interés para él y por las cuales estaba dispuesto a pagar con sus exiguos ingresos. Estas escenificaciones llegaban a ser practicadas por los mismos cómicos del Coliseo en casas particulares para completar sus ingresos y, además, eran el refugio para los actores impedidos o ancianos que ya no encontraban empleo en los establecimientos teatrales.

⁶⁹ Ramos, 1998: docs. varios: 561, 597-99.

⁷⁰ Ramos, 1998, doc. 159: 595.

copia de dicha notificación a Puebla, Veracruz, Oaxaca, Guadalajara, San Luis Potosí, Guanajuato, Zacatecas, Valladolid, Tlaxcala, Nuevo León y Nuevo Santander.⁷¹

Tras esta última prohibición, el Ayuntamiento de Puebla tuvo cuidado de dejar claro en su remate a los asentistas (los cuales generalmente hacían postura exigiendo llevar a escena las piezas que ellos mismos determinarían a su arbitrio) que:

Las comedias no han de ser de Santos ni Autos Sacramentales, ni ninguna de las prohibidas por el Señor Don Carlos Quarto y se espresan en las listas del Nuevo Teatro Español, a cuyo fin presentará una lista cada mes al Señor Gobernador intendente a fin de que su Señoría las mande revisar para darlas al público.⁷²

Empero, los arrendatarios, a sabiendas de estas disposiciones, buscaban obtener alguna ventaja en la selección del repertorio y asegurar con ello, las entradas. En la temporada de 1810, por ejemplo, el Capitán Don Vicente García de Huesca esperaba que de sus condiciones se aceptara aquella que lo colocaría como licitante para ser libre de dar al público la diversión que le conviniera e, incluso, de poder hacer diez o doce representaciones de coloquios por navidad, ya fuera en lugar de las comedias o después de éstas. A esto, el Síndico Municipal respondió, con molestia, que no correspondía a la Real Junta tomar decisiones sobre representaciones que se hallaban seriamente prohibidas por el Gobierno.⁷³ De hecho, aún era reciente la aparición del edicto promulgado por Lizana y Beaumont contra los Coloquios, cuya fecha era del 14 de diciembre de 1808.

La censura y el ataque a los coloquios fue tanto o más extensa que la de las comedias de santos, pues eran representaciones que no sólo ejecutaban los cómicos de coliseo o de la legua, sino también muchos neófitos en calles y casas particulares. Era evidente, entonces, que tomaría tiempo extinguir aquellas costumbres que estaban tan arraigadas, como debió ser el caso en Puebla, donde seguían siendo comunes las danzas y las representaciones –incluso al pie de los altares– en las celebraciones de Semana Santa. El obispo Fabián y Fuero las

⁷¹ Ramos, 1998, doc. 170: 629

⁷² AAP, Exp. T. 59, F 25V.

⁷³ AAP, Exp. T59, F72R y 83R.

había considerado como acciones ofensivas que convertían la pasión de Cristo en objeto de irrisión, por lo que en 1770 lanzó un edicto para prohibir tanto los bailes como las representaciones profanas, las loas y los pasos sagrados en tal festividad.⁷⁴

4.4.3 Las comedias de magia. El caso de *El mágico de Salerno*

Hemos mencionado ya que los ilustrados criticaban las comedias de magia porque alejaban a los espectadores de la realidad, a pesar de que el realismo buscado por los ilustrados era, a fin de cuentas, una forma particular de convención teatral, de “ilusión de realidad”, aunque opuesto al “efectismo visual” característico del ilusionismo del teatro áureo. Este último intentaba transmutar sobre la escena lo invisible, encarnar lo alegórico, dejar traslucir lo espiritual mediante el derroche decorativo y lleno de efectismos técnicos que surgieran ante el público en mágico encantamiento. Por el contrario, los defensores del clasicismo a la francesa abogaban por textos, personajes y escenarios situados en el mundo de lo natural, de lo tangible y que, en cierto modo, transformaran la realidad en lo imaginario y no (como había sido costumbre en el teatro religioso popular y de magia) en lo contrario: lo imaginario en algo aparentemente real.

Las comedias de magia, también conocidas como “de tramoya” o “de teatro” tenían, entre sus principales características y atractivos, el constante empleo de maquinaria y muchos cambios de decoración. El mayor uso de estos recursos iba en buena parte aparejado con el éxito de las obras específicas. Sin duda, entre las más destacadas estaban *El Mágico de Salerno: Pedro Vayalarde*, de Salvo y Vela; *El asombro de Francia: Marta la Romarantina*, de Cañizares y *El asombro de Jerez, Juana la Rabicortona*, de Fernández P. Las tres se hallaban en el listado de piezas dramáticas del Nuevo Coliseo de Puebla en 1815, pero en el caso de la primera, de acuerdo al inventario de 1766, ya formaba parte de las comedias que se representaban desde los primeros años de este establecimiento teatral. No sólo

⁷⁴ Ramos, 1998: doc. 18: 266-267.

era antigua en el repertorio poblano, sino que era representada en España y sus dominios desde inicios del siglo XVIII, pues su publicación databa de 1715.

El mágico de Salerno era, pues, el prototipo de las comedias de magia, que se enmarcaban en un contexto sociocultural eminentemente barroco: las fiestas grandiosas con sus decorados en arcos y carros triunfales; el gusto tan en boga en la época por los juguetes y artilugios mecánicos de toda índole; los antecedentes del teatro jesuita; la influencia de las representaciones a la italiana y, finalmente, el interés de los dramaturgos y empresarios en sorprender a un público ansioso de espectáculos fantásticos y sobrenaturales.⁷⁵ Aunque muchas veces, las grandiosas propuestas de tramoya que los autores planteaban en los guiones de este tipo de obras no pudieran llevarse cabalmente a la escena por carencias de equipamiento en los locales o falta de recursos de las compañías cómicas en turno, el público igualmente las buscaba y disfrutaba, porque otros de sus ingredientes eran

el lenguaje, las intrigas, la acción incesante, la ausencia de “tiempos muertos”, en contraste con la estructura, por fuerza rígida, el discurso incomprensible, el estilo convencional, los desenlaces previsibles y los temas gastados del “teatro antiguo”. Estas “comedias de magia” podían brindar el encanto de la novedad y lo insólito.⁷⁶

El carácter “fantástico” de estas representaciones precisa adecuarse a su época, en la cual no existía, para la generalidad del público, una delimitación específica entre lo real y lo posible, como parte de un imaginario social en el cual figuras como la del demonio (pieza fundamental del *Mágico de Salerno* y otras obras del mismo género) se presentaban con una fuerte dosis de concreción. Ésta era palpable en las imágenes pictóricas de los templos; en las figuras alegóricas de las procesiones y en las prédicas de los sacerdotes que alertaban contra sus diarias acechanzas a los feligreses. El demonio era, pues, una imagen familiar que, llevada al teatro, tenía efectos catárticos en el auditorio: “el encanto se

⁷⁵ Suréda 2004: 513.

⁷⁶ Suréda, 2004: 521.

producía cuando la derrota del diablo sobre la escena permitía al público superar su miedo o reírse de sus propias angustias”.⁷⁷

En las comedias de magia también se conseguía la empatía del público con los personajes principales, quienes –antes de obtener poderes mágicos por obra del demonio– eran seres comunes, como Pedro Vayalarde. Éste, un pacífico pastor, tiene como única debilidad la aspiración de elevarse por encima de su estrato social, elemento funesto que el diablo utiliza para aterrorizar a Italia a través de él. El poder mágico que adquiere el héroe (o la heroína, como era el caso de Marta la Romarantina o de Juana la Rabicortona) “le permite sustraerse a la coerción de la ley y transgredir no solamente el orden social, sino también el natural”.⁷⁸ A pesar de que su poder le ha sido dado por Satanás, Vayalarde no emplea sus habilidades en actos malignos y se comporta de tal manera que resulta simpático para los espectadores, los cuales podían verse a sí mismos representados en la escena y soñar que, de forma mágica, rompían con las barreras sociales y, por tanto, superaban su humilde condición.

Las mujeres del público, por su parte, podían identificarse con las heroínas tanto de las comedias de magia como de las de santos y romper con la discriminación asociada a su sexo, ya fuera a través de poderes mágicos o de virtudes intelectuales o morales. En las comedias de santos tampoco faltaban la intriga y los efectos espectaculares, los cuales, generalmente, aparecían bajo la forma de milagros. De manera que el número de éstos tenía una relación directa con el éxito de cada una de las piezas de este género. Precisamente, esta entremezcla de magia y religión era lo que las hacía “heréticas” a los ojos de las autoridades eclesiásticas y absurdas a los de las élites ilustradas.

⁷⁷ Suréda, 2004: 533.

⁷⁸ Suréda, 2004: 526.

No es extraño, entonces, que *El Mágico de Salerno* fuera objeto especial de las críticas. En la temporada de 1790-91, el censor del Coliseo de México, el padre Ramón Fernández del Rincón, determinó su supresión argumentando que el mágico:

es un hombre que con pacto con el demonio ejerce varias hechicerías para lograr a una dama de superior nacimiento y que al fin consigue la impunidad de un delito alcanzando que la imagen pintada de un crucifijo, con voz sensible y haciendo el milagro de vajarle la cabeza le conceda el perdón. No se puede producir sobre el teatro argumento más indecente y más escandaloso. La magia es uno de los pecados mas enormes por oponerse directamente a la virtud de la religión.⁷⁹

A dicho censor le preocupaba el efecto que podía causar ese ejemplo “en un concurso como el coliseo en que ciertamente asiste mucha gente ociosa, valdía y destituida de medios con que satisfacer su sensualidad y su orgullo”⁸⁰ que fácilmente podrían caer en el pecado de invocar al demonio. Se quejaba también de “que una nación tan culta y tan cristiana como la nuestra haya permitido sobre sus teatros una escena tan perniciosa y con tantos visos de apócrifa, de que no sé que haya ejemplos entre los extranjeros”.⁸¹

A pesar de la fuerza de esta crítica, en 1806 se reconsideró la permisión de ésta y otras piezas suprimidas, con tal de fomentar la entonces escasa asistencia del público. Bajo esta idea, en el código teatral de Don Manuel de Campo y Rivas del 6 de abril de 1806, se daba amplia apertura al empresario teatral para escoger las obras a escenificar, “en consideración al público concurrente, a quien se ha de lisongear en lo posible”.⁸² Del Campo y Rivas dividía a dicho público en dos categorías: una minoría que buscaba la diversión del entendimiento y una mayoría que buscaba la diversión de los sentidos. Era a esta última a la que había que complacer, permitiendo específicamente obras como la de *El mágico de Salerno*, ya que cuando se representaban “no cabe la gente en el Coliseo, e importa repetirlas mientras abunda la concurrencia. Son muchos los arbitrios lícitos de un autor para aumentar las utilidades, y no es fácil, ni hay tiempo para detallarlos;

⁷⁹ Ramos 1998: doc. 156: 577.

⁸⁰ Ramos 1998: doc. 156: 577.

⁸¹ Ramos 1998: doc. 578.

⁸² Ramos, 1998, doc. 177: 638.

pero sólo podrá lograrse dejándolo en libertad de obrar”.⁸³ A esta libertad apelarían, en Puebla, los empresarios teatrales por aquellos años, aunque se topaban con el obstáculo de que la licencia que daba este reglamento no incluía las obras expresamente prohibidas. Pero fuera de éstas, quedaba nuevamente abierta la posibilidad de que quedara al arbitrio de los asentistas, el representar “comedias de santos, de tramoyas y las que se titulan del vulgo”, tal como se reiteraría en 1816 para el Coliseo de México.⁸⁴

Esta nueva actitud contrasta con las disposiciones teatrales de 1775 y 1790, en las que se negaba derecho de elección del repertorio a los empresarios, pues se les tachaba de inescrupulosos y se les acusaba de ver sólo por sus intereses pecuniarios, sin importarles la “inocencia” de las diversiones.⁸⁵ El cambio tenía que ver con la difícil situación que se vivía en los espacios teatrales debido a la lucha insurgente. En Puebla, el asentista Manuel Ruiz incluso llegó a pedir que le fuera rescindido el contrato que había hecho con el Ayuntamiento para los años 1810-1812, pues la gente estaba temerosa de salir de su hogar y carecía de ánimo para ir al Coliseo debido, según decía, “a ese impensado ruido que han movido esos infames traidores de tierra adentro”.⁸⁶

No está por demás comentar que, incluso antes de la invasión napoleónica a España y por ende del inicio de la guerra de Independencia en México, ya se producía un reconocido descenso de asistencia del público joven, de género masculino y estrato social bajo al coliseo de Puebla en los tiempos de leva. Dio constancia de esta situación un volatinero, de nombre Mariano Villaverde, a quien se le arrendó por corto tiempo dicha edificación durante el año de 1807. Planteaba el citado personaje, entre sus condiciones para el remate:

Que siempre que para reemplazar el Regimiento de Milicias u otro hubiere leba en esta ciudad, los que colecten gente no sólo no entren a berificarlo [*sic*] al Coliceo, sino que ni se acerquen a sus inmediaciones en el tiempo de la diversión, pues

⁸³Ramos, 1998, doc. 177: 638.

⁸⁴Ramos, 1998: 640.

⁸⁵Ramos, 1998: 516 y 536.

⁸⁶Gómez Haro, 1987: 57.

para la plebe es la leba un poderosísimo retraente [*sic*] que retira a este gente en un todo de la asistencia al Coliceo.⁸⁷

Podemos ya imaginarnos, por lo tanto, que el descenso de buena parte del público, en momento de la lucha insurgente, procedía de un temor bastante real y justificado. Para 1812, el Procurador General, Don Hilario de Olaguíbel, consideró incluso improcedente en aquel año de 1812 que el Coliseo continuara abierto en las circunstancias bélicas que se vivían. Pensaba que era:

una inconsecuencia visible que esta Noble Ciudad asista todos los jueves a las públicas rogativas que en la Santa Iglesia Catedral se celebran a favor de una causa justa y al mismo tiempo abra el Corral de Comedias para una diversión totalmente contraria y digna de evitarse, cuando menos porque ocasionaría reuniones que son arriesgadas en tiempos tan difíciles.⁸⁸

Efectivamente, el teatro permaneció cerrado hasta febrero de 1814 y cuando reanudó sus actividades debieron hacerse concesiones en el contenido del repertorio de comedias para atraer al público, lo que pudo conseguirse porque los problemas de la guerra habían obligado a dejar el coliseo de la capital a varios artistas. Esto provocó que algunos se trasladaran a trabajar al de la Angelópolis, con lo que el teatro poblano se vio reforzado en su elenco. Como quiera que sea, concluida la lucha armada, no desaparecieron tan prontamente del escenario, como tal vez podía esperarse, ni las comedias de santos y magia ni todas aquellas catalogadas como “del vulgo”. Todavía en 1824, en un impreso relativo a las funciones del Coliseo de México se lee:

En la temporada que acaba, se han desenterrado todas aquellas piezas que el buen gusto había condenado a justo olvido, por ejemplo *San Francisco Javier*, *Nuestra Señora de Guadalupe*, *Santa Margarita de Cortona* y toda la corte celestial convertida en diversión y mofa de nuestro vulgo, sin olvidar los *Mágicos de Salerno* y *de Astracán* y *Juana la Rabicortona*, *Agustín Lorenzo* y una multitud de *guapos* que la ignorancia estúpida ve salir con gusto sobre la escena.⁸⁹

⁸⁷ AAP, Exp., T59: F4R.

⁸⁸ Gómez Haro, 1987: 57.

⁸⁹ Olavarría y Ferrari, 1961: 191.

4.5 El repertorio dramático del clasicismo moderno

Aunque las obras dramáticas de este tipo empezaron a representarse en España desde el segundo tercio del siglo XVIII, no se aprecian aún en el repertorio del coliseo poblano de 1766; cosa natural, puesto que incluso en la península todavía eran poco populares. Treinta años después, en la lista de comedias de la caja retenida en la Aduana proveniente de Puebla ya se observa claramente la presencia de piezas escritas bajo las nuevas premisas.⁹⁰ En varios casos se trata de traducciones (algunas como adaptaciones) del italiano, del francés e incluso del alemán, sumadas a piezas de autores hispanos.

El gusto por el género lírico se destaca, con la consecuente influencia italiana que llevaría a tender un lazo entre las óperas y las zarzuelas hispanas. De hecho, tanto en las piezas de este género como en las del total de la lista, es de un autor italiano de quien aparecen más obras en el listado. Se trata del veneciano Carlo Goldoni, considerado como uno de los padres de la comedia italiana; interesado en reflejar de forma realista el mundo que le era contemporáneo. Cuatro de estas piezas todavía aparecen en el inventario del Coliseo de Puebla de 1815. Otro autor italiano, Metastasio, portavoz del neoclásico Movimiento Arcádico, ocupa el segundo lugar en número de piezas incluidas en la lista de comedias de 1796, una de las cuales aún aparece en 1815. Los otros autores italianos que aparecen en la lista de 1796 son Bertinelli, Lucio Papirio, Apostolo Zeno y Vittorio Alfieri.

Los dos autores franceses que en la lista de 1796 aparecen con un mayor número de obras son Racine y Voltaire, seguidos de Beaumarchais y Louis-Sebastian Mercier. Dos obras de Racine y dos de Voltaire de la citada lista aparecen en el inventario de 1815.⁹¹ De Gotthold Ephraim Lessing se encuentra en la lista de 1796, una de sus dos tragedias que se consideran como antecedentes del drama

⁹⁰ Cabe recordar sucintamente sus preceptivas: separación radical de los géneros de tragedia y comedia; cumplimiento de las tres unidades de tiempo, lugar y acción; verosimilitud; decoro; lenguaje claro y logro de la doble finalidad de agrandar y educar.

⁹¹ Una de las obras de Voltaire: la *Zaira*, se reconoce también por ser de los primeros dramas burgueses que con el espíritu ilustrado penetraron a la península ibérica.

burgués alemán: *Sara Sampson*.⁹² Lessing marcó importantes lineamientos para los principios estéticos y teóricos de la literatura y buscó seguir más de cerca los postulados clásicos de Aristóteles. Así, trató de ir más allá de la mera imitación de las propuestas francesas, por lo que la inclusión de su *Sara Sampson* es, quizá, uno de los elementos más interesantes en la lista de referencia.

Hay que destacar que buena parte de los hispanos cuyos nombres aparecen lo hacen más en calidad de traductores que de autores. Por tanto es excepcional el caso de quienes tienen también esta última calidad, como ocurre con el muy popular en su época Ramón de la Cruz, cuyas obras enlistadas son *Sesostris, rey de Egipto* y *La espigadera*; y que también se encuentran inventariadas en el Coliseo de Puebla para 1815, junto con varias de sus piezas menores. De la Cruz fue especialmente famoso por sus sainetes y su introducción de las zarzuelas de costumbres.⁹³

Con obras exclusivamente de su propia autoría encontramos a Nicolás Fernández de Moratín (o Moratín “padre”), al que ya hemos analizado como acérrimo crítico de los autos sacramentales,⁹⁴ de quien aparecen dos de sus famosas obras trágicas que toman por tema la historia de España: *Guzmán el bueno* y *Hormesinda*. Tomás de Iriarte, Ramón López de Ayala, Fermín del Rey Cándido María Trigueros son los otros autores hispanos de la lista de 1796. Para 1815, se han añadido otras piezas afrancesadas al repertorio del Coliseo de Puebla, de Jovellanos y Moncín.

A las piezas nuevas incluidas en el inventario había que sumar las también recientes de corte breve que, en conjunto y para esta época, muestran el predominio del teatro popular que hacía los intermedios tanto de las obras áureas como de las obras clasicistas. Se ha llegado a opinar que “fue el teatro de pocos personajes, de ropa gastada y de escasa escenografía, que andaba en promiscuidad con volatineros, magos

⁹² La otra es *Emilia Galotti*.

⁹³ Así también tenemos a Comella, adaptador de varias óperas italianas en forma de zarzuelas mediante el cambio del recitativo en diálogo, quien además de aparecer como traductor de *La escocesa* de Voltaire lo hace como autor de *La esclava del Negro Ponto*.

⁹⁴ Ver apartado 3.4.4. del Tercer Capítulo de este trabajo.

y titiriteros, el que salvó la esencia del espectáculo en cuanto expresión genuinamente humana”,⁹⁵ Aun cuando dicho teatro no siempre fue de calidad y conllevó una temática más o menos superficial y, a veces, se trató de un simple procurador de la risa fácil, contrastaba con el lenguaje cuidado y los afanes moralistas de las grandes obras del clasicismo a la moda. No obstante, fueron estas últimas las más aceptadas por los críticos y las menos censuradas.

Entre las piezas clasicistas se dieron casos excepcionales como el de la tragedia de *El Viting*, de Trigueros, la cual fue prohibida alrededor de 1770 por considerarse políticamente peligrosa al tener como tema un regicidio.⁹⁶ Por motivos políticos y cuestionamientos morales fue especialmente perseguida toda la producción de Voltaire, sobre todo con el edicto de 1796, el mismo año en que es detenido en la Aduana el cajón de comedias proveniente de Puebla. Obras suyas como *La Elmira* se habían estrenado en el Coliseo de México en años previos aunque fuera poco favorable a España, pero conforme se acercaba el fin de siglo los censores enfatizaban la prohibición *in totum* de todo lo que proviniera de este enciclopedista. Así, de su tragedia sobre *La muerte de César* se prohíbe tanto la obra en sí por “contener proposiciones sediciosas y escandalosas, inductivas al regicidio y a la anarquía (...) y su impío autor, y doctrina temeraria, errónea, escandalosa, y, *piarum aurium* ofensiva”,⁹⁷ como su discurso introductorio que trataba de la necesidad de reformar el teatro español.⁹⁸

⁹⁵ López Mena, 1993: 15.

⁹⁶ Andioc, 1995: 110.

⁹⁷ Ramos, 1998, doc. 166:611.

⁹⁸ El edicto del 3 de noviembre de 1796 establecía que: “todas las obras de Voltaire están prohibidas por el Santo Oficio, en cualquier idioma, aún para los que tienen licencia, y que sin su permiso expreso no se pueden traducir ni imprimir en ninguno, como ni las demás prohibidas por sus expurgatorios y edictos. [...] Se prohíben las otras tragedias y comedias del mismo autor que haya traducidos al castellano”. Ramos, 1998, doc. 612. Aun para los que tenían licencia, la prohibición de las obras de Voltaire era la más restrictiva que podía ordenar la Inquisición con respecto a los textos, pero como hemos visto, tanto *La Zayda* como *La escocesa* del autor francés estaban presentes en el inventario del Coliseo de Puebla para 1815, a pesar de que se había restablecido recientemente el Santo Oficio y se había renovado la censura a la imprenta.

4.6 Reflexiones sobre la dramaturgia y el gusto popular

Aunque no es posible ser concluyente en cuanto a los gustos teatrales del público poblano para las décadas que mediaron entre la inauguración del Nuevo Coliseo (1760) y la consumación de la Independencia (1821) a partir de los datos obtenidos, pueden observarse importantes tendencias sobre este punto:

- Aunque se precisaría de un análisis más detallado para establecer el grado de coincidencias y discrepancias, no parece existir una diferencia significativa entre el repertorio dramático del Nuevo Coliseo de Puebla y su homólogo de la ciudad de México en la segunda mitad del siglo XVIII y las dos primeras décadas del siglo XIX. Esto es particularmente claro, tanto en términos cuantitativos como cualitativos para lo arrojado por el inventario poblano de comedias en el Coliseo en 1766.
- Resulta más difícil establecer comparaciones con otras ciudades del país, en donde se carece aún de mucha información sobre las actividades teatrales durante aquellos años. Ciertamente, la edificación de sus respectivos coliseos fue más tardía que la de la ciudad de Puebla y se conoce poco de las compañías “de la legua” que recorrían muchas poblaciones. Las coincidencias halladas tienen que ver con la censura y se centran especialmente en las representaciones teatrales de festividades religiosas o en la ejecución de comedias de santos y magia.
- En Puebla, el contenido de las representaciones buscó adecuarse en atención al grueso de los asistentes, los cuales son citados constantemente en diversos documentos en calidad de “plebe”.
- Es para esta mayoría perteneciente a los estratos sociales bajos que el Ayuntamiento poblano se interesó (no exclusivamente, pero sí de manera especial) en sostener “las comedias”, más como un recurso para controlar el orden social que como medio educativo, a pesar de que esta última tarea –acorde con las premisas ilustradas– también estuvo presente. Todo ello sin dejar de lado

un interés pecuniario inicial que se fue diluyendo a medida que el Nuevo Coliseo fue mostrándose como un negocio poco redituable y en ocasiones deficitario.

- En 1766, en el Coliseo Poblano imperaba el teatro español antiguo. Las piezas populares breves eran especialmente atractivas para el público por su contenido cómico y ligero, así como por la presencia en ellas de música, de canto y, en particular, de baile. Es difícil saber qué tanto extrañó el público la ausencia –a partir de su prohibición por entonces– de los autos sacramentales dentro del Coliseo, pero en años posteriores, se constata que prevalece en los espectadores la búsqueda de lo mágico y lo religioso. Prueba de ello es la insistencia, tanto de parte de los asentistas como de los cómicos, en conseguir permiso para representar piezas de santos y de magia, aún a sabiendas de que ya estaban prohibidas, pues era necesario seguir atrayendo a ese público mayoritario que dejaba de asistir, inconforme con restringirse a lo que se ofrecía en el resto del repertorio.⁹⁹
- Los documentos revisados muestran que Puebla se destacó entre las poblaciones novohispanas que continuaban representando –a pesar de las prohibiciones– las comedias de santos. Al respecto y con base en el tipo de manejo que se hacía del contenido en estas piezas teatrales, planteamos como hipótesis que esto, más que responder a excesos devocionales tradicionalmente asociados con el carácter y los hábitos de los poblanos, indicaba la necesidad de acceder a las temáticas religiosas de forma relajada e incluso irreverente, lo cual trastocaba el orden al convertir en simple diversión lo que bajo el púlpito tomaba el cariz de sermones admonitorios. Para un público mayormente analfabeta, las comedias de santos debieron ser el equivalente a la literatura hagiográfica, pero sazónada con ingredientes ligeros y semipicarescos.
- Entre las obras enlistadas en el repertorio del coliseo poblano en 1815, una apreciable mayoría continuaba perteneciendo al teatro antiguo, aunque algunas de estas piezas probablemente ya cansaban al público cuando eran demasiado

⁹⁹ Lo que no era muy diferente en la ciudad de México, pues ahí, en 1819, “para evitar que el Coliseo perdiera todo su público hubo que hacer a un lado las comedias ilustradas y de buen gusto y programar aquellas que eran del agrado del populacho”. Viqueira, 1987: 125.

conocidas. Simultáneamente, las piezas que se inclinaban hacia el género lírico eran bien acogidas e, incluso, debieron apreciarse las novedades que aportaban aquellas construidas bajo las nuevas preceptivas clasicistas, por cuanto tenían que ver con la asociación entre la ópera y la zarzuela... aunque muchos de los sainetes, seguidillas y tonadillas tenían una estructura más libre que no siempre correspondía a las reglas que planteaban los ilustrados para el teatro.

- Aunque se sabe que, para finales del siglo XVIII y principios del XIX, las obras del teatro iluminista tenían una mayor acogida cuando su temática pertenecía al género de la comedia o cuando incluían elementos heroico-militares y que, por el contrario, disminuía cuando se trataba de dramas, no es posible comprobar esta tendencia para el caso de Puebla. De manera que sólo podemos observar que, para el inventario de 1815, las piezas en el estilo del nuevo clasicismo representan una minoría de las enlistadas, puestas en comparación con las del teatro popular antiguo, tanto en sus producciones extensas como breves.

Al finalizar el siglo XVIII, los propulsores de las modernas tendencias clásicas se planteaban con optimismo conseguir una pronta disposición del pueblo llano frente a las nuevas tendencias teatrales (sobre todo hacia el género de las tragedias) mediante el convencimiento de las ventajas y bondades ofrecidas:

Dai sigi Drammatici Spagnoli devesi dunque ripetere la riforma di cui si parla. E se mi venisse detto, che il popolo non è capace di gustare, che le consuetescemie rappresentanze: direc, che son pronto a sostenere il contrario. Lo pui di coro faccio guistizia al Popolo Spagnolo, e lo credo quanto gli altri capace di ragione: Come inguistamente si acussa como sventurato fanciullo, di non profitar nelle scenze, benchè la colpa sia tutta del idiota, e malatto precettore: cosi, si suole inconsideratamente accusare i popoli di quei difetti, che solo appartengono alle legislazioni. Si unisce, con le grazie di Parnaso l'utile, all'amabile; si esponghino in azione i sistemi di morale, adornando la virtù di nostri e difiori; si esprimino i precetti della ragione, portando su le labra il linguaggio del cuore, e prometto che si sortirà l'effeto.¹⁰⁰

Pero en cuanto al gusto de “la plebe” poblana por aquel tiempo, pensamos que difficilmente estaba aún en disposición de cambiar la diversión por la

¹⁰⁰ *Discorso confutativo a quello del Signior Mariano Luis de Urquijo, Sopra lo statu attuale dei teatri spagnoli, e necessitá di loro reforma. Anneso Critica su la traduzione del Detto Signior Urquijo, de la tragedia denominata La morte di Cesare.* Madrid, año 1792, pp. CII-CIII, Biblioteca Nacional de México, Fondo Antiguo, Col. Manuscritos 1810, Asuntos de teatro, tomo 32.

educación. Consideramos más bien que existían grandes similitudes con lo que planteaba por entonces para Madrid un impreso que hacía abierta crítica a las reformas teatrales de los ilustrados y que, por su interés, transcribimos aquí casi en su totalidad:

Carta censoria sobre la Reforma de los teatros españoles, dirigida a la turba de críticos dramáticos. Por el abate Agamenón. En Madrid: MDCCXCIII. Con licencia.

Muy Señores míos.

Luego que leí en los teatros la inscripción de *Riendo y cantando corrijo las costumbres*: Confieso que añadí y *llorando*, porque se pareciese a las Comedias del día, que encierran las tres cosas: las cuales por más que se maten todos los críticos, no serán jamás ni nunca del gusto del público, y diré la razón.

Llega el pobre artesano, el infeliz jornalero, que vive trabaxando toda la semana, y espera el Domingo para dar algún descanso a su molido cuerpo, y suavizar con algún recreo las pesadas fatigas y afanes, por encontrar su mayor deleite en la Comedia, no para instruirse, como quieren algunos, sino para hallar algún placer [...] que le distraiga de sus cuidados y miserias: considerándose capaz de un voto decisivo [...así como] espectador de gusto ó de un copioso fruto de dulzura, siempre que consiga reirse mucho con las graciosidades del bufón: verse sorprendido con la travesura de los lanzes, inflamarse con las acciones de algunos de los Héroeos. Con ese objeto se quita el pan de la boca para ir al teatro. Le llaman con más atención las piezas nuevas: corre [...] a ocupar un asiento o un pedazo de patio: desea con ansia se corra el telón; pero el desdichado no vé mas que tramas de asesinar, de traición, y [...] la muerte alevosa de uno de los hombres más grandes, [...] de Héroeos, como [...] en la tragedia de *La muerte del César*, y otras [...] ¿Cómo será posible que no maldiga la pieza y su autor? Si en lugar de explayar su oprimido corazón, se le encoge; mas efecto natural; pues no mira mas que horrores, objetos dignos de la mayor compasión y del más vivo dolor. Jamás se acomodarán a semejantes piezas: se oponen por naturaleza al objeto que les mueve a gastar su dinero, y **siempre apreciarán más una Comedia antigua de las que pretenden desterrar los críticos, que no las mejores del día**. Ni es extraño que no sean del gusto del populacho otras piezas que las expresadas. Los hombres más cultos, lo de más negocios y ocupaciones [...], no pueden llevar con gusto las tragedias, ni deben de preferir las que complacen al pueblo: porque es claro que quando alguno de estos sujetos se va al teatro, no es con el fin de ver tiranía, crueldades, horrores, ni desgracias que acrecientan su tristeza, sino acciones que deleiten su espíritu, y modifiquen la dureza de sus ocupaciones. Nuestra nación siempre será enemiga de las piezas trágicas por su carácter, así como la Inglesa es amantísima de ellas por su genio. *Tenga enhorabuena algo de llorando; pero sin que falte el cantando y riyendo, para que esta censura se vaya siguiendo.*¹⁰¹

¹⁰¹ Biblioteca Nacional de México, Fondo Antiguo, Col. Manuscritos 1410, Asuntos de Teatro, Tomo 32. Las negritas son nuestras.

Capítulo 5
**El Nuevo Coliseo: implicaciones
espaciales y producción teatral**

Capítulo 5

El Nuevo Coliseo: implicaciones espaciales y producción teatral

En este capítulo atendemos al Nuevo Coliseo de Puebla en tres aspectos: partimos de su edificación, no sólo como centro de espectáculos sino también como habitáculo y lugar de intercambio social en conexión con su entorno espacial; analizamos después la distribución socio-espacial del público y, finalmente, tocamos el tema de la producción teatral, en especial los recursos para la escenificación. Para este último aspecto señalado, enfatizamos la confluencia de las artes plásticas, particularmente la pintura.

5.1 La edificación teatral y su ubicación espacial

La casa del Coliseo de Puebla [...] es un edificio público cuyo aspecto es de aquellos que presentan idea de la felicidad del gobierno y quedan a la posteridad por testigos de la civilidad y de la política.

Síndico Pedro Valiente, año 1809.¹

En la actualidad, el Teatro Principal es considerado como uno de los monumentos con valor patrimonial más importantes del centro histórico de la ciudad de Puebla.² Durante 146 años a partir de su inauguración, con escasas alteraciones a su diseño original y salvo breves interrupciones, había rendido servicio a la localidad, hasta el domingo 27 de julio de 1902, cuando después de sufrir un incendio devastador, quedó convertido en ruinas por un lapso de 35 años.

No fue sino hasta el año de 1937, cuando después de un vano intento de convertirlo en arena de box, se pretendió instalar una gasolinería, lo que llevó al Presidente Municipal de Puebla a la decisión de restaurarlo y devolverle su funcionamiento, para la cultura teatral.³

El edificio se hallaba en tal estado de abandono que incluso habían crecido árboles en su interior. En la restauración se buscó preservar la fisonomía original.

¹ AAP, Exp. T 59, F69R.

² Ver *Anexo 19*, pp. LXXXVI-XCVI, al final de este trabajo para información sobre José Miguel de Santa María, quien fuera Maestro Mayor de Arquitectura de la N. C. y constructor del Teatro Principal.

³ Palou P., 1987: 93.

Una de las novedades, sin embargo, fue la inclusión de un resistente techo de armazón de hierro. En 1959 se conformó un patronato, que procedió nuevamente a realizar obras de restauración, dado que no existía ningún organismo que se hiciera cargo de su administración y mantenimiento, por lo que había empezado nuevamente a deteriorarse.

Durante esta segunda intervención, en la fachada se reconstruyó el escudo Real que se había quitado en 1937, el cual coronaba la inscripción original en piedra.⁴ Ambos elementos databan de 1759. A su vez, en la plazuela que mira a la entrada principal también se colocó una fuente de cantera.⁵ En torno a dicha fuente varias bancas de hierro circundadas de árboles completaron el conjunto. Con el edificio remozado, pintado y hasta la fecha cuidado, pareciera que éste y su entorno hubieran recuperado su pasada imagen, pero si damos vuelta a las páginas del tiempo, la impresión que tenemos ya no resulta tan exacta.

Frente a la fachada del teatro, en donde hoy vemos la plazoleta, a lo largo de los siglos XVIII y XIX simplemente había una explanada sin empedrar y otra explanada más en iguales condiciones se extendía al sur, por detrás del edificio.⁶ Hacia el noreste había un terreno con una acequia que comunicaba al inmediato río de San Francisco y en sus linderos llevaba al puente de igual nombre o “puentecito”. A su vez, la calle que al poniente colindaba con el sitio conocido como “Portalillo” también era de tierra. En tiempos “de secas”, los vientos llegaban a levantar nubes de polvo por todos los costados del coliseo, en tanto que las lluvias, en las fuertes temporadas “de aguas” hacían penoso el tránsito de los peatones, debido a los lodazales que se formaban. Por tanto, no es extraño que durante los meses lluviosos el público siempre se redujera considerablemente. Aunque ya desde 1763 las autoridades se habían propuesto empedrar las calles, esto sólo se había planeado para las más céntricas. Entonces, se hablaba ya de

⁴ Ver cap. 2, apartado 2.3.1

⁵ Palou, 1987: 94-98.

⁶ Ver, al final de este trabajo, el *Anexo 8*, p. IX.

los daños que traía la suciedad, especialmente con las lluvias, pues ocasionaba que los que caminaban por ellas tuvieran:

caídas y sumersiones [*sic*] en lodos y bascosidades [*sic*] que maltratan las capas, basquinas y ropas y aún llenan de ellas los templos, en que las introducen con los pies y vestidos y lo que es más, que no han sido pocas las enfermedades que, de constipaciones oriundas de las mojadas se han advertido y aún dan materia a conservación e incremento en las epidemias y las desolaciones corruptas que no permiten purificados aires.⁷

Se esperaba que con los empedrados el agua fluyera sin contratiempos hasta el río y que quedaran “purificadas las calles como en los principios de la fundación”,⁸ pero esta labor habría de esperar aproximadamente un siglo y medio para efectuarse en la zona del coliseo. Esto a pesar de que su inmueble se hallaba casi inmediato a la calle del “Alguacil Mayor”, la cual era un paso obligado en el camino que llevaba de Veracruz a Puebla y que, por tanto, se incluía en el recorrido de los virreyes cuando llegaban y, luego, se dirigían a la capital.

Desde que fue construido, entre 1759 y 1760, el edificio del antiguamente llamado Nuevo Coliseo, constituía un bloque macizo, abierto a su entorno inmediato. Pero a diferencia de lo que ocurre hoy, tenía otros usos además de los propios del arte escénico.⁹ Cabe recordar que se planeó teniendo en mente que contribuyera –para beneficio de la actividad teatral (e ingresos a los Propios del Ayuntamiento)– a poblar una zona urbana que se hallaba deshabitada, por lo que el inmueble fue proveído de viviendas y accesorias que rodeaban la sala y el foro de espectáculos.¹⁰ Éstas se describen así en el inventario de 1766:

Primeramente la cassa de la esquina que cae al portalillo, que consta de tres piezas y un corral con necesaria, el qual tiene puerta con chapa y llave, y en la pieza que sirve de recámara una ventana con su aldaba, y una puerta que cae de la asesoria, la que tiene otras dos que caen a la calle con sus chapas y llaves y una ventana con su aldaba, y en la piesa de ésta un balcón de fierro que cae a la

⁷ AAP,AC T 51, 170R.

⁸ *Id.*, 170V.

⁹ Incluso entre 1937 y 1959 había sido utilizado en parte para sede del Conservatorio de Música y Declamación. Palou, 1987: 96.

¹⁰ Ver Cap. Dos, apartados 2.3.1 y 2.3.2.

calle con su ventana de madera y aldaba. (Gana 5 pesos mensuales por su arrendamiento).

Ytem otra cassa de la esquina contraria en que se hallan las mismas piasas, y se halla en la misma conformidad de la otra ezepto que no tiene mas que una puerta a la calle. (Gana 4 pesos)

Ytem la cassa asesoria de la esquina de el puentecito. Tiene dos piezas en la asesoria, dos puertas con sus chapas y llaves y en la recámara una ventana con su aldaba. (Gana 3 pesos 4 reales)

Ytem la asesoria que se le sigue con su puerta, chapa y llaves y ventana con aldaba. (Gana 1 peso 4 reales)

Ytem la asesoria que se le sigue con sus puertas, chapa y llaves y ventana con aldaba. (Gana 1 peso 4 reales)

Ytem la otra asesoria, que cae a la esquina de la Acequia en la conformidad de las otras dos. (Gana 1 peso 4 reales)

Ytem la asesoria que sirve de Nevería, con dos puertas, una que cae a la calle y otra al zaguán, ambas con sus dos chapas y llaves. (Gana 2 pesos).¹¹

Como podemos observar, se trataba de tres casas-habitación, una de ellas con accesoria, a las cuales se sumaban cuatro accesorias simples. Incluso las dos primeras casas no debieron ser muy grandes, pues sólo tenían tres cuartos: dos de uso indistinto y uno de recámara. De haber tenido también “necesaria” (el equivalente a los sanitarios en la época)¹² el resto de espacios habitacionales, se habría mencionado en el inventario. Por lo tanto, asumimos que carecían de este servicio, lo mismo que el resto de la edificación. Nos asalta de inmediato esta interrogante: ¿a qué sitio iban para desahogar sus necesidades fisiológicas los que ocupaban el resto de viviendas? Y, más importante aún ¿a dónde acudía el público, especialmente en los días que había teatro lleno y las funciones eran largas?¹³ Más allá de las preocupaciones (graves) que iban de la mano con la falta de higiene, estos aspectos de orden cotidiano son altamente reveladores de las costumbres de los habitantes de Puebla en general, así como de los espectadores del Coliseo, en particular durante el período estudiado.

¹¹ AAP, Exp. T 57, F 70 R-V. En el inventario, los precios de arrendamiento se hallan a la izquierda. Se invirtió su ordenamiento para facilitar la lectura.

¹² También se les llamaba “comunes” y podían ser: horadaciones en la tierra canalizadas parcialmente a letrinas y parcialmente al subsuelo, o bien tazas de barro superpuestas a baldes de madera o cobre que después de colmarse se conducían a otro sitio. Loreto L., 1994: 54.

¹³ Para 1790, en el coliseo de la ciudad de México, se contaba a diario con dos carros que recogían, respectivamente, la basura y las heces acumuladas. Por su parte, el virrey tenía su propia bacinica en el palco de su pertenencia. Ramos, 1994: 79.

No cuesta trabajo imaginarse que en el entorno del Nuevo Coliseo, en lo que durante mucho tiempo fueron terrenos baldíos, hubiera constantes detritus humanos, lo mismo que suciedades y toda una mezcla de olores alrededor del edificio mismo que, por habituales, generalmente no se mencionan en los documentos.¹⁴ Las accesorias donde se vendían comestibles también debieron dar cuenta de peculiares aromas. En el inventario de 1766 se especifica claramente un espacio para nevería. No sabemos si fue en esa misma accesoria o en otra habitación del mismo tipo que, para los años de 1791 a 1793 había sido instalado un comedor, en donde una cocinera expendía todas las noches no solamente dulces, sino también cenas completas que los espectadores y actores no dudaban en introducir muchas veces al Coliseo.¹⁵ De ahí que en algunas posturas se especificara que no se permitirían al interior del teatro alimentos que propiciaran la suciedad del recinto. Tal fue, por ejemplo, el caso de una de las condiciones que en 1809 ponía el Capitán Vicente García de Huesca, quien, anteriormente, ya había tenido experiencia como asentista del coliseo:

Que ha de ser permitida la vendimia de dulce, nieves, frutas y de todo aquello que no se oponga al decoro, limpieza y buen orden, pues los vendedores estarán prevenidos de no interrumpir la atención de la diversión que se esté ejecutando, y de no introducir almuerzos, meriendas ni cenas.¹⁶

Dicho capitán reiteraba: “que ha de evitarse la corruptela de introducir cenas y comidas, que sólo conducen a trastornar el buen orden y turbar la diversión”.¹⁷ En 1815 otra de las accesorias funcionaba como vinatería, de lo cual sabemos porque en septiembre de aquel año los miembros de la compañía de

¹⁴ A falta de depósitos instalados, el uso de bacines, generalmente en los dormitorios, era el recurso más común para depositar los desechos humanos. Se entiende que hubiera tales implementos en las viviendas y que incluso fueran llevados a los palcos (o cuartos, según se les llamaba) de las autoridades, pero no es de esperarse que los cargaran consigo los espectadores comunes. Probablemente el cercano río de San Francisco, a donde la población siempre lanzó desperdicios, sirviera para estos fines. El uso de los espacios de tránsito público para defecar sin demasiadas precauciones de discreción también era común, pues el ilustrado Ignacio Antonio Doménech comentaba al finalizar el siglo XVIII que en Puebla “las mujeres y los hombres del vulgo [hacen] sus necesidades corporales como hasta ahora, en las aceras y en donde quieren, con tanta desvergüenza que se ponen en cuclillas cara a cara un hombre y una mujer, y en esta postura, y en acto tan indecente y cochino entablan una conversación, encienden y fuman un cigarrillo”. Cit. por Loreto L., 1994: 46.

¹⁵ AAP, Exp. T 58, F11V. Dicha cocinera pagaba entonces por el local veinticinco pesos mensuales.

¹⁶ AAP, Exp. T59, F73V.

¹⁷ *Id.*, F93R.

cómicos que entonces laboraban en el inmueble teatral pidieron arrendar este último por su cuenta. Entre las condiciones que plantearon estuvo la de disponer de dicho local, ubicado en la esquina noreste del coliseo, la que daba a la acequia que era vertiente del río de San Francisco. Entonces, los actores consideraron pagar por la renta de dicha accesoria “por ser así útil a la oficina para que viva el encargado de ella, protestando tomar los utensilios de que la avita actualmente por el precio que avalúen los peritos”.¹⁸ Aunque no se menciona, es de suponerse que de dicha vinatería llegaran a ingresar al coliseo bebidas alcohólicas durante las funciones (no únicamente para los concurrentes, sino también a los camerinos) o que al menos en dicho sitio se reunieran algunos asistentes al concluir los espectáculos. En relación a esto último, el Reglamento de Gálvez de 1786, determinaba en su 14º punto que “no se permitirá en el vestuario la entrada de meriendas, licores ni refrescos, para evitar los perjuicios que siguen de su abuso”¹⁹ y otro tanto refrendaba el reglamento poblano de 1833 en su 11º artículo.²⁰ Nos parece que en 1815 y tratándose específicamente de los licores, estas indicaciones no pudieron seguirse en el Nuevo Coliseo de Puebla al pie de la letra, tomando en cuenta que eran los mismos actores quienes administraban la vinatería.

El reglamento de Gálvez también impedía a los cómicos emprender viajes cuando se hallaban cumpliendo un contrato teatral e, igualmente, en el artículo 18 del reglamento teatral para Puebla establecido por el Ayuntamiento en 1833 se especificaba que “ningún actor saldrá de la Ciudad sin que (el Regidor comisionado) y el director le hayan concedido el permiso”.²¹ Se esperaba, incluso, que los actores vivieran cerca de los teatros para tener sobre ellos un mayor control. De hecho, el habitar cerca de los coliseos les resultaba cómodo a los artistas, que pasaban en dichos establecimientos muchas horas al día. En Madrid tanto cómicos como dramaturgos y otras personas ligadas a los teatros vivían

¹⁸ AAP, Exp. T60, 86V.

¹⁹ Ramos, 1994: 221.

²⁰ Ver reglamento anexo al final de este trabajo.

²¹ *Id.*

efectivamente cerca, lo cual daba una identidad particular al barrio que ocupaban.²²

Algo similar a lo anterior ocurría en relación al Coliseo Real en la ciudad de México.²³ En el caso de Puebla, existe la certeza de que varios de los asentistas, especialmente los que provenían de fuera y que teniendo antecedentes actorales se hacían cargo de dirigir las compañías, alquilaban las casas y accesorias junto con las instalaciones teatrales, habitando generalmente ahí mismo. Éste fue el caso de: Carlos Díez de Urdanivia –al menos entre 1793-1796– quien había sido originalmente segundo Barba del Coliseo de México;²⁴ del actor José Brito y su esposa María Franco Lechuga, quienes entre 1791 y 1793 ofrecían al público comedias “de muñecos”;²⁵ de Mariano Joaquín Balbuena entre 1796-1799 (quien

²² Esto ocurría en el barrio conocido tradicionalmente como *De los literatos*: “su origen se debe como consecuencia de la capitalidad de la villa en el siglo XVII y durante todo el siglo XVIII, acudiendo a él gran número de escritores y artistas, atraídos por la fama, por las subvenciones oficiales y por la protección de los monarcas y de los cortesanos. Así se reunirán en esta zona y desde el siglo XVII, conformando un barrio literario en el siglo de oro, autores como Lope de Vega, Cervantes, Calderón, Góngora, Tirso de Molina, Moratín, etc. Pero esta zona no sólo reunía a los genios más importantes de la historia de la literatura, también era el centro en el que se representaban sus obras, en los *Corrales de comedias*, creados en la segunda mitad del siglo XVI. [...] Prácticamente casi todos los actores y actrices de los siglos XVII y XVIII, vivieron en esta zona, entre las calles de Huertas, Amor de Dios, San Juan [hoy Moratín], Santa María, De francos [Lope de Vega], etc. [...]; el mismo rumbo siguieron los autores: Cervantes, que vivió en varias calles de este barrio, entre otras, calle Huertas, León, Cantarranas, murió en la casa que tuvo en la calle Cervantes [antes llamada de Francos] esquina con León; en la calle Cervantes también vivió Lope de Vega, y Jacinto Benavente en el siglo XIX. En la calle Quevedo, vivió el autor del mismo nombre y, Góngora durante alguna breve estancia en la capital, Moratín en la calle Santa María, etc. [...] Además, se ubicarán en el barrio los dos centros religiosos más frecuentados por las gentes del teatro. Así actores y actrices se daban cita durante todo el siglo XVIII en la “misa de hora”, en la Iglesia de Jesús de Medinaceli, mientras que la Iglesia de San Sebastián era la elegida para casamientos, como domicilio de la Cofradía de Nuestra Señora de la Novena y como camposanto, en él estuvo enterrado Lope de Vega. En este barrio también se ubicó el Hospital de los Comediantes, concretamente en la calle de Jesús y María [actualmente Almadén]”. <http://ejepeatonal.com/article17.html/>

²³ El teatro del Hospital de San Andrés, en Lima, que fue construido en el siglo XVII según el diseño del 1er Viejo Coliseo de la ciudad de México, contaba con diez aposentos para vivienda de los comediantes, por lo que puede deducirse que también en la capital novohispana los actores de entonces habitaban igualmente en la correspondiente edificación teatral. Schilling, 1958: 21-22. Para el siglo XVIII, “aunque no se menciona un barrio específico habitado por los actores, es probable que la mayoría viviera muy cerca del Coliseo. En los contratos para la temporada 1786-87 se especificó que Ana de Híjar y Castro y Teresa de Acosta –primera y segunda gracias– debían “vivir cerca del teatro”, pero esto no parece haber sido obligatorio para todos.” Ramos, 1994: 131.

²⁴ Díez de Urdanivia llevaba para entonces más de quince años residiendo en Puebla, en constante actividad como actor y en ocasiones como asentista, siempre en el coliseo. No es por tanto difícil que haya habitado en esa edificación con su familia antes de los años que citamos. De dicha familia al menos su hija Gertrudis había sido también (primera) actriz del coliseo. AAP, Exp. T 58, F6R.

²⁵ *Id.*, F10R-11V y 15V.

al menos arrendó las habitaciones, aunque no es seguro que haya hecho uso de ellas para habitarlas personalmente)²⁶ y de José María de Arechi en 1802.²⁷

En ocasiones, los asentistas incluían las casas y accesorias en sus posturas aunque éstas estuvieran al momento ocupadas con inquilinos, bajo la idea de que fueran ellos quienes percibieran las rentas. Esto pasó en casos como el de Manuel de Mauleón y Frontana en 1803, el cual era Notario Receptor de la Curia Eclesiástica del Obispado de Puebla e igualmente era lo esperado por Ignacio Miranda en 1812, quien quería que además de la oficina, se le entregaran las viviendas exteriores del coliseo “pagando con separación las rentas que éstas han ganado a los ynquilinos que las ocupan, sin alteración, para proporcionar de este modo resarcir cualesquiera quebranto que pueda experimentar en las comedias”.²⁸

También se presentaron situaciones como la de Mariano Villaverde, quien se autodenominaba como “Profesor de la Compañía de Volatines”, que entre 1707 y 1708 ocupó el Coliseo teniendo entre sus condiciones la de ofrecer al público “comedias, maromas, títeres, foyas o lo que me fuere conveniente”²⁹ y que deseaba se le alquilaran las accesorias para habitarlas y quizá también comerciar en ellas, pero encontró para esta última solicitud la negativa del Ayuntamiento, pues al haber ahí inquilinos no resultaba correcto “que se despojen con violencia de la posesión [*sic*] que disfrutaban quietamente”.³⁰ Así que también, durante varios años, los inquilinos de casas y accesorias del coliseo fueron personas comunes, como puede apreciarse.

En relación al alquiler de estos espacios insertos en el edificio teatral, las expectativas del Ayuntamiento respecto a contribuir a que se habitara la zona del Coliseo lograron su cumplimiento, en cambio en las áreas circundantes el proceso

²⁶ *Id.* F 65R.

²⁷ *Id.* F 177R.

²⁸ AAP, Exp. T59, F 180R.

²⁹ *Id.* F 7R-V.

³⁰ *Id.* F 8R.

de poblamiento resultó lento, como ocurrió con el sitio de la Plaza “Del factor” ubicado a espaldas del coliseo.

En cuanto a aquellos sitios que podían permitir la reunión de gente en torno a este último local, el “Portalillo” (6 nte. 600), que se hallaba frente al costado occidental del teatro existía ya desde el siglo XVI y su planta baja servía de casa de posada o mesón desde varias décadas antes de que se edificara el coliseo. Otro mesón existía también en la casa número doce de la calle del “Alguacil Mayor” (8 ote. 400). Igualmente se hallaba cercano el conocido como “Mesón Viejo” (6 ote. 400).³¹ Pero a pesar de estos sitios, la sensación de que toda la zona se hallaba lejana y en cierto aislamiento del centro de la ciudad, persistió todavía en el siglo XIX.

Actualmente, en una ciudad que ha crecido y expandido sus límites durante el siglo XX y sigue haciéndolo en el siglo XXI a una velocidad y distancias impensables en centurias anteriores, las seis cuadras que separan al teatro del corazón urbano que es el zócalo nos resultan nimias, pero en la óptica de los habitantes de Puebla de épocas anteriores el trayecto al Teatro Principal se percibía como pesado de recorrer en relación a las calles principales, en donde bullía la actividad urbana.³² Por ejemplo, en 1797 el entonces asentista del coliseo, Santiago de la Rosa, se quejaba de que las obras de reparación que se estaban llevando a cabo ahí lo habían obligado a mover el espectáculo a la Plaza de Gallos (6 pte. 300) durante varios meses³³ y entre los gastos que ello le había obligado a hacer estaba el traslado de la compañía en dos coches, lo que diariamente le costaba cuatro pesos.³⁴ En 1810, cuando Don Manuel Ruiz hizo

³¹ Para las calles fronterizas al Nuevo Coliseo consultar Leicht, 1986: 10-12, 97-100, 136, 247, 341-42 y 347-48.

³² En 1902, el año en que se incendió el Teatro Principal, todavía la retícula de la ciudad era muy reducida en relación a la actualidad, pues sólo había 333 manzanas registradas. Actualmente, la zona de monumentos históricos comprende 391 manzanas y poco más de 2,600 edificios. Yanez y Salamanca, 1995: 33 y 40.

³³ El palenque estaba en la manzana sur. Todo era de madera y contaba con un techo de dos aguas, cuya capacidad era para 1200 personas. Desapareció tras incendiarse durante el sitio ocurrido a la ciudad en 1867. Leicht, 1986: 171.

³⁴ AAP, Exp. T 58, F159R.

postura al coliseo, fue más específico en este punto, pues en el cuarto artículo de sus condiciones pidió:

que durante el tiempo de mi arrendamiento o contrata no se ha de permitir diversión alguna de paga fuera del teatro, pues toda quanta ocurra ha de executarse en él, **por los daños y perjuicios que causan verificándose en casas particulares situadas en mejor pasaje que el Coliseo lo está.**³⁵

La situación excéntrica del Coliseo aún se consideraba problemática en 1827, cuando dicho edificio, después de una temporada fuera de servicio, había vuelto a habilitarse. En carta de un lector anónimo (que suponemos directamente beneficiado de la actividad teatral del coliseo) publicada el 15 de mayo de aquel año en el periódico poblano de *El Baratillo* se lee:

Es el caso, que ya tenemos comedias, están buenas, ofrecen diversión, algo cara la entrada, pero cómo ha de ser todo vida y dulzura. Mas ya entra **el tiempo de aguas, y la distancia del coliseo hará que muchas familias dejen de ir a la comedia** por el temor fundado de que si [a] la conclusión de aquella está lloviendo, no tienen en qué regresar a sus casas; y así sería muy útil que los dueños de coches providentes pusieran en la plazuela siquiera seis todas las noches de comedias para que las familias tuviesen ese refugio y aquellos esa utilidad, pues no sería ésta muy poca en el corto espacio de hora y media que tardarían allí los coches, porque despachándolos a las nueve y media de la noche, a las once seguramente habrían concluido: mas me parece que más bien el empresario debería contratarlos por todo el tiempo de aguas, para que teniendo la seguridad de que pueden las señoras volver a su casa sin mojarse, no dejen de favorecernos con su asistencia. En fin, de uno u otro modo es indispensable este auxilio.³⁶

Al parecer, la propuesta de los carros de alquiler no encontró acogida por aquellos años, pero quedaba claro no sólo que las temporadas de lluvias eran negativas para la actividad del coliseo, sino que también su ubicación física fue un obstáculo que largamente singularizó el desempeño teatral de la Angelópolis. Por aquel tiempo, Javier de la Peña (1835) llegó a sugerir que era mejor que el Coliseo de la Plazuela de San Francisco se empleara como alhóndiga para guardar el maíz de tierra fría y que mejor se habilitara con fines teatrales el espacio que ocupaba la cárcel (entonces en el portal del ayuntamiento), pues “el Teatro

³⁵ AAP, Exp. T 59, F152V. [Las negritas son nuestras].

³⁶ *El Baratillo*, Año 20, Suplemento al no. 35 del martes 15 de mayo de 1827, Puebla: Imprenta de Pedro de la Rosa, p. 185. Ubicación: Hemeroteca Juan N. Troncoso de la BUAP, rollo de microfilm no. 297.

[Principal] es precioso, pero erigido en la plazuela de San Francisco, es poco concurrido por ser considerables las distancias de los puntos más poblados”.³⁷

Para abundar respecto al panorama que podía haberse presentado por entonces en los accesos a la edificación teatral, El artículo 17º del reglamento teatral poblano de 1833 prohibía “absolutamente que en las entradas y salidas del coliseo se pidan gratificaciones, limosnas ni demandas, por los actores u otras personas, por ser muy ageno de semejantes lugares”.³⁸ Esta norma databa también del período colonial y repetía lo dicho en el reglamento de Gálvez, pero existieron varios precedentes más durante el siglo XVIII de esta disposición en que se describen con detalle, para el caso del Coliseo de México, los lugares en que los cómicos -especialmente las mujeres- acostumbraban apostarse, tales como las escaleras y pasillos, demandando de parte del público el apoyo por situaciones de enfermedad y pobreza.

No es difícil suponer que también en Puebla algunos artistas o empleados teatrales cuya edad les impedía ya laborar y que carecían de medios de manutención, se vieran obligados a provocar la compasión de los espectadores para obtener algunas monedas. Aunque no hemos hallado documentos que atiendan explícitamente a esta situación extrema de los actores en Puebla, sí es evidente que una de las alternativas que tenían para su sobrevivencia, especialmente si ya habían alcanzado la ancianidad, era la ejecución de “comedias de muñecos”, y como sólo eran legales las funciones al interior del Coliseo, quedaban en estado de indefensión si no les era permitido arrendar este local con dicho fin, particularmente si competían contra postores que ofrecían

³⁷ Peña, Javier de la, 1997: 101. Efectivamente, como sabemos, la década de los años treinta de aquel siglo – por circunstancias de diverso orden- fue muy crítica para los poblanos y muy desfavorable el panorama teatral, lo que hacía más intolerable la lejanía del Nuevo Coliseo o Teatro Principal en relación al centro de la ciudad.

³⁸ AAP. Disposiciones citadas.

comedias “de personas”, a los cuales el Ayuntamiento daba preferencia en los remates.³⁹

No sólo los cómicos de edad avanzada tenían problemas por la falta de recursos económicos, las condiciones de todos los artistas de la escena debieron ser especialmente difíciles cuando se produjo, en medio de la lucha insurgente, un fuerte descenso de la actividad teatral durante las primeras décadas del siglo XIX. La pervivencia de órdenes como la anteriormente citada en el reglamento de 1833, muestran que las condiciones promedio de vida de la gente de la escena tendieron a ser bastante precarias, y para el caso de Puebla había que considerar, además, que el pago de actores, bailarines y músicos siempre fue marcadamente menor que el ofrecido en el Coliseo o Teatro Principal de México. Tras la Independencia, las subsecuentes guerras intestinas y los sitios a la localidad tendieron a empeorar esta situación durante la primera mitad del siglo XIX.

5.2 El coliseo en su interior

5.2.1 La distribución social de los espectadores

Varias puertas daban acceso al interior del coliseo,⁴⁰ lo que resultaba muy práctico en caso de presentarse un siniestro,⁴¹ situación que, afortunadamente, nunca

³⁹ Por ejemplo, en 1793, el asentista Don Joseph Brito suplicaba al Ayuntamiento que se le permitiera seguir arrendando el Coliseo para sus habituales funciones “de muñecos”, pues señalaba que se vería muy perjudicado si perdía el remate y que se le dificultaba formar una compañía de cómicos “porque me lo estorba la debida consideración de ser difícil acopio de cantarinas y un buen Barba, porque el que hoy tenemos, ya su vicisitud y achaques no dan lugar a que sufra el cruel trabajo de este papel, que en ocasiones lleva el peso de varias comedias.” AAP, Exp. T 58, F11V. Este mismo personaje, en consorcio con José Castellanos y José Espinoza, volvió a pedir la merced de representar comedias “de muñecos” en 1801, argumentando –entre otras cosas– el poder “utilizar alguna cosa para nuestras familias, pues nos hallamos sin destino y exhaustos [*sic*] de todo beneficio.” *Id.*, 221V.

⁴⁰ Las fuentes para este apartado fueron fundamentalmente los siete inventarios existentes en los expedientes sobre el Coliseo Nuevo durante los años 1766 a 1815, los cuales obran en el Archivo del Ayuntamiento de Puebla y que son los siguientes: año 1766, Tomo 57, FF59R-68V; 1791, Tomo 57, FF233R-234V; 1793, T 58, FF16R-17R; 1799, T 58, FF193R-194V; 1801, T 58, FF 235R-236R; 1802, T 58, FF257V-259R; 1809, T 59, FF28R-V; 1815, T 60, FF19R-24R. En el inventario de este último año se menciona también otro efectuado en 1786, el cual no pudimos localizar. Existe un inventario más, del 20 de marzo de 1820 en el Tomo 60, 166V-173V, que no alcanzamos a analizar comparativamente para este trabajo.

ocurrió, pues incluso en el único incendio que se presentó, en 1902, el público se había retirado horas antes de que las llamas empezaran a devorar el recinto. También, con respecto a la introducción y la salida de actores y escenografía, la diversidad de entradas era muy útil. Sin embargo, ninguna de estas razones era la más importante para el número de accesos existentes, pues lo determinante, desde el diseño mismo de la edificación, era marcar la separación de los diversos estratos de la sociedad poblana desde su ingreso hasta su salida del lugar. Por más que todos compartieran la misma diversión, cada quien lo hacía de manera segregada, en sitio propio, como ocurría con todas las formas de convivencia pública en el pasado.

De acuerdo a la descripción contenida en el inventario de 1766, la entrada principal contaba con tres puertas pintadas de color verde y con un cancel en su zaguán que conducía al área de la sala, la cual todavía en el siglo XIX seguía nombrándose generalmente como “patio”, a la manera de los más antiguos corrales de comedias que carecían de techo por ser originalmente el espacio público que se hallaba en medio de un conjunto de viviendas.

Dado que la construcción del inmueble estuvo a cargo del Arquitecto Mayor, Miguel de Santa María, suponemos que debió tener un piso empedrado con laya negra, como el que él mismo había propuesto para cubrir el de tierra apisonada que tenía el anterior Coliseo de San Roque.⁴² En todo caso, debió tratarse de un piso capaz de soportar el uso “rudo” que implicaban las corridas de toros, que fue una de las diversiones más socorridas que se efectuaron en el local durante varias décadas.

En la parte del patio más cercana al foro se hallaba la bien ubicada (sobre todo en términos de visión y acústica) zona de “lunetas”, que de 1766 a 1815 se componía de un promedio de treinta bancas de madera. Al revisar los inventarios,

⁴¹ Era una ventaja de la que carecían otros teatros, como el Coliseo Real de México que estaba rodeado de otras edificaciones.

⁴² Ver apartado 2.2.2 del segundo capítulo de este trabajo.

deducimos que éstas se maltrataban pronto (e incluso llegaban a ser deliberadamente destruidas por los espectadores) y cuando ya resultaban inservibles eran sustituidas por otras que los asentistas se veían obligados a instalar y que, ocasionalmente, el Ayuntamiento compraba a éstos posteriormente.⁴³ En algunos enlistados se mencionan cojines de *fripe*,⁴⁴ por lo que es muy probable que, al igual que en el Coliseo de México, éstos se alquilaran cada función para los asistentes que deseaban sentarse con mayor comodidad.⁴⁵ Ignoramos si se daba el caso de que algunos espectadores también llevaran consigo sillas particulares para asegurar su asiento.

Detrás de las bancas se hallaba la zona del “mosquete”, que era la de precio más bajo, porque los espectadores permanecían de pie en tal sitio a lo largo de las funciones. Por derivación, quienes ahí se instalaban eran llamados, “mosqueteros”. Habitualmente, conformaban un grupo ruidoso, compuesto por los estratos sociales más bajos de la ciudad de Puebla. Este espacio, junto con el de la “cazuela”, en ocasiones llegaba a ser gratuito cuando los asentistas ofrecían la posibilidad de “paloma” o “casa de balde”, es decir, de entrar sin pagar cuando el espectáculo ya se encontraba avanzado.⁴⁶

La puerta contigua a la principal daba entrada a una escalera de caracol que conducía a la zona de la “cazuela”. Ésta se ubicaba en la parte más alta del edificio, se hallaba a la altura de la azotea y sus dos alas quedaban divididas por el cuarto “de vuelo” (hoy empleada como cabina técnica). La zona de la cazuela

⁴³ Como ejemplo, en 1816, el licitante Juan Baturoni, al observar que faltaban bancas en el patio “del número que siempre ha tenido para hermosura e indispensable comodidad de los espectadores a ésta, se harán de cuenta de la N.C. o yo las hago iguales a las que existen y los reparos [del tablado] siempre que V.S. me conceda la casa con todo lo que a ella pertenece por quatro meses sin pagar arrendamiento alguno.” AAP, Exp. T 60, 97R. El Ayuntamiento se negó a seguir cualquiera de estas condiciones por considerar que no podía “gravarse en esas reposiciones, a mayor abundamiento estando los muebles en el estado en que los entregó la Compañía Cómica.” *Id.*, 98V. De manera que la tendencia era que los asentistas se las arreglaran por su cuenta para ofrecer asientos adecuados a la concurrencia del patio.

⁴⁴ El *fripe* era un tejido de lana o esparto parecido al terciopelo.

⁴⁵ Ramos, 1994: 78.

⁴⁶ Situación que se menciona para 1783, AAP, Exp. T 57, 167V y 1784, *Id.*, 222V. En este último año, el licitante ofrecía “paloma” para todas las funciones a partir “de la 3ª jornada de la comedia” y alegaba una tradición que sólo por unos cuantos años [recientes] se había suspendido. *Id.*

era la segunda, después de la de mosquete, en ser ocupada por los estratos sociales más bajos. Una de las alas estaba destinada a los varones y la otra a las mujeres. Tal división por géneros se había prescrito para los espacios teatrales, al menos desde principios del siglo XVII y así se reiteró en todos los reglamentos teatrales novohispanos, incluso en los de las primeras décadas del México Independiente, sin faltar el reglamento teatral poblano de 1833 (aunque para este último año, ni en México ni en Puebla se exigía en la práctica).

Los asientos de la cazuela consistían en gradas de madera con respaldo de tablas clavadas a éstas. Las dos andanadas (o “andanás”, como se les llamaba en la época) de la cazuela, que no tenían divisiones internas, se sostenían mediante pilares que también debieron dar soporte al envigado del techo. Entre uno y otro pilar se extendía un balconcillo de madera que se sujetaba mediante fuertes cuerdas hechas de piel que eran conocidas como “cinchos de perro”. Aunque las puertas de cada una de las alas mencionadas se reforzaban con mamparas de madera para un mayor control de los espectadores de esta área, era común que el cuarto “de vuelo” se viera invadido por miembros de uno y otro sexo con el escándalo y enfado que ello producía en las autoridades por la mezcla de sexos. Este último cuarto es descrito en el inventario de 1766 como provisto:

con dos bantanas de madera con sus aldabas que caen a la frontera del teatro y en medio de ellas colocada la efigie de Nuestro rey y Sr. Don Fernando VI, a pincel, con su marco de madera dorado y alrededor de éste, de tayado de yeso, pintado de varios colores con su pabellón, y en lo interior de dicho cuarto dos bantanitas que caen a la asotea, y para la introdución en él una puerta con su chapa y llave.⁴⁷

Es interesante que se haya colocado ahí la pintura que se cita, dado que el monarca ya había muerto para cuando se estrenó el coliseo y es aún más extraño que después de transcurridos algunos años no se hubiera sustituido por la de sus sucesores: Carlos III y/o Carlos IV. El lienzo de Fernando VI se enlista en todos los inventarios subsecuentes y todavía aparece (aunque suponemos que no seguía aún colgado en el cuarto de vuelos) en el efectuado en 1809, descrito

⁴⁷ AAP, Exp. T 57, F69V.

simplemente como “un retrato del rey con su marco dorado”.⁴⁸ Finalmente, desapareció en el enlistado de útiles de 1815.⁴⁹

A los costados del coliseo existían otras dos puertas (una de ellas, que se abre hacia el portalillo, aún permanece en uso) que permitían el paso a los palcos. Cuando las funciones no resultaban suficientemente atractivas para las clases más acomodadas de la ciudad -ya fuera por el tipo de espectáculo o por el mal clima- se consideraba innecesario abrirlas, lo que obligaba a los pocos espectadores que buscaban esos espacios a rozarse en la entrada principal con “la plebe”. Por esta razón, en 1799 se le solicitó al licitante Leandro Manero:

que citada la comedia se ha de representar aunque no haya el mayor concurso, por no poderse faltar al público a lo que se le ofrece: que se han de abrir las puertas de los costados de dicho Coliseo para que entren por allí a los palcos las personas que van a ellos sin resentir la incomodidad de entrar por la puerta común.⁵⁰

Los palcos (a los que hoy también se nombra como “plateas”) son denominados muchas veces simplemente como “cuartos” durante los siglos XVIII y primeras décadas del XIX. Ocupaban dos pisos del local,⁵¹ con la excepción –en el segundo piso– del cuarto destinado para el gobernador o intendente (a un costado del recinto) y el de los miembros del Ayuntamiento (que se localizaba bajo

⁴⁸ AAP, Exp. T 59, F28R.

⁴⁹ Aunque el cuadro ocupaba un lugar central, se hallaba demasiado alto como para que resaltara en forma suficiente. Especulamos que los miembros del Ayuntamiento lo mandaron poner en ese sitio más para deshacerse de él que para rendirle honores al rey. Esto con base en un documento de marzo de 1750 hallado en el tomo 49 de Actas de Cabildo, F178R, en cual se dice que la N.C. tenía en su poder dos pinturas de Fernando VI (uno en la Sala Capitular y otro en el Tribunal de la Diputación) que se deseaban sustituir por otras más fieles al original, porque tales retratos “no están parecidos, ni se logra en ellos el consuelo de ver a la Real Persona con alguna semejanza”. *Id.* No creemos difícil que se haya pensado que una manera de retirar honrosamente alguno de esos dos lienzos era instalándolo en el coliseo, pero en un sitio donde no se apreciara mucho su defectuosa calidad.

⁵⁰ AAP, Exp. T 58, 176V.

⁵¹ En el inventario de 1766, se cita una tercera andanada de palcos sin puertas, lo que correspondería con la idea de la cual partimos al inicio de que cada “andana” conformaba un ala del edificio. Pero nos queda la duda de que, si en vez de ello una andana se integraba con un piso completo, esto implicaría que la cazuela no estaba en el actual tercer piso, sino en un cuarto nivel, lo que, por una parte, explicaría el acceso inmediato que de ella se tenía a la azotea y, por otra, que si la mayor parte de dicha cazuela era de madera, tras el incendio de 1902 no habrían quedado de esta sección más que los pilares de sostén que debieron eliminarse (o integrarse de manera no visible) al instalar el techo actual. Ciertamente, con cuatro niveles, el Coliseo de Puebla habría sido en ese aspecto muy similar al Coliseo de México. No podemos, con los datos ahora a nuestro alcance, corroborar este planteamiento.

el cuarto de vuelos, en el palco que hoy se considera como “de honor”). Cada uno de los cuartos tenía su propia puerta con pasador, chapa y llave, excepción hecha de una de las andanas superiores, que conformaba la galera y cuyo acceso era, económicamente hablando, más accesible que el de los demás cuartos. En 1766, se enlistan “treinta taburetes con dos banquillos y los asientos de dichos taburetes aforrados en badana”,⁵² que suponemos estaban destinados a los palcos.⁵³

A diferencia de las barandillas del área de la cazuela, en los cuartos, los balconillos eran torneados y en 1766 se hallaban pintados de verde. En la mayor parte de ellos los espectadores contaban con una gran privacidad, pues podían observar sin ser mirados, ya que un buen número de cuartos incluían originalmente una celosía que, para más detalles, era de color bermellón. La documentación revisada no muestra que en algún momento dichas celosías hayan sido retiradas, aunque con certeza para 1839 ya no estaban más estos aditamentos en los balcones, pues Madame Calderón de la Barca anota en sus cartas:

Fuimos al teatro la misma noche que llegamos, para ver representar un largo dramón desde el palco de Don Antonio Haro, uno de los hombres más ricos de Puebla. [...] El teatro es limpio y de buenas proporciones, pero triste, y **nos veían más a nosotros que a los actores**, pues rara vez los extranjeros (las mujeres especialmente) permanecen en la ciudad por algún tiempo y su presencia es algo así como una novedad.⁵⁴

Por tanto, tenemos que en el diseño original del interior del coliseo y al menos durante la segunda mitad del siglo XVIII, con relación a la estructura de los palcos siguió guardándose un criterio que databa de los corrales de comedias del siglo anterior. Esa sociedad (de los altos estratos) que iba al teatro engalanada, a veces más para ser vista que para ver el espectáculo, parece no haber sido lo habitual en Puebla sino hasta ya avanzado el siglo XIX. De hecho, la privacidad

⁵² AAP, Exp T 57, 69R. La badana o forro era de piel de carnero u oveja.

⁵³ La distribución actual del interior del Teatro Principal aparece en los *Anexos 5 a) y 5 b)*, pp. V y VI de este trabajo. Los planos que ahí se muestran nos fueron amablemente obsequiados por el Sr. Salvador Talavera, quien, al momento en que redactamos este texto, lleva cuarenta años de invaluable experiencia como encargado del aforamiento del Teatro Principal.

⁵⁴ Calderón de la Barca, Madame. 1994: 249. Las negritas son nuestras.

que respecto a sus ocupantes brindaban las celosías de los cuartos, debió marcar un enorme contraste con los espacios públicos destinados al pueblo llano.

La imagen del teatro y de sus espectadores que nos proyecta el texto de Mme. Calderón de la Barca es la de una comunidad muy cerrada, incluso opina que (no tratándose de “la plebe”, según se entiende) a los poblanos “se les considera como muy reservados en sus maneras, natural consecuencia de la falta de vida de sociedad”.⁵⁵ Sin embargo, no puede aseverarse, por otra parte, que ese teatro “triste” del que ella habla en 1839 haya correspondido necesariamente al del ambiente que del público se captaba antes del movimiento Independiente, dado que entre una y otra época mediaron muchos factores de cambio: guerras, asonadas, sitios, migraciones y la devastadora pandemia del *cólera morbus* de 1833.

Cabe mencionar también que, respecto a la limpieza del inmueble, la citada marquesa tomó como parámetro al Coliseo de la ciudad de México, al que describe como “oscuro, sucio y foco de malos olores”.⁵⁶ Nos preguntamos si esta comparación acerca del interior de ambos recintos habría podido también establecerse en las mismas condiciones durante el período colonial.

Volviendo al resto de los espacios destinados a los espectadores, los de mayor privilegio, como puede fácilmente suponerse, eran los del gobernador y el ayuntamiento. El primero se describe así en 1766:

El cuarto del Sr. Gobernador con su balcón boleado de fierro, íntegro, con su puerta, chapa y llave, la qual sirve a las dos puertas de la escalera que, privadas, pertenecen a su señoría, con dos cerrojos, como también la puerta que cae a la calle, que así mismo tiene chapa y llave, y ambas paran en poder de su señoría.⁵⁷

⁵⁵ *Id.*, 250.

⁵⁶ *Id.*, 50. En la bibliografía revisada sobre el Coliseo Real de México se coincide con esta opinión de Mme. Calderón respecto a la suciedad y oscuridad al interior de dicho local.

⁵⁷ AAP, Exp. T 57, 70R.

Aunque este palco debió estar bien acondicionado, no gozaba de tan privilegiada visión como la que, de frente al foro y a una altura estratégica, se obtenía desde el cuarto propiedad de los miembros del Ayuntamiento, que además contaba con una sala especial cuyos balcones abrían hacia la fachada mirando hacia el norte de la ciudad. El conjunto que formaban estas habitaciones y sus accesos se describía así en 1766:

El cuarto de la ciudad, con su tarima, balcón de fierro y una mampara con su picaporte, y un balconcillo de madera que cae a las dos escaleritas para su introducción, donde se hallan otras dos mamparas con sus picaportes, que sirve a la sala, la qual tiene dos balcones a la calle con su ventanas con aldabas y enserados con pasadores y los liensos de ellos los ha consumido el tiempo, como también los otros que caen a la zaguán, y en dicha sala ay una puerta con su chapa y llave que cae a la escalera, en la qual está otro balcón de fierro con ventana con su aldaba y un enserado con pasador y una puerta pribada que cae a la calle con su chapa y llave, y dos rejillas de fierro en los postigos y otra puerta que cae al zaguán, así mismo con su chapa y llave.⁵⁸

La sala, a veces nombrada como “de refresco” y que hoy corresponde al vestíbulo superior del teatro, era exclusiva para las autoridades municipales, sus familiares e invitados. Estos últimos podían llegar a sumar un gran número, para molestia de los empresarios, pues ninguno pagaba por su entrada. La Nobilísima Ciudad siempre fue muy celosa de este espacio de tertulia particular y, por tanto, se negaba su uso para ensayos de los actores, escoleta o simplemente para transitar por ella. Después de todo, debió asumirse que era el Ayuntamiento quien había fincado el coliseo y que ésa era una de las maneras de hacer patentes sus derechos sobre el mismo.

En relación al techo del inmueble, al igual que su predecesor de San Roque, el Coliseo Nuevo contaba con un zaquizamí, pero forrado al interior de tela de cotense cubierta con pintura de yeso, en cuyo centro se hallaba trazada “La fama” y en el perímetro del zaquizamí se ubicaban seis ventanas provistas con aldabas.⁵⁹ La mencionada decoración no debió durar mucho tiempo, pues parece

⁵⁸ *Id.*

⁵⁹ AAP, Exp T 57, F69V. “La fama”, siguiendo la iconología de Ripa (1611): 135, debió estar representada por un mujer vestida de blanco que portaba en la mano derecha una trompeta, en la izquierda un ramo de oliva

no haber existido temporada de lluvias en que el techo dejara de presentar goteras. Este problema fue una constante desde el primer año de funcionamiento del coliseo. Fueron innumerables las veces en que los asentistas se quejaron de ello, pues los daños se llegaban a resentir lo mismo en el foro que en el patio, la cazuela e incluso las accesorias y los palcos del gobernador y el ayuntamiento.⁶⁰

Algunas veces, las autoridades tardaban mucho en atender los deterioros del techo u otras partes del inmueble. En algunas ocasiones, en cambio, como ocurrió en 1796, mandaron emprender reparaciones mayores al edificio que obligaron a suspender las representaciones durante meses. En este último año, el asentista Santiago de la Rosa narra que, mientras reanudaba funciones al momento en que se montaba el tablamento que conformaba el zaquizamí del patio, “se atemorisan las jentes [*sic*] de concurrir por el armamento que veían en el techo descubierto”.⁶¹ Sin duda, el techo del Teatro Principal sólo dejó de ser una preocupación al ser sustituido en el siglo XX con recursos arquitectónicos que antes se desconocían para ese tipo de estructuras edilicias semicirculares de amplio diámetro.

5.2.2 El foro y la escenificación

Desde el punto de vista arquitectónico, no fue sino a partir de mediados del siglo XIX que el concepto de “teatro” comprendió a la totalidad de las edificaciones destinadas a este uso. Antes de ello, el término, que varias veces se ve escrito en los documentos como “theatro”, estaba limitado exclusivamente al área del foro. Bajo este criterio es descrito el escenario del Nuevo Coliseo de Puebla en 1766:

El teatro con su Etiqueta, en que se hallan dos bancas de madera blanca. Ytem en dicho teatro, una prevista con las armas de Nuestro Rey y Señor, Portátil, con

y en el cuello un collar de oro del que pendía un corazón. Es muy probable que la pintura del caso haya sido realizada por Miguel Zendejas o por Gabriel de Zúñiga.

⁶⁰ Estos daños ya se presentaban desde 1763. Cfr. AAP, AC T51, 168R.

⁶¹ AAP, Exp. T58, 159R-V.

algunos gerolíphicos, con su (vercito?) y a los lados de él dos canselas con las estatuas de Bolupia y Agerona, con sus correspondientes cuchillas o alcahuetes.⁶²

Suponemos que las bancas que se mencionan debieron estar colocadas a los lados del tablado para uso de los artistas y, tal vez, de ocasionales espectadores, aunque por aquella época en Europa era corriente que hubiera una o dos hileras de asientos en el proscenio durante las representaciones que, en París, estaban destinados a miembros de la nobleza y en Madrid eran ocupados por el alcalde de corte, el escribano y un par de alguaciles. Para 1767, el Reglamento de Sevilla prohibió la presencia en ese sitio de personas extrañas al espectáculo y tal costumbre se abandonó prontamente en el Coliseo Real de México.⁶³ Tal vez aún se guardaba este hábito en la ciudad de Puebla al momento de realizarse el inventario de 1766, pero de ser el caso, igualmente debió dejarse en poco tiempo de lado, dada la carencia de posteriores menciones documentales sobre este asunto.

Respecto a las estatuas que se citan en la prevista, creemos que se presentó un error de grafía por parte del escribano y que en vez de tratarse de “Bolupia y Agerona”, las figuras aludían a las musas asociadas con la actividad teatral en sus vertientes de comedia y tragedia: Talía y Melpómene. La primera representada generalmente con máscara y corona de hiedra y la segunda con espada, máscara y corona de pámpanos.

En una segunda prevista o telón de boca, pendían “las cortinas con tres ventanas y demás armamento con sus teleras y a los extremos del teatro quatro puertecitas en cada lado con sus marcos y éstas de cotense pintadas cual si fueran de madera”.⁶⁴ La imagen que se nos presenta, particularmente en la última frase: “cual si fueran de madera” es eminentemente pictórica, acorde con la escenografía de la época, que resolvía gran parte de la ambientación -buscando la

⁶² AAP, Exp. T57, F69R.

⁶³ Ramos, 1994: 76-77.

⁶⁴ AAP, Exp. T57, F69R. Las “teleras” que se mencionan eran tablas que permitían el adecuado ajuste del armazón. Para éste y otros términos se consultó el *Diccionario de Autoridades de la Lengua Española* del siglo XVIII, en versión digitalizada (ver Bibliografía).

“ilusión de realismo”- mediante telas pintadas. La fuerte relación entre la pintura y la escenografía teatral entre los siglos XVII, XVIII e incluso buena parte del XIX, amerita que le demos una atención especial a este tema.

5.2.2.1 El decorado. Conexión entre el teatro y la pintura

*Es cosa vana que se haya de representar en dos horas lo que puede suceder en dos horas no más. La comedia es semejantísima a la pintura. Pues si en una pequeña tabla se puede pintar toda la tierra, y aún también todo el cielo ¿Por qué no se podría representar en una breve comedia [...] toda la vida de Nerón?*⁶⁵

El aforamiento del escenario del Coliseo de Puebla se lograba, básicamente, con grandes telones de fondo, bastidores, piernas, bambalinas y rompimientos numerosos que simplemente se describen en los inventarios como “pinturas”.⁶⁶ En 1766, los peritos sobre esta materia solicitados por las autoridades municipales para hacer el avalúo fueron Miguel Jerónimo Zendejas y Gabriel de Zúñiga. Dada la abundancia de elementos del decorado, es muy probable que ambos hayan estado a cargo, en los primeros años del Nuevo Coliseo, tanto de la confección de las escenografías que se enlistaron, como de algunos otros de los recursos pictóricos menores. El segundo de los pintores mencionados es hoy mucho menos conocido que Zendejas, pero debió tener mérito en su trabajo, tal como puede apreciarse en la pintura cuya reproducción anexamos al final de este trabajo⁶⁷ y en la que nos detendremos de manera particular porque ejemplifica claramente algunos planteamientos que aquí abordaremos.

En el mes de agosto de 1755, dicho Gabriel de Zúñiga y otro maestro de pintura de nombre Miguel Antonio del Castillo habían hecho postura de manera conjunta para llevar a cabo el arco triunfal que debía colocarse en la entrada principal de la catedral de Puebla con el fin de recibir al virrey don Agustín de Ahumada y Villalón, marqués de Las Amarillas. En el remate compitieron contra el

⁶⁵ El padre José Alcázar, siglo XVII, en su *Ortografía castellana*, citado por Suárez, 2002: 85.

⁶⁶ Un ejemplo, para España, de escenografía pictórica se muestra en el *Anexo 10*, p. XI de este trabajo.

⁶⁷ Ver *Anexo 9*, p. X, al final de este trabajo.

pintor Francisco Xavier de Salazar, quien se autodenominaba como “uno de los maestros más antiguos de la Puebla”⁶⁸ y reclamaba, para obtener el remate, el haberse hecho cargo, desde 1740, de los arcos triunfales que en la ciudad se habían erigido para la recepción de los cuatro virreyes que, a partir del año citado, habían tomado posesión en la Nueva España.⁶⁹ Cabe traer a la memoria que este mismo Salazar había sido el propulsor y empresario del Coliseo de San Roque, lo que confirma los lazos que, en la práctica, sostuvieron muchas veces en Puebla los pintores con la actividad teatral.⁷⁰

La propuesta de Zúñiga y Castillo resultó ser la más ventajosa para las autoridades y a estos pintores tocó finalmente elaborar la monumental estructura de corte arquitectónico, que alcanzaba una altura de cerca de dieciocho metros. En su postura para el remate, dichos pintores se comprometieron a hacer la obra bajo las siguientes condiciones:

Primeramente, nos obligamos a dar lo que haga a dos haces de una calle, que hace quince varas, sobrepujando su remate cinco varas más arriba, que hace de alto veinte varas, cubierto de cotense nuevo, de tres varas, con sus arquitecturas y sus armasones fuertes de maderas nuevas, de buena calidad, pintura, loa y claves doradas, agregándose a esto el ponerla de nuestra cuenta, pagar veladores y operarios hasta quitarla [...], con más primor y esmero que se ha hecho en las anteriores entradas de los escelentísimos señores Virreyes que han venido a este Reino.⁷¹

El fiador de los pintores citados, de nombre Ignacio Romero, declaró, para dar firmeza del contrato, ser “responsable a la postura que hiciere el maestro Gabriel de Zúñiga de la portada lisa y llanamente”⁷² y las especificaciones para la ejecución del arco, las pinturas y los textos respectivos se dejaron a cargo de “persona docta que los forme respecto de la nobleza y blasones de su excelencia

⁶⁸ Pérez de Salazar, 1990: 137.

⁶⁹ *Id.*

⁷⁰ Hemos ya mencionado este punto en relación a Salazar y el Segundo Viejo Coliseo en el apdo. 2.2 del capítulo 2 de este trabajo.

⁷¹ Citado por Pérez de Salazar, 1990: 135.

⁷² *Id.*, 136.

a quien se dedica ésta”.⁷³ Como es sabido, los arcos triunfales tenían una vida efímera, pero la imagen de dicho arco o portada ha llegado hasta nosotros justamente a través de otra pintura, la cual fue presentada públicamente por primera vez en la ciudad de México, en el año 1990, como parte de una exposición.⁷⁴ Dicho lienzo fue analizado recientemente por Beatriz Berndt, como parte de un estudio que describe el trayecto que el marqués de las Amarillas hizo de Veracruz a Puebla a su llegada a la Nueva España como virrey, así como los pormenores de los actos ceremoniales y festejos que se llevaron a cabo durante tal recorrido.⁷⁵ Dado el carácter acucioso de dicha investigación, a la que remitimos para obtener mayores detalles, aquí sólo daremos una descripción breve, en relación a nuestro interés de relacionar el carácter escénico de las fiestas públicas, con la arquitectura (y pintura) efímera que le eran características y la escenografía pictórica de los teatros.

El arco triunfal ocupa aproximadamente tres cuartas partes del lienzo. Se observa dicha portada cubriendo el imafrente de la entrada de San Cristóbal mediante cuatro niveles: los tres superiores ocupando los cuerpos respectivos de la fachada y el inferior la base. Catorce pinturas y sus respectivos textos laudatorios, en español y latín, ocupan los intercolumnios y cubren los nichos, destacando la imagen del marqués de las Amarillas, así como sus hazañas y virtudes, incluyendo también elogios a su consorte. En el remate aparece el escudo Real y más abajo “un blasón que asemeja al del marqués de las Amarillas”.⁷⁶ El adosamiento de las columnas muestra uniformemente la tendencia estípite (sobre las originales, que siguen los tres órdenes clásicos) y que en el segundo cuerpo sustentan torsos esculpidos que simulan ser de piedra o mármol.

⁷³ Cita de documento, en Berndt León, 2005: 243.

⁷⁴ Guillermo Tovar de Teresa informó que dicho óleo, intitulado *Portada erigida en la catedral de Puebla para la entrada del virrey marqués de las Amarillas*, se hallaba en Estados Unidos y que el Sr. Armando Colina, de la Galería Arvil, lo había recuperado para México. Según cita a pie de la p. 246, Beatriz Berndt. Berndt León: 2005.

⁷⁵ Berndt León, 2005: 227-259.

⁷⁶ *Id.*, 248.

Al descender la mirada, aparecen “detalles del ceremonial que tuvo lugar en la intermediación de la catedral y en su atrio, así como a ciertos actores seculares y elcesiásticos”.⁷⁷ Vemos, pues, salir por la puerta principal al cabildo eclesiástico, encabezado por el obispo Pantaleón Álvarez de Abreu, “con un hisopo en la mano, así como con mitra y capa pluvial brocados con seda e hilos de oro”.⁷⁸ Detrás de él su obispo auxiliar, prebendados, deán, arcediano, etc. Aunque estos personajes ocupan un segundo plano, su ubicación centrada, la oscuridad del recinto abierto y el marco imponente del arco triunfal les otorgan a los representantes del clero una estratégica posición de dignidad.

En la parte inferior del cuadro, pero claramente en primer plano se encuentra el virrey, “espada en cinta, con vara de justicia en la mano y con una banda de oficial militar”.⁷⁹ Su altiva postura contrasta fuertemente con las dos pequeñas figuras de niños de coro que se inclinan frente a él, uno de las cuales se muestra de rodillas con la intención de retirarle al marqués las espuelas. A sus espaldas y de lado izquierdo vemos la montura del virrey y al paje de guión que porta un estandarte, que Berndt describe conteniendo “una cruz de borgoña en campo blanco”⁸⁰ y que pensamos tal vez podría tratarse de la cruz de Santiago (orden de la cual era caballero el recién llegado personaje). “El gobenador de Puebla don Pedro Montesinos de Lara es probablemente quien sujeta al corcel de elegante estatura”⁸¹ y detrás, en el extremo izquierdo, el séquito de este representante de la autoridad Real. De lado derecho se encuentran los miembros principales de la Nobilísima Ciudad, sosteniendo un palio⁸² y a sus espaldas, en el extremo del mismo lado, tres oficiales.

⁷⁷ *Id.*, 249.

⁷⁸ *Id.*, 251.

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Id.*, 249.

⁸¹ *Ibid.*

⁸² “En todas las civilizaciones, el palio es el marco de la soberanía, del poder real”. Francastel, 1970: 245. El palio, en la imagen, luce como si estuviera siendo retirado, cuestión que Beatriz Berndt explica como actitud que era parte del ceremonial, con un importante simbolismo de sujeción del poder terrenal al espiritual. Bernd, 2005: pags. varias.

En la única parte de esta pintura donde se observan figuras indígenas es en el extremo inferior izquierdo de la portada efímera; donde aparecen mostrando al nuevo virrey una planta de maguey, como representativa de los productos de la tierra. Obviamente en el óleo se evidencia el interés de evidenciar, tal como plantea Beatriz Berndt, “el esplendor de Puebla de los Ángeles, así como la condición moral de quienes habitaban esta ciudad de ascendencia española”.⁸³

La coincidencia formal entre las figuras del arco y los personajes en los primeros planos, así como el gran espacio que en la pintura ocupa la portada efímera, sugiere la posibilidad de que la factura de esta pintura sea también obra de Zúñiga (o de Zúñiga y Castillo).⁸⁴ Nuestro interés, sin embargo, no radica en probar la autoría del óleo ni la habilidad de los pintores, sino en mostrar el carácter teatral del conjunto, que nos invita a ser espectadores de un ritual momentáneo en donde los actores de la ceremonia posan observándonos y mientras representan sus papeles se integran a una escenografía que también busca ser mirada por ellos tanto como por nosotros. Tenemos aquí simbolizada a la ciudad de Puebla de mediados del siglo XVIII, tal como los poderes eclesiásticos y civil esperaban que se mostrara, frente a dos arquitecturas que se fusionan (la permanente y la efímera), en donde la escultura y la literatura también tienen su parte y la pintura termina por condensarlo todo: teatralidad de la fiesta pública mediante la suma de artes que no resultan ajenas al ambiente escenográfico de coliseo, con todos sus lienzos, maderamen de soporte y recursos de tramoya.

La introducción de la pintura en la pintura como efecto dramático y la duplicidad de perspectivas fue algo muy propio de la concepción que hoy llamamos Barroca. Entendemos a ésta como confluencia de múltiples elementos culturales de la época –en este caso los siglos XVII y (la mayor parte del) XVIII novohispanos–, que coinciden, entre otros factores, en el carácter

⁸³ *Id.*, 257.

⁸⁴ Tovar de Teresa atribuye esta portada a José Joaquín Magón, Berndt, 2005: 246. Se sabe que Magón decoró, efectivamente, el arco triunfal que se mandó a hacer en Puebla en 1760, con motivo de la proclamación de Carlos III. Pérez de Salazar, 1990: 49.

deliberadamente teatralizado de muy variados ámbitos de la existencia humana. En las artes, llama la atención la común aplicación de una terminología teatral para describir las creaciones del período:

El hecho es explicable en el fundamento del estilo, que tiende, en general, hacia lo pictórico, dándonos la sensación de realidad en todos sus efectos de luz, color y espacio. Dado el sentido dramático de acción y movimiento con que el artista barroco quiere sorprender la escena que representa, e incluso la figura aislada, un sentido de representación teatral había en cierto modo de imponerse como una consecuencia inevitable de una inicial actitud ante la realidad, y su trasmutación en el arte.⁸⁵

Hay que recordar que lo pictórico (contrapuesto a lo lineal) es una de las importantes categorías que introdujo Wölfflin para definir los rasgos del Barroco.⁸⁶ Parece corroborar esta visión la idea de que la comedia era una “pintura viva”, manifestada ya por Tirso de Molina, quien afirmaba que “en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias, que persuaden a la vista a lo que significan, y no es justo que se niegue la licencia que conceden al pincel, a la pluma, siendo ésta más significativa que esotro”.⁸⁷ El empleo de términos tomados del teatro para la pintura, está a su vez relacionado con la intención de producir el efecto de ilusión de realidad, de “presentar una ficción como si fuera real para que los espectadores, con conciencia de lo irreal, vivan confundidos con la ficción”.⁸⁸

El “imaginario” visual colectivo de la cultura del Barroco implica un juego constante de articulación y síntesis de las artes, las cuales encuentran directamente en el espacio teatral un sitio privilegiado de conjunción:

el teatro, en cierto modo, supone la utilización de las tres artes visuales; en cuanto, con el decorado, acude a los recursos de la pintura; unido a ello, con los efectos de perspectiva, con telones, bastidores y embocadura, recurre a lo arquitectónico;

⁸⁵ Orozco Díaz, 1969: 121.

⁸⁶ Hauser, 1988: 94-95.

⁸⁷ Suárez, 2002: 87. Si bien la apreciación de Tirso no implica -obviamente, dada la época- una clara separación entre un cuadro de tendencia lineal y uno pictórico, concede clara supremacía a la pintura frente a la escultura y la arquitectura en relación al teatro. A partir de Lope de Vega y la instauración de la comedia nueva, el uso de la metáfora del “paisaje del tiempo”, que rechaza el carácter rectilíneo del mismo se conforma igualmente una visión diferente del espacio, que se traduce en las puestas en escena. Cfr. *Id.*, particularmente p. 89.

⁸⁸ Orozco Díaz, 1969: 121.

y con las figuras de los actores viene a dar un valor plástico, escultórico, de figura en movimiento. Estos valores visuales [...] son lo básico y esencial del efecto teatral. De ahí el valor dramático teatral del ballet y la pantomima.⁸⁹

De la importancia que tuvieron las relaciones teatro-pintura para el siglo XVII, ya daba cuenta don Pedro Calderón de la Barca, quien empleaba la metáfora visual y conectaba la pintura y la poesía en varias de sus obras, a más de mostrar un fuerte interés por la ejecución de la escenografía de las mismas, con la particularidad de incluir varias veces, entre sus acotaciones escénicas, la indicación de representar el ambiente tal “como lo pintan”.⁹⁰

Calderón escribió, además, una *Memoria de apariencias*, referida a muchos de sus autos sacramentales. Las “apariencias”, “transparentes” o “mutaciones” eran telones que se hallaban pintados por ambos lados con aceite, de manera que al iluminarse por el frente mostraban un lado y otro al iluminarse por atrás, produciendo un interesante efecto visual de ilusionismo.⁹¹ Desde la época de Calderón, algunas de las apariencias se develaban ante los espectadores al momento de correr alguna cortina o con la múltiple apertura de los bastidores.⁹² El recurso de introducir cuadros de pintura en la escena se acercaba mucho visualmente al de la presentación de apariencias. Este efecto:

se enlaza con la *apariencia* constituida por personajes reales, que se agrupan de acuerdo a la composición de un cuadro –esto es, representar unas figuras como se pintan-, y, por último, el que estos personajes se muevan y actúen dentro del ámbito de la *apariencia* que se descubre. En este punto enlazamos plenamente con el recurso del teatro en el teatro.⁹³

Volviendo al cuadro que representa al arco triunfal de Zúñiga y Castillo, hallamos también este ilusionismo, esta ambigüedad del la acepción de “apariencias” que nos lleva del gran “Teatro del mundo” (parodiando el nombre del

⁸⁹ *Id.* 122. El autor llega a referirse al efecto expresivo de las artes plásticas del Barroco como “teatro petrificado”.

⁹⁰ Citado por Díez Borque, 2000: 197. Las relaciones entre la poesía y la pintura, con reconocimiento singular de esta última, fueron también muy comunes en las obras de Lope de Vega.

⁹¹ Ramos, 1994: 108.

⁹² Ruano de la Haza, 2000: 153. Ver *Anexo 2*, infra, p. II de este trabajo.

⁹³ Orozco Díaz, 1969: 226.

famoso auto sacramental de Calderón de la Barca) al mundo directo del teatro. Para el momento en que Zúñiga y Zendejas realizan el primer inventario del Nuevo Coliseo de Puebla, en 1766, las *apariencias* consistían primordialmente en “ocho liensos de canseles, que constan de cada una mutación pintados por ambos lados y tienen noventa baras de crudo cada una”.⁹⁴ Cada pieza era, por tanto, de gran tamaño (aproximadamente 84 metros cuadrados) y la suma de ellas fueron valuadas por Zúñiga y Zendejas en cuatrocientos sesenta pesos.

Cientos de comedias, tragedias, entremeses, sainetes, etc., cobraban vida delante de estos telones que para espacios exteriores representaban un jardín, un parque, un campamento y un monte, en tanto que para interiores situaban la acción ya fuera en un salón de espejos⁹⁵ o una sala de paños cuando había que reproducir espacios propios de la realeza o la nobleza. Otros paisajes interiores simulaban algún templo o una casa mediante la pintura de una sala más modesta que las dos antes mencionadas. Se trataba, pues, de ambientaciones escenográficas de usos múltiples, de una época en que aún no se buscaban los efectos de “verdad histórica” y “color local”.⁹⁶

En 1766, también se contaba con ocho bambalinas para delimitar espacios, y para completar los ambientes se enumeraban, entre otros aditamentos, un infierno con sus llamas, tres rollos de mar pintado, un castillo que mostraba detrás un cenador de jardín, dos puertas que dejaban ver una ciudad quemada, un cancel y un castillo de papel pintado, un monte, un retrato de dama de cuerpo entero y otro de medio cuerpo, un puente, un navío, nueve carros de diferentes

⁹⁴ AAP, Exp T 57, F 53R. Ver inventario de 1766, en *Anexo 14*, pp. XXXIII-LIX.

⁹⁵ Los espejos, símbolo arquetípico de la vanidad, al mismo tiempo que de la magnificencia de la monarquía y el esplendor de los espacios eclesiásticos, fueron un recurso muy empleado en el Barroco. Un ejemplo teatral extremo de los efectos de ilusionismo que podían obtenerse mediante el juego de espejos fue el de *La comedia de los dos teatros*, que se ejecutó en el carnaval de 1637 en Roma: “Cuando se corrió el telón los espectadores quedaron sorprendidos, viendo, que al otro lado de la escena, frente a ellos, se veía otro auditorio, tal como si estuvieran viendo en un espejo a través del escenario. El efecto se conseguía en parte con actores y en parte pintado, para dar la sensación de profundidad. [...] El hecho de que el público que se encontraba contemplando se sintiera al mismo tiempo como si estuviera siendo contemplado, era como convertirse en elemento activo, parte o personaje de la representación, en forma equivalente al sentido de intercomunicación espacial de la pintura barroca”. Orozco Díaz, 1969: 203.

⁹⁶ Ramos, 1994: 109.

tamaños, una cueva y un árbol. Todo esto elaborado como pinturas, detrás de las cuales había en ocasiones bastidores y soportes de madera.

La mayor parte de todos estos últimos elementos mencionados ya habían estado presentes entre los recursos teatrales empleados en las fiestas públicas desde el siglo XVI novohispano y tenían por lo tanto el mismo origen: la figuración plástica y teatral del medioevo, en que la realidad y la imaginación ya se mezclaban fuertemente.⁹⁷ Para el siglo XVIII, por supuesto, se contaba con las posibilidades más complejas y eficaces de una tramoya permanente, elaborada en adecuación al espacio que brindaban los coliseos, pero el sistema de significación que guardaban todos estos accesorios, en conjunto, seguía preservando lo que Francastel denomina como un “sistema coherente de significación” que tanto la pintura como el teatro, influyéndose mutuamente, habían tomado de la tradición occidental.⁹⁸ Para este autor, fue la pintura la que inició un camino inédito al visualizar un sistema de figuración geométrica en el siglo XV, pero considera que, a partir del siglo XVII, por el contrario:

será el teatro el que llevará la delantera y el que finalmente realizará el compromiso entre la figuración surgida de las tradiciones antiguas, las concepciones del espacio unitario y abstracto surgidas del espíritu científico moderno, y las tradiciones maravillosas del espectáculo popular.⁹⁹

Varios de los accesorios brindaban algo más que una decoración ambiental. Tenemos, por ejemplo, al “monte”, que lucía por el frente como un lienzo pintado, al que a veces se agregaban ramas y rocas que lo hicieran más real, pero que ocultaba detrás suyo, normalmente, una rampa escalonada que unía un nivel inferior de la escenografía (que podía ser el del tablado mismo) con otro superior (tránsito o corredor alto), como ocurría en una comedia de santos de Mira de Amescua, en cuyo libreto se indica: “Va subiendo por la escalera del monte, hasta el primer alto, donde estará una puerta, en la misma parte donde se fingió el

⁹⁷ Ver cap. 1, apartado 1.4.

⁹⁸ Francastel, 1970: 243.

⁹⁹ *Id.* 268.

castillo, y se quedará en la puerta de rodillas con su rosario y la rodela a las espaldas”.¹⁰⁰

Un diseño especial, propio para comedias de santos era el que implicaba el uso de uno de los grandes lienzos, el de la *Gloria*,¹⁰¹ que mostraba un grupo de nubes y sólo se captaba completo al momento de la escenificación junto con un carro de madera, andamio o rueda igualmente decorado con nubes al que también se le llamaba *Gloria*, el cual se descolgaba desde el techo para subir o bajar desde un imaginario cielo a los actores que representaban santos o santas.¹⁰² También entre la escenografía realizada pictóricamente, se destaca para 1766 en el coliseo poblano una “venta”, es decir, un mesón que en inventarios posteriores se especifica que era el empleado para el popular *Mágico de Salerno*. En 1810, cuando dicha obra ya llevaba tiempo prohibida, un cartel para uso en la misma que mostraba a un Cristo crucificado¹⁰³ fue retirado por el Juez del Teatro, el Licenciado Don Joaquín Crespo, quien:

lo trasladó a su casa para tenerlo con la decencia, decoro y reverencia que no tenía en el teatro y sobre cuya imagen acordó con el Señor Enciso que, previo aviso del Ylustre Ayuntamiento, de cuya orden verbal lo mantenía en su casa, se le entregare al Señor Patrón de Fiestas para su colocación donde le parezca oportuna.¹⁰⁴

No corrieron con igual deferencia varias pinturas más en formato de cartel que representaban a otras figuras devocionales, como Santa Genoveva (ejecutada tanto al óleo como al temple), San Francisco, Santa Ginés y San Cristóbal, que permanecieron en el teatro hasta su desgaste total. Cabe mencionar que en 1766 entre estos carteles había uno de *El diablo predicador*, comedia “de magia” que

¹⁰⁰ Citado por Ruano de Haza, 2000: 152. La obra de referencia es *Lo que puede el oír misa*. Ver ejemplo de escenografía o máquina de teatro para representar una montaña y una fuente en el *Anexo 6*, p. VII de este trabajo.

¹⁰¹ Ver ejemplo de escenografía para representar una *Gloria* y un carro volante en el *Anexo 3*, p. III de este trabajo.

¹⁰² Para la mayor parte de estos datos remitimos al inventario de 1766, transcrito como *Anexo 14*, p. XXXIII-LIX de este trabajo, en los apartados para pintura, carpintería y armazones.

¹⁰³ Esto no se especifica en el inventario de 1766, pero sí en varios inventarios posteriores. Por ejemplo, en el de 1791 se anota: “el lienzo del Señor crucificado que sirve en la comedia del Máximo.” AAP, Exp. T 57, F233V.

¹⁰⁴ AAP, Exp. T 59, 47V.

para entonces llevaba varios años prohibida y cuyo libreto ya no se encontraba entre los entonces inventariados.

El uso de carteles como los que hemos señalado para el desempeño teatral del coliseo poblano, implicaban la introducción de una pintura -que deliberadamente se presentaba como tal, en calidad de elemento escénico-, con el fin de que fuera parte fundamental en el desarrollo de la acción dramática, de forma tal que llevara a una doble perspectiva de realidad y ficción, a más de que provocara reacciones emocionales y de intercomunicación más vívidas en el público:

Porque ante la imagen de una Virgen, o el retrato del Rey, la reacción de los espectadores no es la misma que si contemplara a una comediente vestida con la indumentaria y atributos correspondientes. La relación, que en ese momento se crea entre el cuadro y el espectador, era muchas veces de la misma índole que la que había de producirse en la vida real; como en un lugar y momento solemne se encontrara ante la efigie de la Virgen o de su monarca.¹⁰⁵

Como hemos visto, este efecto no pareció preocuparle al juez de teatro que hemos citado párrafos atrás. Su actitud reflejaba la desaprobación que muchas de las autoridades novohispanas compartían, al iniciar el siglo XIX, respecto a los “abusos” de la religiosidad popular en las representaciones de coliseo. Dicha religiosidad había implicado, tradicionalmente, a un público acostumbrado a ver las imágenes sagradas tanto en las iglesias como en las calles y tabladros de las fiestas públicas y, por extensión, también en los escenarios propios de los recintos teatrales. Cabe aquí traer a colación la teatralidad misma que mostraban en su interior los templos barrocos: por una parte, estaban los púlpitos, tribunas, balcones y balaustradas, que eran en cierto sentido similares a los palcos de los teatros; por otra parte, los retablos –especialmente el central– que creaban la impresión de un escenario con embocadura y, por demás, la misma nave, que se convertía en un espacio de actuación donde los asistentes se movían, cantaban y rezaban acomodándose al ambiente como simultáneos espectadores y actores :

¹⁰⁵ Orozco Díaz, 1969: 223.

En el momento de una solemne función religiosa ante un retablo barroco, esas figuras de los celebrantes y acólitos quedan como un elemento vivo de enlace entre los dos ámbitos: el irreal de lo representado en el retablo, y el real del espacio de la nave del templo desde el que asisten los fieles.¹⁰⁶

Esta estructuración de las iglesias barrocas como espacios teatrales no era accidental. Probablemente el caso más claramente deliberado de buscar este efecto en los templos fue el de Bernini, quien además de ser arquitecto y escultor fungió como técnico de escenografía teatral e incluso comediógrafo.¹⁰⁷ En Francia, en el siglo XVII, llegaba a haber una auténtica decoración de ópera en las ceremonias religiosas e incluso se emplearon maquinarias teatrales en las iglesias, tales como las *Glorias* para hacer avanzar imágenes de santos y ángeles, así como “vuelos” para colocar, en descenso sobre el altar, al Santísimo Sacramento.¹⁰⁸ En París, para 1674, fue preciso que un sínodo prohibiera que en los altares se colocaran espejos, máquinas y tapicerías, así como que dejaran de cantarse piezas musicales seculares.¹⁰⁹ Desconocemos si llegaron a emplearse tramoyas en las iglesias novohispanas, aunque ciertamente en Puebla el obispo don Francisco Fabián y Fuero (1765-1773) manifestó, en Carta Pastoral, su descontento porque los músicos de catedral tocasen música “galante”.¹¹⁰

Se entiende –a partir de los diversos factores que hemos mencionado– que lo sagrado y lo profano se mezclaran en las mentalidades populares, dado que durante muchas décadas se había experimentado cotidianamente un ambiente social que no había delimitado claramente, para los estratos inferiores, una separación entre el ornato de lo religioso y de lo secular, entre los ámbitos de las fiestas públicas, las ceremonias eclesiásticas y las representaciones teatrales. De hecho, se considera un rasgo central de la religiosidad del pueblo la mezcla de lo

¹⁰⁶ Orozco Díaz, 1969: 124-125.

¹⁰⁷ *Id.* 127 y 151. El ejemplo más conocido de este efecto teatral del artista es el de la capilla Cornaro de Santa María de las Victorias: la famosa *Transverberación de santa Teresa*.

¹⁰⁸ *Id.* 140-141. El autor cita este ejemplo para las fiestas de canonización de Santa Rosa en 1671, en la iglesia de los jacobinos de París.

¹⁰⁹ *Id.* 155.

¹¹⁰ Antología documental en Ramos (Dir.), 1998: 266-67.

sagrado y lo profano, que da forma a un imaginario colectivo que no se apega a lo prescrito por la religión oficial.

Una de las consecuencias del Concilio de Trento fue la de propiciar, largamente, el florecimiento incontrolable de un culto a los santos y a la Virgen que impactó con gran fuerza el imaginario visual, de manera que habría que sumar, a la influencia de los ambientes públicos, las costumbres decorativas de los hogares populares, ya fuera con pinturas de dudosa factura o de grabados y estampas. Todo esto surgió, reiteramos, de la imposición de las tesis contrarreformistas, que trajeron consigo, en el campo de la devoción, el triunfo de la imagen que, controlada por la Iglesia, se utilizó como medio de promoción, propaganda y adoctrinamiento, convirtiéndose en imagen combativa y militante a la vez que instrumento sentimental de devoción.¹¹¹

En el teatro, no es de extrañar que encontrara un espacio privilegiado este imaginario visual, y que en una ciudad como Puebla, donde la religiosidad encontró un amplio campo de expansión, se desarrollara fuertemente un gusto popular por las comedias de santos y de magia. Ya en el capítulo anterior¹¹² hemos mostrado que los carteles con los cuales a finales del siglo XVIII se anunciaban las comedias de santos en los portales –para escándalo de algunas autoridades locales- empleaban imágenes de santos que invitaban a tales funciones en el Nuevo Coliseo. Es factible que tales imágenes fueran reproducciones de pinturas o grabados populares.

Para concluir este apartado, mencionaremos que existían dos elementos de la ambientación teatral que no hallaremos en los inventarios, pero que también contribuían de manera importante a crear el efecto de ilusión escénica: el “decorado verbal” y el “efecto sinecdóquico”.¹¹³ Tenemos, por una parte, a un

¹¹¹ Díez Borque, 2000: 211. La mayor parte de la información sobre el imaginario popular se tomó de este artículo.

¹¹² Ver lo relativo a las comedias de santos en Puebla, apartado 4.4.2 del capítulo Cuatro de este trabajo.

¹¹³ Neologismos empleados por Ruano de la Haza, 2000: 151.

decorado que era brindado por los actores, cuando en sus parlamentos empleaban frases tales como: “ya estamos en” y citaban el lugar, para ayudar a visualizar a los actores escenas para las que faltaban recursos materiales; por otra parte, el efecto sinecdóquico consistía en la colocación de un objeto escénico o un decorado parcial, esperando que el público completara, mediante la imaginación, el lugar de la acción. Por ejemplo:

unas sillas, y una mesa en el espacio central indicarían que la acción sobre el tablado vacío se desarrollaba en una habitación interior; unas macetas o ramas informarían de que los representantes están en un jardín; una cama designaría un dormitorio; rocas de cartón y ramas, una montaña, la proa de un barco que asomaba tras la cortina de uno de los corredores, un puerto; mientras que la boca de una ballena en uno de los espacios del “vestuario” situaría la acción junto al mar.¹¹⁴

Los telones pintados resolvieron, por sí mismos, mucho del decorado durante los siglos XVIII y XIX. El teatro que surgió de las tendencias del clasicismo, particularmente las tragedias, dependió mucho de este recurso, pues podría decirse que tendía a apegarse a ese “efecto sinecdóquico” del que hemos hablado, empleando poco o ningún mobiliario. Por el contrario, las comedias y los entremeses requerían generalmente más utilería y muebles, en pos de un efecto más realista; en tanto que el ballet empleaba, dependiendo de su género, las dos formas de ambientación.¹¹⁵

5.2.2.2 Iluminación del foro, tramoya y vestuario

El foro del Nuevo Coliseo de Puebla comunicaba a la calle por una puerta y en un cuarto también inmediato al escenario se guardaba la etiqueta. La habitación para este uso daba igualmente a la calle, a la que se abría a través de una ventana que contaba con una reja de hierro empotrada.¹¹⁶ En 1810, se menciona que también existían dos tapancos a los lados del tablado en donde igualmente se colocaba

¹¹⁴ *Id.*

¹¹⁵ Ramos, 1994: 108.

¹¹⁶ AAP, Exp. T57, F69V.

etiqueta.¹¹⁷ La cercanía de estos implementos al escenario permitía mover con facilidad lo necesario para vestir el “theatro”.

En dicho theatro existen seis pies derechos sobre que carga todo el armamento de arriba y el piso de él, con quatro tablones que cojen la boca del teatro de parte de fuera, y seis escotillones, por donde salen los morteretes de iluminación, y a su orilla una asexá declasiada, en sus dos extremos dos lugares de escotillones, siendo lo demás interior de dicho theatro, forrado de tarimas engarboladas y dos canales que sirven para macetas y estatuas con quatro escotillones abiados.¹¹⁸

Existían, pues, doce escotillones, es decir, puertas o tapas cerradizas en el suelo.¹¹⁹ Seis de ellas contenían lámparas de aceite o candilejas que se extendían en el proscenio y proporcionaban a los artistas de la escena una luz dirigida de abajo hacia arriba que tendía a proyectar sombras. Estas últimas alcanzaban a difuminarse un poco con la iluminación proporcionada por las “arañas” –también señaladas en el inventario– de las que estaba provisto el techo del escenario. Igualmente, se iluminaba el patio con arañas, en el cual, de hecho, no solían apagarse las luces durante las funciones en ningún momento durante aquella época, aunque el área de cazuelas permanecía a oscuras, excepto en las funciones de gala. La modalidad de apagar las luces de la sala durante la función no se implementó sino hasta la introducción, muchos años después, del alumbrado eléctrico.

Entre los combustibles empleados para el alumbrado, los había básicamente de dos calidades: el mejor estaba fabricado con cera de esperma de ballena mezclada con aceite y el de menor calidad provenía de sebo animal. Este último desprendía un olor poco agradable para un recinto teatral, similar al de la manteca hirviendo, y era el más utilizado en el Coliseo Real de México, aunque desconocemos si fue el mismo caso para Puebla.¹²⁰ Para la cuarta década del siglo XIX se introdujo la iluminación con gas

¹¹⁷ AAP, Exp. T59, F60V.

¹¹⁸ AAP, Exp. T57, F69V.

¹¹⁹ En el Diccionario de Autoridades consultado aparecen descritos como “aberturas que hay en los tablados donde se presentan las comedias”. Según dicho diccionario, una de las comedias prototípicas en el uso de este recurso escénico fue la de *Fineza contra fineza*, de Calderón de la Barca.

¹²⁰ Ramos, 1994: 80.

hidrógeno, una novedad que dependió del furor que, por aquellos años, causaban las ascensiones públicas de globos aerostáticos, que empleaban dicho elemento.¹²¹

Suponemos que con el término “asexa declasiada” se describía el sitio donde se ubicaba el apuntador del foro, personaje largamente indispensable en los recintos teatrales para recitar por lo bajo los parlamentos correspondientes a cada uno de los cómicos. Los otros seis escotillones: cuatro en el foro y dos fuera de escena, permitían a los actores realizar las mágicas “apariciones” y “desapariciones” que se requerían en muchas piezas teatrales y que eran de gran agrado para el público. De las vigas del techo también pendían, en el plafón, cuatro lienzos que mostraban los retratos de “los cuatro autores”:¹²² Calderón, Tirso, Moreto¹²³ y Alarcón.¹²⁴ En el piso del tablado había dos camarotes bajos que aparecen citados en 1810.¹²⁵

De la complicación que podía llegar a alcanzar la tramoya en el siglo XVIII, dieron constancia Diderot y D’Alembert en la parte dedicada a las máquinas de teatro de *La Enciclopedia*.¹²⁶ Hay que considerar que, a pesar de la insistencia en el teatro francés de la época en conservar los tres lineamientos aristotélicos de unidad temática, temporal y espacial, este último factor no alcanzaba verdaderamente a aplicarse para esta centuria, dado el cambio constante en los decorados, que implicaba variedad de escenas para una misma obra, particularmente tratándose de la ópera. Una de las razones de este fenómeno pudo ser el que los artilugios de maquinismo empleados en el teatro permitían también experimentar en términos de los conocimientos científicos del período: leyes de la mecánica, recursos desarrollados en punto a la relojería y otros que estaban relacionados con los avances en la Física. Lo interesante es que todo ello

¹²¹ Olavarría y Ferrari, 1961: 271 y 273.

¹²² AAP, Exp. T57, F69V.

¹²³ Tal vez Lope de Vega, en vez de Moreto.

¹²⁴ Que según asume Gómez Haro fueron ejecutados por Miguel Zendejas. G. Haro, 1987:35.

¹²⁵ AAP, Exp. T59, F60V.

¹²⁶ Diderot y D’Alembert, 2002, versión facsimilar. Se han incluido en los apéndices de este trabajo dos imágenes de este libro que permiten ejemplificar la complejidad de la maquinaria teatral en la Francia de la época: ver *Anexos 6 y 7*, PP. VII y VIII respectivamente..

se empleara todavía para provocar en el público la sensación de visualizar efectos mágicos, a pesar de la búsqueda ya entonces racionalmente planteada por el mismo Diderot de acciones verosímiles.¹²⁷ Perduraba, por tanto, una tradición que, en este punto, se nos presenta actualmente como una rémora de conexión de lo Barroco en lo Clásico.¹²⁸

Entre los elementos descritos como parte de la carpintería y los armazones del Coliseo de Puebla destacan: elevaciones; tramoyas; escotillones; canales; tornos y ruedas para impulsar y desplazar utilería; escaleras; puertas, etc. Igualmente, en 1766 se enlista una serie de figuras, tales como un caballo recortado y otro en armazón, un ataúd y un sepulcro, la rueda del cielo de la comedia de San Francisco, dos jaulas, una sierpe, varias estatuas (incluyendo una “de cardenal y otra de condenado”), la “mesa de los degollados”, cuatro sirenas, una estufa, la armazón del fuego, un tecolote, dos arcos, una chalupa y “cuatro árboles de músicos”.¹²⁹ Entre la utilería hecha de hoja de lata hallamos coronas, cañones, un tarro de beber, “menudencias de culebras y otras distintas cosas”, así como un vestido de mono y otro de león provisto de capelo.

Tres tipos de maquinarias se usaban básicamente para accionar la tramoya: las elevaciones o vuelos verticales (que usaban un mecanismo tipo torno, atado a una plomada); el elevador o ascensor de escotillón (que surgía debajo del tablado) y la de “vuelos” en diagonal u horizontales (apoyados en paredes o andamios).¹³⁰ La tramoya más utilizada era la que requería de canales o “pescantes”. Se requería para esto una peana que se deslizaba a través de una ranura en extensión a un pie derecho, con lo que era posible subir o bajar a los comediantes dentro del foro. Se adosaban a estas piezas cartones pintados y recortados en la parte de adelante que representaban generalmente nubes, aunque también podían ser pinturas de piedras u otros objetos, según requiriera la

¹²⁷ Hauser, 1988: 304.

¹²⁸ De la misma forma en que anteriormente, para el siglo XVII “encontramos en todas partes donde se hallan impulsos barrocos también un clasicismo más o menos desarrollado”. *Id.*, 112.

¹²⁹ Suponemos que aquí el término “árboles” está referido a atriles.

¹³⁰ Ruano de la Haza, 2000: 156.

obra a representar.¹³¹ Para sostener a los comediantes en los “vuelos” se empleaban fuertes cinchos de piel atados ya fuera a las estructuras de elevación o directamente a los cuerpos de cómicos, cantantes y bailarines. Se llegaron a utilizar “garabatos”¹³² para sujetarlos, que funcionaban con cuerdas amarradas a carros con ruedas, los cuales se desplazaban sobre rieles, usando plumadas que caían. Eran más complicados los “vuelos” que se realizaban desde el cuarto de igual nombre hacia el escenario y viceversa. En dicha habitación se contaba con todo el aparato necesario para este fin, el cual –según suponemos– se describe como “esqueleto del cuarto de vuelos”, que para 1796 aparece citado como roto.¹³³

Las telas no sólo se utilizaban como base para imágenes pictóricas. En 1766, aparecen lujosas cortinas de damasco carmesí, que estaban hechas de un tejido de seda parecido al tafetán o al raso y que, habitualmente, se labraban con dibujos, así como alfombras, tejidos para cojines y “una bandera de rruán [*sic*] pintada con las armas del rey”.¹³⁴

En cuanto a ropa y accesorios que los comediantes del Nuevo Coliseo de Puebla colocaban directamente en sus cuerpos, cabe comentar que en la etiqueta sólo se guardaban los menos valiosos, pues los actores principales los adquirían y preservaban por su cuenta, muchas veces con grandes sacrificios y endeudamientos. Sin embargo, vale la pena mencionar la presencia de una gran dotación de pelucas inventariadas en 1766 que ya no vuelven a mencionarse en ningún otro inventario y entre las cuales había algunas que reflejaban claramente

¹³¹ *Id.* 149.

¹³² El “garabato”era “un instrumento de hierro, cuya punta vuelve hacia arriba en semicírculo”. *Id.*, en cita tomada de Agustín de la Granja, p. 150. Sabemos con certeza que los garabatos se empleaban, hasta antes de la invención de los refrigeradores en el ámbito doméstico, pues servían para colgar en ellos carnes o embutidos con el fin de orearlos y mantenerlos en buen estado.

¹³³ AAP, Exp. T 58, 16V. Nos queda la duda de que se tratara de un esqueleto verdadero. De ser así, suponemos que su descenso, frente a los palcos y sobre las cabezas de los espectadores del patio, debía causar un efecto estremecedor en todo el público. Desafortunadamente no hemos podido hallar documentación sobre esto.

¹³⁴ *Id.*, 17R.

la extendida moda de estos aditamentos.¹³⁵ Las pelucas que se mencionan son “de bucle”, a más de peluquines de grisaya; así como melenas, cerquillos y coletas. Pelucas y peluquines se adosaban muchas veces al propio cabello de los artistas, empleando también alambres, almohadillas y accesorios flores, joyas, sombreros, plumas y prendedores de miniatura con diversas formas en el caso de las mujeres, con lo que se obtenían peinados muy elaborados, más o menos voluminosos dependiendo del gusto imperante, que se cambiaban de color mediante polvos especiales.¹³⁶

Tanto hombres como mujeres de la escena usaban, en el siglo XVIII, una base de maquillaje que empalidecía completamente al rostro (conseguida tal vez mediante la tintura de blanco de España) y que tenía la desventaja de irse cuarteando conforme pasaban las horas. Sobre esta base se remarcaban las cejas de color negro, se agregaban lunares y se completaba el efecto coloreando con carmín las mejillas y los labios.¹³⁷

A diferencia de las cortes europeas, en la Nueva España penetró muy débilmente el hábito del maquillaje en los altos estratos sociales; las damas ponían en su cara polvos de arroz de manera discreta, sustituían los lunares por “chiqueadores”¹³⁸ y aumentaban el volumen de su cabello sin llegar a usar postizos, en tanto que los varones sólo se ponían pelucas en ceremonias oficiales u ocasiones muy especiales.¹³⁹ El maquillaje debió, por lo tanto, dar una

¹³⁵ Iniciada en tiempos de Luis XIV, cuando éste empezó a usar uno de estos artilugios para cubrir su incipiente calvicie. Semo, 2002: 16. Para la época del inventario de 1766 del Nuevo Coliseo de Puebla, imperaba la moda que comunmente se denomina como “rococó”.

¹³⁶ Siguiendo las modas habituales de las mujeres parisinas, *ca.* 1770. Lavín y Balassa, 2001: 292. La Revolución francesa acabó con estos hábitos, que se consideraron propios de la decadencia de los aristócratas. Semo, 2002:19.

¹³⁷ Ramos, 1994: 50-51.

¹³⁸ En la época que atendemos, las damas novohispanas los usaban sobre las sienes. Consistían en pequeños trozos de tela negra (generalmente terciopelo) cortados en forma circular. Lavín y Balassa, 2001: 283. Originalmente, los chiqueadores parecen haber sido un emplasto de hierbas que, puesto sobre piel, alivia malestares tales como el dolor de cabeza.

¹³⁹ Lavín y Balassa, 2001: 292. Cabe observar, como claro ejemplo del uso de pelucas para los varones en los actos ceremoniales novohispanos, que en la pintura de 1755 que atribuimos a Zúñiga, todos los personajes civiles las lucen. *Anexo 9*, p. X.

apariciencia muy característica a los cómicos en relación a los hábitos cosméticos de la población general del México Colonial.

Cabe señalar que ya a fines del siglo XVII la Inquisición había prohibido, bajo penas severas, el uso del maquillaje y que los moralistas europeos de dicho período habían asociado el empleo de éste con la imagen de la mujer seductora, opuesto al ideal de la mujer virtuosa.¹⁴⁰ Para el siglo XIX, esta moralidad contraria al uso del maquillaje reaparecería con mayor vigor; aunque para entonces los argumentos, más que sujetarse a los conceptos de pecaminosidad supuestamente inherente al cuerpo femenino, se sostenían por criterios racionales, como la preservación de la salud y la higiene. Se desecharían también los afeites y las falsas cabelleras por considerarlos como un reducto del viejo orden aristocrático, por lo que se buscarían modos más simples de adornarse y vestirse, acordes con los lineamientos de la burguesía en el poder. Resulta lógico deducir que la pronta desaparición de pelucas en los inventarios del Nuevo Coliseo de Puebla haya estado relacionada tanto con el proceso de su desuso en Europa como con su insuficiente impacto cotidiano en la población novohispana.

En el siglo XVIII, el diseño del vestuario teatral, muy elaborado, estuvo, por una parte, influido por la ópera y el ballet, y por otra, por las modas europeas en boga, que en la segunda mitad de la centuria imponían para las mujeres amplias faldas aplanadas que sólo permitían entrar de costado por las puertas y que se colocaban sobre ajustados corsés y armazones conocidos como *panier*.¹⁴¹ En términos de los colores empleados, esto último significó el paso de tonalidades intensas a pasteles, cuando empezaron a seguirse en las telas las gamas que imponía el rococó. Muchas obras teatrales se hacían con esta ropa contemporánea, que al iniciar el siglo XIX adoptó el estilo “napoleónico”, de talle corto para las mujeres (inspirado en la antigüedad clásica) y de tacón bajo y líneas sencillas para ambos sexos.

¹⁴⁰ Semo, 2002:25.

¹⁴¹ Estos postizos fueron cambiando de diseño y tamaño a lo largo del siglo. Los más importantes fueron el miriñaque, el *démi-panier*, la polonesa y el caracol. Lavín y Balassa, 2001: 286.

La preocupación por la verosimilitud histórica en el vestuario no existió sino hasta el siglo XIX e incluso entonces tardó varias décadas para empezar a aplicarse en los teatros con regularidad. Antes de esto, eran comunes tanto la falta de unidad de estilo en las producciones como los anacronismos, que dependían más de las convenciones escénicas que de la ignorancia histórica, de modo que se partía de tres formas características o tipologías de los trajes escénicos: a) “a la turca” (para toda clase de personajes orientales: básicamente mediante batones, pantalones bombachos y turbantes); b) “a la antigua” (con detalles de los siglos XVI y XVII, que variaban para cada país) y c) “a la romana” (para héroes, fueran estos o no romanos: faldillas cortas con calzones hasta las rodillas, corazas, cascos con plumas y botas). Este último estilo fue, al parecer, el más pintoresco: “los hombres –especialmente en la primera mitad del siglo– interpretaron a griegos y romanos portando toneletes similares a los tutús del ballet, casacas de terciopelo, pelucas, tocados de pluma y hasta zapatos de tacón”.¹⁴² Otra modalidad eran los trajes “de fantasía”, que para los bufones y personajes fantásticos tomaba en parte el vestuario de la *Commedia dell’Arte* y que implicaba un diseño especial para los bailes y la ópera.

En el inventario del Nuevo Coliseo de Puebla, para la ropa de las mujeres hallamos: batas, enaguas, toneletes, capuces, un “vestido de badana que sirve de muerte” y otro “de virgen, que se compone de manto de raso azul, túnica y manto encarnado”, “cuatro vestidos de danza con armadores y calsones y toneletes a lo romano”. Para los hombres se enlistan calzones (listados y de calamaco), chaquetillas, botas “de rruán [*sic*]”, toneletes con casacas, petos de galón, guantes de badana, “un sayo de paño amarillo, con calsones, montera y barriga”, monteros, esclavinas, zurroneos, sombreros tanto de tres picos como de simple petate, bonetes y gorros de montera, casacas militares, chupas (chalecos de época) y mangas.

¹⁴² Ramos, 1994: 45. La información sobre las características del vestuario teatral, salvo que se indique, se tomó del citado texto: pp. 43-52.

Entre los elementos del vestuario destacan las túnicas, capitas (éstas con relumbrón de plata) y alas cubiertas de plumas para personajes disfrazados de ángeles, pero especialmente una gran variedad de ropas sacerdotales, lo mismo de cardenales que de obispos y hábitos de reglars. Cabe recordar que el uso de estas ropas en el escenario ya había sido prohibido varias veces antes de 1766, por considerarse impropio que lo usaran los farsantes pero –aunque en menor número– estas vestimentas seguían formando parte del material que se guardaba en el coliseo. Todavía en el inventario de 1815 hallamos un vestuario de obispo, aunque ya muy maltratado.

Capítulo 6
Normas y costumbres del teatro
en Puebla

Capítulo 6

Normas y costumbres del teatro en Puebla

El objetivo de este capítulo es el de ofrecer un acercamiento a las mentalidades de la época en la ciudad de Puebla en relación con la actividad teatral, enfatizando los elementos relacionados con el comportamiento a través de una revisión de algunos textos normativos -particularmente de los reglamentos teatrales- en su papel de instrumentos de control de los *mores* sociales, así como de la información que nos proveen algunos contratos teatrales de la época, complementados con otros materiales documentales, bibliográficos y hemerográficos. De esta manera se abordan cuestiones directamente relacionadas con el ejercicio teatral y la conducta de los artistas escénicos y del público.

El gobierno no debe considerar el teatro como una diversión pública sino como un espectáculo capaz de instruir o extraviar el espíritu y de perfeccionar o corromper el corazón de los ciudadanos.

Jovellanos

6.1 Acerca de las fuentes empleadas

Los textos normativos que han regido las artes escénicas son documentos invaluable para ayudar a comprender no sólo la historia de las prácticas teatrales, sino también algunos importantes aspectos de las mentalidades y la vida cotidiana de diversas sociedades. En tales textos se norman comportamientos que son acordes con determinados valores cuyo rescate, preservación o implementación se considera importante desde el punto de vista del poder vigente, encarnado en instancias civiles y/o eclesiásticas. Con base en estas consideraciones, hemos recurrido particularmente a los detallados reglamentos teatrales que surgieron en

la Nueva España en las últimas décadas del período colonial y que hallaron todavía continuidad en la primera mitad del siglo XIX. El reglamento que para el Nuevo Coliseo de Puebla se estableció en 1833, además de recopilar varios puntos fundamentales de los últimos reglamentos del período virreinal y de revelar algunas singularidades locales, resulta particularmente interesante por reflejar cambios en el control gubernamental de la actividad teatral durante el siglo XIX.

Resultaron también una fuente de gran utilidad para este tema las condiciones asentadas por los licitantes del Coliseo en sus posturas de remate, particularmente cuando en ellas se agregaron datos que rebasaban los aspectos exclusivamente formularios que el Ayuntamiento esperaba de tales documentos; así mismo se emplearon para este capítulo algunas de las cláusulas contenidas en los contratos de arrendamiento y se pudo ampliar la información con la consulta de un documento contractual entre actores y empresario del Coliseo de San Roque para el año de 1744 hallado en el Archivo de Notarías de Puebla, complementado con una escritura de obligación del año 1752 que se encuentra en el Archivo de la catedral de Puebla.

6.2 Los documentos normativos

De acuerdo al reconocido poder que poseía el teatro como instrumento de control social, las autoridades novohispanas tuvieron permanente interés por ejercer una constante vigilancia de las artes escénicas. Tras la emancipación, esta preocupación fue retomada, con ligeras modalidades, por el nuevo gobierno empleando como base las normatividades anteriores.

Para contextualizar el reglamento que se estableció en 1833 para el Nuevo Coliseo de Puebla, nos enfocaremos a revisarlo tratando de hacer una comparación con las normatividades teatrales del período colonial y del México posindependiente. Para ello, haremos un seguimiento de las diversas temáticas y

nos concentraremos, particularmente, en dos aspectos: el comportamiento desde el punto de vista moral y los recursos empleados para controlar el desenvolvimiento del teatro profesional.

6.2.1 Las normatividades teatrales novohispanas

Las normatividades para el teatro tuvieron un espectro amplio de presentación, que durante la Colonia tomaba la forma de reales cédulas, disposiciones, edictos, instrucciones, prohibiciones, mandatos, etc., generalmente emanados de la península y previstos para ser observados en la Nueva España con algunas adaptaciones específicas. La ruptura del vínculo con la monarquía española a raíz de la consumación de la Independencia no significó un cambio inmediato en el contenido de las normatividades teatrales subsecuentes, excepción hecha en los necesarios reacomodos de las autoridades a cargo, bajo las órdenes del nuevo gobierno emancipado: algunas reglas, incluso, se mantuvieron en el papel durante varias décadas aunque, en la práctica, estaban volviéndose obsoletas.

El primer reglamento teatral novohispano del que se tiene noticia data de 1601 y fue promulgado por el Conde de Monterrey en su calidad de virrey, pero los más amplios y detallados instrumentos de control institucional como estos no fueron redactados sino hasta las últimas décadas del siglo XVIII bajo la influencia de las ideas ilustradas. Se trataba de compilaciones de diversas modalidades normativas en las cuales quedaron plasmadas, de manera fehaciente, órdenes largamente reiteradas, sutiles y grandes transformaciones, supresiones y agregados de parte del poder religioso y/o civil y religioso, acordes a los tiempos que se vivían.

Los mandatos, prohibiciones y formas de sanción fueron delimitándose de forma más sistemática en la medida en que el teatro se fue expandiendo y profesionalizando, de manera que ya al mediar el siglo XVIII, cuando los corrales

de comedias comenzaron a ser sustituidos por coliseos y éstos a su vez empezaron a hallar cobijo en edificaciones *ad hoc* y más duraderas, las legislaciones teatrales aumentaron en cantidad y detalle en su contenido. Fundamentalmente, existía en esos momentos una nueva actitud dirigida a normar la dramaturgia y la actividad teatral, que iba ligada a las premisas propias de la Ilustración, lo que en la Nueva España se conectaba con los intereses de control por parte de la monarquía borbona.

Bajo la bandera de las ideas ilustradas se fue emprendiendo una serie de cruzadas reformistas en que las mejoras al teatro debían tomar en cuenta los aspectos arquitectónicos, la dramaturgia, la adecuada escenificación, la obtención de un mayor decoro en el habla y gesto de los cómicos, así como en el comportamiento del público en la sala, a más de los detalles de los acuerdos contractuales con los empresarios y los deberes de cómicos, cantantes, músicos y bailarines.

Fue durante los últimos treinta años del siglo XVIII que se dejó sentir la racionalización de las artes, lo cual se reflejó consecuentemente en la proliferación de reglamentaciones. Los imperativos de las reformas borbónicas combinaban de parte del Estado una actitud de “intolerancia ilustrada hacia las formas de conducta tradicionales de todos aquellos que no eran “gente decente”,¹ a la vez que el afán de preservar las diferencias entre los estratos sociales, que en el proceso de mestizaje iban resultando cada vez más difíciles de delimitar. Además, había un interés del gobierno virreinal (que se acrecentaría tras la Revolución Francesa) porque el teatro fuera uno de los más eficaces pasatiempos para distraer a la plebe de fraguar disturbios. En esta lógica de ideas, el conde de Gálvez declaraba en los considerandos del reglamento de teatro de 1786: “He resuelto [...] poner los espectáculos en términos que, interrumpiendo los afanes de

¹ Viqueira, 1987: 20.

los concurrentes, los entretenga algún tiempo en un ocio inculpable, y los haga después más prontos y diligentes para las fatigas de sus destinos”.²

Antes de este reglamento, se habían redactado otras varias reales cédulas y decretos sobre el teatro en el siglo XVIII: en 1753, 1763, 1765, 1775, 1779 y 1781. Estos documentos sirvieron, junto con otras disposiciones previas, como base para la creación del reglamento de 1786, el cual -además de estar sistemáticamente ordenado- tenía la novedad de abarcar detalladamente una gran variedad de aspectos de la actividad teatral. Dicho documento, redactado por Silvestre Díaz de la Vega y siguiendo las indicaciones del virrey, se constituyó en el modelo en el cual se basaron durante décadas, los posteriores reglamentos del país. Fue conocido bajo el nombre de *Reglamento de Gálvez*.

Al iniciar el siglo XIX se promulgaron dos últimos documentos por parte del gobierno virreinal, el *Código Teatral de Don Manuel de Campo y Rivas*, de 1806 y el *Reglamento de las Cortes de Cádiz* de 1813. Éste último tuvo la particularidad de publicarse simultáneamente en las ciudades de México y Puebla a principios de 1814. Este reglamento era, además, muy escueto, pues su principal propósito era el de poner completamente en manos del gobierno civil de cada departamento político, la revisión de obras con el fin de reafirmar a los ayuntamientos su potestad para llevar a cabo los convenios con empresarios y comediantes y, así, establecer su obligación de cuidar de la paz pública en los teatros “haciendo cumplir los reglamentos dirigidos a conservar el orden, la tranquilidad y la decencia, tanto por parte de los actores como de los espectadores”³ y procurar resolver las desavenencias entre cómicos y empresarios.

A partir de 1808, con la ocupación de España por parte del ejército napoleónico y el consecuente revuelo que ello produjo en la América hispana, la práctica de la censura teatral se vio sujeta a diferentes vaivenes, como el de la

² *Id.*, 70.

³ AAP, Disposiciones municipales, Tomo 2, Foja 41, impresa.

desaparición del Tribunal del Santo Oficio, que Fernando VII volvió a establecer en 1814, para luego abolirlo en 1820. Aunque el arzobispo Pedro José de Fonte determinó en este último año, mediante edicto, que subsistirían las prohibiciones de libros y papeles hechos por la Inquisición “hasta que otra cosa se provea”⁴ y delegó en los curas la labor de “recoger papeles prohibidos y recibir de los fieles la denuncia o avisos de las infracciones en esta materia”,⁵ la censura del Ordinario perdió peso para la actividad teatral, pues la tendencia fue la de retomar en este aspecto el derecho que ya las Cortes de Cádiz habían concedido a los jefes políticos de cada provincia para seleccionar las piezas dramáticas, siendo ellos quienes debían excluir “las que en su concepto se opongan a las buenas costumbres”.⁶ El primer reglamento oficial del Teatro Principal de la ciudad de Puebla partió de estas últimas resoluciones citadas.

6.2.2 Las normatividades teatrales para el caso de Puebla

Al igual que en el resto del país, todas las disposiciones sobre teatro que llegaban desde la península se acataban (aunque igualmente muchas no se cumplieran) en la Puebla colonial, a veces de manera directa y otras, después de las adaptaciones hechas en la capital. En concordancia con lo que ahí ocurría, en Puebla, el Ordinario diocesano veía de la censura que le correspondía en lo tocante a los preceptos y la moral cristiana y, en cuanto al poder civil, el Ayuntamiento había tenido, en la práctica, una mayor libertad en la administración del Nuevo Coliseo que la gozada en la capital, particularmente cuando en esta última ciudad, al finalizar el siglo XVIII, se dio una ingerencia más constante y cercana del Virrey en muy diversos aspectos del funcionamiento del Coliseo Real.

Sin perder de vista las consideraciones esenciales contenidas en los reglamentos para toda Nueva España, cada coliseo contaba con sus propios

⁴ Antología documental en Ramos, 1998: 659.

⁵ *Id.*, 660.

⁶ AAP, *Doc. cit.*, F 41.

acuerdos de funcionamiento interno, variables de acuerdo a su situación particular y a los contratos establecidos con los diversos asentistas y artistas de la escena. Asimismo, las compañías itinerantes que también establecían sus propias normas, las adecuaban cuando se daba el caso de que ocuparan temporalmente algún inmueble teatral ya establecido.⁷ Hasta antes de 1820 no existían reglamentos teatrales específicos para Puebla, de manera que, muchas veces, el Ayuntamiento se veía precisado a agregar -incluso al momento mismo del remate- las nuevas y más importantes normativas que no habían sido consideradas por los licitantes en sus posturas.⁸

Desde la apertura del Nuevo Coliseo de Puebla, comenzó a quedar una permanente constancia documental de aquellos contratos que el Ayuntamiento establecía para esta edificación con los empresarios teatrales. Aunque en ellos predominaban aspectos de tipo administrativo, especialmente en la duración, costo y modalidades específicas de arrendamiento, se dejaba entrever no sólo el conocimiento que tenían las autoridades poblanas acerca de las reglamentaciones vigentes en el país para tal ramo, sino la experiencia directa con la que se contaba en la localidad a partir de largos años de práctica teatral.⁹

Sin embargo, a pesar de las costumbres teatrales de antaño establecidas en Puebla y de las que fue quedando memoria en los archivos municipales, en 1820, un incidente ocurrido en el Coliseo llevó a que el día 13 de septiembre, el

⁷ Al final de este trabajo se ha incluido la transcripción de un contrato de este tipo referente a una compañía de la legua, dirigida por José Rodríguez Leal y establecida provisionalmente en Valladolid (Hoy Morelia) en 1791. Ver *Anexo 18*, pp. LXXXIV-LXXXV.

⁸ Desafortunadamente, sólo han podido consultarse los contratos del Ayuntamiento con los empresarios, pero no los que estos últimos establecieron con los cómicos del Nuevo Coliseo de Puebla ante escribano, los cuales pensamos que, al ser más detallados (como el que si nos fue posible consultar para 1744 en el Coliseo de San Roque, y al que atendemos más adelante), debieron reflejar mejor el impacto de los reglamentos teatrales que regían para toda Nueva España a fines del siglo XVIII, con algunas adecuaciones locales.

⁹ Para citar un ejemplo, a Don José Joaquín Guerrero, al que se remató el Coliseo en 1783, tres años antes de que se estableciera el reglamento conocido como “De Gálvez”, se le exigió: a) el pago de mil pesos por temporada teatral, incluyendo pensión para el gobernador y el Hospital de San Roque, b) contribución por cada función realizada, c) la obligación de comenzar las comedias a las ocho de la noche, d) la disposición a mejorar la diversión, proporcionando al público bailes, pantomimas y fábulas, d) aforar el teatro “al estilo y uso de los de Europa”, e) no permitir la mezcla de hombres y mujeres en el patio y f) conceder abonos y el derecho de entrada a las autoridades municipales y acompañantes de éstas. AAP, Exp. T57, 221R-222V.

ayuntamiento de Puebla hiciera público su derecho a imponer el orden en el recinto, con lo cual se estableció una primera constancia reglamentaria de tipo oficial apoyada en lo establecido, en su momento, por las Cortes de Cádiz.

Este reglamento teatral poblano de 1820 reproducía, con adecuaciones locales, lo escuetamente establecido por las Cortes. En pos “del respeto debido a la moral y a la conservación del orden público” se demarcaban, entre otros puntos, la concesión de la censura de los textos al Jefe político de cada provincia y el poder del ayuntamiento tanto para los aspectos de policía como para hacer los ajustes necesarios para que el producto de los teatros brindase su adecuado beneficio. Esto se complementó con la ratificación del poder de los alcaldes y los diputados del ramo de la ciudad de Puebla para demandar el empleo de guardias.

Siguiendo estos lineamientos, el entonces gobernador, Ciriaco del Llano, confirmó que llevaría a cabo la labor que a él le competía, que era la de supervisar que las obras teatrales a representar no se opusieran a las buenas costumbres, dejando el teatro totalmente al cuidado del municipio, a quien correspondía vigilar “por sí de los pormenores relativos a la policía de los Teatros, haciendo cumplir los reglamentos dirigidos a conservar el orden, la tranquilidad y la decencia, tanto por parte de los actores como de los espectadores”.¹⁰ Dichos acuerdos, añadidos a las cláusulas contenidas en las resoluciones de Cádiz del 13 de julio de 1813, fueron el punto de partida para los que, de manera mucho más extensa y detallada, se establecieron en los años de 1833, 1849 y 1852.

Cabe comentar, para mayor detalle, que la publicación del reglamento de 1820 fue motivado por la necesidad de defender el honor de la corporación municipal, con lo cual se daba pública respuesta a dos impresos anónimos: *Coscorrón* y *Carta de un ciudadano*,¹¹ en los que se criticaba que el Jefe de Guardia hubiera ejercido su autoridad cuando se llevaba a cabo una función,

¹⁰ AAP, *Doc. cit.*

¹¹ Cuyo contenido exacto no menciona el documento, refiriéndose sólo a que sus autores “a mas de ser poco comedidos, han sido muy livianos escribiendo al público sin prevenirse sobre las providencias de la materia”.

siguiendo las órdenes del alcalde y el Diputado del ramo de teatro. Aunque el impreso es muy poco claro respecto a lo ocurrido durante la función teatral a la que se alude, sí evidencia que el problema estuvo relacionado con la mezcla de hombres y mujeres en el área de espectadores conocido como la cazuela, en donde el “cuarto de vuelos” marcaba la división de géneros en su ubicación física:

y sépase, para notar mas la ligereza de los dos impresos, que el Señor Llano insinuó al capitán D. Carlos Ávalos que sería conveniente que en el *vuelo* entrasen solas mugeres, y que de este sexo no se sentasen en las bancas, y que el señor Ávalos no previno al empresario que se sirviese de la voz *orden superior*, (aunque son superiores los que tienen autoridad pública en cualquier ramo) ni fue suya a disposición de que destinase los segundos para solas mugeres.¹²

Es de observarse que, a pesar de la dificultad que ahora tenemos para entender las circunstancias, mas bien anecdóticas, que en el documento se mencionan, queda señalada la gran importancia que las autoridades civiles de la angelópolis aún concedían en aquel entonces a la ubicación espacial del público en lugares separados por sexos. Sin embargo, para los detallados reglamentos que se redactarían en 1833 y 1849 esta división no se incluiría.

En este último año ya se había hecho evidente que el difícil período de lucha insurgente y de reciente vida independiente estaba mermando la actividad teatral, por lo cual la corporación municipal asentaba que la presencia de espectáculos teatrales en la angelópolis era nula para entonces y que entre las consecuencias que había traído para la población estaba el aumento de comportamientos desviados de las buenas costumbres, particularmente entre los jóvenes que, a falta de comedias, se entretenían en los juegos de azar y la asistencia a lupanares.¹³ Llama la atención que fuera precisamente en momentos de penuria teatral que el ayuntamiento decidiera la redacción de un reglamento sobre el ramo, por demás extenso. Probablemente, la Comisión de Teatros, poco activa debido a la escasez de representaciones, decidió dedicar sus esfuerzos a una labor teórica cuya utilidad pudiera verificarse más adelante.

¹² *Id.*

¹³ AAP, Exp. Tomo 172.

Cabe mencionar que dicho reglamento de 1849, propuesto por el ayuntamiento poblano, al parecer nunca fue publicado y, por ende, tampoco aplicado. Incluso, su contenido revela breves pero interesantes particularidades en comparación con los propios de los años 1833 y 1852. En el caso del reglamento de 1849, mediaba ya el hecho de que el Teatro Principal había dejado de ser el lugar de monopolio de las diversiones teatrales de la Angelópolis, dado que desde 1842, la ciudad contaba con el Teatro del Progreso que permaneció en funcionamiento hasta 1863, a más de que, ocasionalmente, la Plaza de Gallos también era ocupada por aquellos años para la realización de comedias y otros espectáculos escénicos.

En general, los reglamentos poblanos de teatro de 1833 y 1852, así como el inédito de 1849 se atenían a lo establecido en el *Reglamento de Gálvez* de 1786. Por otra parte, tenían varios elementos en común con los del Teatro Principal de la ciudad de México, especialmente con el de 1824, a más de algunos puntos contenidos en los reglamentos para dicha capital en los años 1836 y 1845. Los aspectos reglamentarios para Puebla que ofrecían mayores elementos de tipo local eran los relativos al control del orden y la administración y demarcaban que:

- la aprobación de los textos dramáticos era facultad del Prefecto, quien debía recibir cada mes la lista de obras a representar, extendida por el director de “la compañía cómica y trágica”.¹⁴
- la labor del Prefecto era delegación de la propia para el gobernador, establecida en el reglamento de 1820.
- se estableciera una Comisión de teatros conformada por tres representantes de la corporación municipal, siendo uno de ellos un regidor del ramo. En el reglamento inédito de 1849 se especificaba que en dicha comisión no podían participar de ninguna manera miembros del clero. El papel de Juez del teatro lo ejercía el alcalde.¹⁵

Los dos primeros puntos que se han señalado están presentes en los reglamentos de 1833 y 1852, pero que la comisión incluyera sólo a seculares aparece únicamente explícito en el reglamento de 1849, lo que indica que, durante

¹⁴ AAP, Disposiciones Municipales, Tomo 2, Art. 1º del *Reglamento interior y exterior del Teatro*, año 1833.

¹⁵ AAP, Exp., Tomo 172.

la época, aún existía en Puebla ingerencia del poder eclesiástico en los asuntos teatrales y que debieron existir motivos particulares para que este detalle no volviera a mencionarse en el reglamento que vio la luz tres años después.

Para este capítulo, se ha considerado sólo la selección de ciertos fragmentos del reglamento de 1833, especialmente los que tienen que ver con la moral y el orden, con la finalidad de establecer algunas comparaciones tanto en el plano cronológico como en relación con los reglamentos de la capital del país.¹⁶ Pero antes de pasar a su examen consideramos pertinente ofrecer algunos datos sobre el ejercicio teatral en Puebla, con el fin de brindar el marco contextual sobre el que se establecieron las normatividades, ejemplificando a partir de los antecedentes inmediatos del Nuevo Coliseo, a mediados del siglo XVIII.

6.3.- Los actores: ejercicio teatral y control de su comportamiento

6.3.1.- Ejercicio teatral en Puebla en tiempos del Coliseo de San Roque

Para abordar este apartado, hemos recurrido a un manuscrito inédito, ubicado en el Archivo de Notarías de Puebla.¹⁷ Dicho documento tiene un carácter singular, dada su antigüedad (1744) y la dificultad de hallar material similar, incluso para posteriores décadas. Coincidentemente, hemos hallado una “Escritura de obligación” (1752)¹⁸ en el Archivo de la Catedral de Puebla que nos ofrece datos complementarios sobre el ejercicio teatral en el último Viejo Coliseo de la angelópolis.¹⁹ Cabe comentar que, para dar la licencia de funcionamiento de dicha

¹⁶ La versión completa de éste se encuentra en el *Anexo 17* de este trabajo, pp. LXVIII-LXXXII.

¹⁷ Archivo de Notarías de Puebla, Notaría 1, caja 21, Legajo 1, año 1743, Contrato de comedias, F 13V. El hallazgo de este documento, que nos permitió la redacción del presente apartado, lo llevó a cabo Juan Manuel Blanco, a quien agradezco las facilidades que me dio para acceder al mismo.

¹⁸ Archivo de la Catedral de Puebla, Papeles Varios, Tomo 6, *Diario Angelopolitano, que desde el día 26 del mes de junio del año 1746 hasta 8 de mayo de 1762 tomó el escribano Real Don Manuel Antonio Sánchez de Roxas. Comprende 17 años, Año 1752*, F3V.

¹⁹ Para fines del siglo XVIII la primera mitad del siglo XIX aparecen en el Archivo del Ayuntamiento de Puebla algunas listas de integrantes de las compañías teatrales, pero al no incluirse ahí las obligaciones de los

casa de comedias en 1743, el virrey había tomado en cuenta que, siendo Puebla una ciudad grande, merecía contar con un local permanente para la diversión pública “y aunque antes evidentemente en algunos tiempos del año se representaban [ahí] comedias, no era con el fundamento con que se ha erigido dicho coliseo para su estabilidad”,²⁰ lo que implicaba disponer, en ahí en adelante, de compañías de farsantes también relativamente estables, contratadas con estipulaciones más exactas de sus obligaciones y derechos que anteriormente.

Para 1744, un comerciante de nombre Fernando Martagón estaba a cargo del manejo del Coliseo de San Roque, por un contrato hecho con el pintor y empresario teatral Francisco Xavier Salazar. Dicho contrato se extendía a lo largo de la temporada teatral, es decir, desde el primer día de Pascua de resurrección (de 1744) hasta el martes de carnestolendas (de 1745).²¹ De los acuerdos que Martagón hizo con los miembros de la compañía teatral, fue testigo el escribano Juan de Chávez, quien dejó constancia de que este personaje se obligaba:

a costear todas las comedias que se presentaren en el citado tiempo, en cuio discurso no moverá ni quitará a ninguna persona de los de esta Compañía no precediendo causa lexítima que a ello le mueve, y lo contrario haciendo sea de ningún valor ni efecto. Y assí mismo, a costear una de dichas comedias cada mes de los que corrieren hasta el precitado tiempo, entendiéndose que ésta ha de ser de Bastidores con todos los aparatos que lexítimamente pidiera la comedia que se presentare, como así mismo las demás que se representaren por cortina, incluyéndose en esta obligación la música [sic] a el principio fuera del teatro, según lo requiriese la comedia, pero precisamente ha de salir la música [sic] a el principio fuera del teatro.²²

La mayor parte de las condiciones del contrato no hacían sino reproducir formas de funcionamiento teatral habituales y de interrelación entre autores y miembros de las compañías teatrales novohispanas; condiciones sobre las cuales era de cualquier manera pertinente dejar testimonio legal, intentando mayor seguridad para ambas partes. Tal es el caso, por ejemplo, de dejar patente que los

artistas escénicos, consideramos innecesario hacer referencia a ellas, en relación a los fines planteados en este apartado.

²⁰ Schilling, 1958: 172.

²¹ Ver detalles de este contrato en particular en el apartado 2.2.1 del segundo capítulo de este trabajo.

²² ANP, N 1, c 21, Leg 1, 1743, Comedias, F 11V.

gastos de la producción debían recaer por completo en el administrador, de manera que no mermaran el normalmente exiguo salario que percibían los cómicos, cantantes y bailarines.

Otras condiciones, sin embargo, se particularizaban según convenía a las circunstancias. Al respecto, tenemos como ejemplo el desembolso especial que implicaban las funciones que se conocían como “de bastidores”; también llamadas “a teatro abierto” o “comedias de teatro”, es decir, que empleaban la totalidad del foro, ocupando buena parte de los recursos técnicos con los que se contara en el local y que además requerían de una mayor inversión en utilería y comúnmente también en vestuario.

Por otro lado estaban las obras que se denominaban “de cortina” o “comedias sencillas”, generalmente más cortas, con un gasto menor en su producción, así como las partes de cantado y bailado, que se hacían en la zona del proscenio, ya fuera con comodines o entretelones que cubrían áreas posteriores del escenario en las que se preparaban o reservaban otras partes del espectáculo.²³

Las funciones tenían una duración promedio de tres horas y su orden era generalmente: una loa, una comedia de tres actos o jornadas en cuyos intermedios se intercalaba primero por un entremés y luego un sainete (que era un entremés más complejo), para cerrar con una pequeña pieza musical o una danza popular.²⁴

Es muy probable que la compañía cómica a la que alude el contrato ya estuviera establecida en la ciudad desde tiempo antes y que por ello contara con un repertorio previo de comedias, puesto que en el contrato sólo se planteaban

²³ Ramos Smith, 1994: 107.

²⁴ Andioc, 1995: 91. Dado que no se cuenta con ningún dato sobre el repertorio del Coliseo de San Roque, hemos abordado este tema (en el capítulo Cuatro de este trabajo) a partir de 1767, en que empiezan a aparecer en los archivos del Ayuntamiento de Puebla, dentro de los inventarios del Nuevo Coliseo.

gastos de producción para unas once nuevas obras de bastidores a lo largo de toda la temporada.²⁵

De no ser ese el caso, habría que suponer que los asistentes de la ciudad se verían suficientemente satisfechos por aquellos años con obtener la mayor variedad escénica a través de las obras de cortina, dado que, según hemos visto, éstas y los intermedios musicales con canto y baile eran generalmente de mucho agrado para el público. Desgraciadamente carecemos aquí de un dato que podría acercarnos a la respuesta: el acuerdo para el número de funciones semanales, mensuales o anuales a realizar y que probablemente fue conscientemente omitido en el contrato en previsión a que circunstancias inesperadas impidieran sostener en la práctica la cantidad acordada, con los problemas que eso implicaría.

Existían también algunos puntos en el contrato que, si bien parecían asegurar la permanencia en el coliseo de los miembros de elenco a lo largo de la temporada acordada, se prestaban a criterios discrecionales de parte del asentista; esto es, por ejemplo, la falta de especificidad en el contrato sobre cuáles eran las causas “lexítimas” que podían permitirle a este último desplazar de categoría, remover en un papel escénico e incluso despedir a un miembro de la compañía teatral. Había que atenerse simplemente a las costumbres existentes por aquel entonces en esos espacios de relación entre artistas escénicos y por tanto a lo que más o menos se aceptara como una transgresión que ameritara formas pertinentes de castigo, pero siempre dependiendo de la benevolencia (o falta de ella) del empresario en turno.²⁶

Hay que tomar en cuenta también que, aún si un miembro de alguna compañía podía permanecer en ésta durante la temporada contratada e incluso hacerlo en las mejores condiciones que le fueran posibles, eso no le brindaba la

²⁵ Cálculo hecho a razón de una nueva obra por mes durante los once que duraban las temporadas teatrales.

²⁶ Como ejemplo tenemos que en la ciudad de México, para 1790 y siendo Miguel Meneses el asentista del Coliseo de dicha ciudad, se leía en el cuarto punto del contrato “que la admisión, ajuste y expulsión de cómicos, cantarines y sirvientes de todas clases del Real Coliseo ha de depender del absoluto albedrío del Empresario”. Biblioteca Nacional de México, Colección Manuscritos 1410, F 11V. Subrayado en el original.

certeza de que sería vuelto a contratar para las temporadas subsecuentes. Por cierto que la proliferación de reglamentos -ya para las últimas décadas del siglo XVIII- poco ayudaría tampoco para dar mayores garantías de permanencia laboral, en todo el espectro geográfico novohispano, al gremio de la farándula. Para acrecentar el problema de los comediantes que buscaran trabajar en Puebla, ciertamente ahí la continuidad de las temporadas teatrales era por aquellos años menos predecible que en la ciudad de México.

El contrato de referencia menciona también, aunque brevemente, el importante papel que jugaba la música en los eventos teatrales dados en Puebla por entonces. Queda claro que la música se consideraba indispensable tanto para abrir el espectáculo como para acompañar escenas, cantos y bailes; así mismo, que eso implicaba la movilidad espacial constante de los músicos dentro del recinto, empezando por la zona que luego sería adecuadamente acondicionada en la mayoría de los coliseos para el foso de la orquesta y que en el texto se cita como “fuera del teatro”²⁷ y siguiendo por el escenario y/o tras bambalinas, de acuerdo con lo establecido para cada número a presentar.

Para 1744 la compañía teatral poblana no incluía entre sus miembros a los músicos, cuyo trabajo debía serles pagados por función de parte tanto del autor como de los comediantes.²⁸ Sin embargo, para 1752, dos músicos se hallaban integrados al elenco, con una paga anual establecida: Matheo de Villafaña y Manuel Sierra Vargas,²⁹ pero desconocemos que instrumentos tocaban.

²⁷ El documento del Archivo Notarial de Puebla citado reproduce la costumbre de la época de sólo denominar como “theatro” al foro y no a la edificación completa, la cual se designaba en los siglos XVI y XVII como corral o casa de comedias y como coliseo en el XVIII.

²⁸ En el Coliseo de México, todavía alrededor de 1780, tampoco era habitual que aparecieran los salarios de los músicos en los contratos, pero se contaba con ellos de manera permanente y en número suficiente como para integrar una orquesta en forma, que “se componía por lo general de violines, violón y contrabajo, clarinetes, trompas, flautas y oboe”. Ramos Smith, 1994: 151. Ya para 1786 se muestran enlistados detallados de los intérpretes, los instrumentos que atendían, su sueldo anual y sus obligaciones. En aquel último año citado la orquesta del teatro capitalino se conformaba de dieciséis músicos. Orta Velásquez, 1970: 232-233.

²⁹ ACP, Papeles Varios, Tomo 6, *Diario Angelopolitano, que desde el día 26 del mes de junio del año 1746..., Año 1752*, “Farsantes. Escritura de obligación de Don Francisco Ramírez de pagar a los representantes los días del año sin faltar ningún días”, F3V. No hemos hallado datos sobre Villafaña y, con el apellido Sierra

Los músicos debieron ser, generalmente, los mismos que se desempeñaban en la catedral de Puebla, habida cuenta de que, durante la etapa Colonial, estos recintos fueron un eje fundamental de la vida cultural y que “fue la Iglesia quien mayores oportunidades daba a los compositores para ejercitar sus facultades”,³⁰ (lo que también explica que muchas de las producciones musicales del período pertenecieran al género religioso). Se sabe con certeza que durante el siglo XVIII hubo en la ciudad de México personajes que dividían sus ejecuciones musicales entre la catedral y el coliseo, como el prestigiado violinista José María Aldana. En Puebla, igualmente, al iniciar el siglo XIX, el sacerdote Manuel de Arenzana, que se desempeñaba como maestro de capilla de la catedral angelopolitana, componía óperas que se representaban en el Nuevo Coliseo y cuya fama le permitió, incluso, estrenar con grandes aplausos, en 1805, su obra “El extranjero”.³¹ Hay que considerar que la catedral poblana:

albergó desde sus inicios a los más célebre músicos, instrumentistas y compositores que iban y venían de puestos de mayor o menor relevancia en el mundo de las capillas musicales más importantes, desde España a México, Puebla, Valladolid (Morelia), Oaxaca, Perú y Guatemala.³²

Habitualmente, los maestros de capilla –como Arenzana- se elegían con la intención de “alabar a Dios dignamente por medio de la música”³³ que ellos componían y también era su deber “guiar por el recto camino el gusto musical del pueblo”.³⁴ Debido a este último propósito debían estar al tanto de todas las innovaciones de su arte y de las corrientes musicales vigentes en Europa al momento, de manera que estaban hábilmente preparados para formar músicos profesionales que ejecutaran muy diversos instrumentos.³⁵ Los artistas musicales formados en la catedral estuvieron, desde el siglo XVI, en condiciones de mediar

Vargas sólo hemos localizado en la ciudad de Puebla al dueño de un Obraje (de telares de paño) *ca.* 1742. Leicht, 1986: 278.

³⁰ Orta Velásquez, 1970: 241.

³¹ *Id.*, 230 y 234.

³² Mauleón, 1995: 85.

³³ *Id.*, 96.

³⁴ *Ibid.*

³⁵ Los más acostumbrados eran “violas, pifanos, trompetas, chirimías, cornetas, flautas, clarines, sacabuches, vihuelas de arco, orlos, dulzainas, atabales, rabeles, etc. [y las habilidades de] ministriles, cantantes y seises”. *Id.*, 86-87.

entre el desempeño de música religiosa y profana, lo que en el ámbito teatral implicaba participar de manera corriente en las comedias de las fiestas seculares.³⁶

El grupo teatral del Coliseo de Puebla se conformaba en 1744, sin sumar al administrador, de quince personas bajo contrato, cuya clasificación, proporción de ingresos por comedia y la anotación de que “supo firmar”,³⁷ mostramos en el cuadro siguiente:

NOMBRE	CATEGORÍA	De cada \$169 obtenidos de las comedias, percibía:	Supo Firmar
1.- Fernando Martagón	Autor y subcesionario	89 pesos, 4 reales	Sí
2.- Andrés Télles Mirón (o Pisón)	Primer galán	10 pesos (y su comedia)	Sí
3.- Josepha Raudón	Primera dama	10 pesos (y su comedia)	Sí
4.- Juan de Soto Valverde	Segundo galán	10 pesos (y su comedia)	Sí
5.- Juan Antonio de Aguilera	Primer gracioso*	7 pesos (y su comedia)	Sí
6.- María de la Cruz Olivares	Segunda dama	7 pesos (y su comedia)	No
7.- Joseph de los Reyes	-----	5 pesos	Sí
8.- Joseph Raudón	-----	5 pesos y 2 reales	Sí
9.- Francisco Xavier Pardo	-----	5 pesos y 2 reales	No
10.- Domingo Espinosa	-----	4 pesos	Sí
11.- Miguel Francisco de Escobar	-----	4 pesos	Sí
12.- Matheo Merino	-----	5 pesos	No
13.- Manuela de la Cruz Olivares	-----	5 pesos	No
14.- Anna Rosete	-----	4 pesos	No
15.- Miguel Escobar	-----	2 pesos	No
16.- Francisco Bazán	-----	3 pesos 4 reales	Sí

³⁶ *Id.*, 87 y 96-98.

³⁷ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 13R-V.

* La categoría de éste se deduce de su derecho a función de beneficio, que en el documento se anota en la F12-R para los galanes, damas y primer gracioso.

Como punto de comparación, he aquí el enlistado para 1752, que abarcaba un elenco de veinte personas:³⁸

NOMBRE	CATEGORÍA	PAGO ANUAL
1.- Joseph Pardo	Primer galán	500 pesos
2.- Francisco Ríos	Primer galán	300 pesos
3.- Christóbal García	Primera dama	200 pesos
4.- Florencio Vela	Segundo galán	150 pesos
5.- Ma. Ana de la Cruz Olivares	Primera dama	575 pesos
6.- Ana Rosete	Segunda dama	300 pesos
7.- Christóbal Olivares	Primer Barba	300 pesos
8.- Diego Fernando	Segundo Barba	120 pesos
9.- Christóbal López	Gracioso primero	400 pesos
10.- Miguel Varela	Gracioso segundo	120 pesos
11.- María Justa Mujica. <u>Murió.</u>	Graciosa primera	200 pesos
12.- Gertrudis Raudón	Graciosa segunda	170 pesos
13.-Michaela de Guevara	Sobresaliente	200 pesos
14.- Rosa Romero	Cantora	110 pesos
15.- Domingo de Spinoza	Criado	120 pesos
16.- Manuel de Ledezma	Criado	110 pesos
17.- Juan de Guadalupe	Moro	200 pesos
18.- Matheo de Villafaña	Músico	63 pesos
19.- Manuel Sierra Vargas	Otro músico	63 pesos
20.- Pedro Baldos	Apuntador	140 pesos
		SUMA: 4,341 pesos

Era un buen número de integrantes con el que contaba por aquellos años el Coliseo de San Roque, puesto que incluso en el Nuevo Coliseo de la ciudad de México, en su pleno apogeo -ya para fines del siglo XVIII- el promedio era de veinte.³⁹

³⁸ ACP, Papeles Varios, Tomo 6, *Diario Angelopolitano...*, 1752, “Farsantes. Escritura de obligación...”, F3V.

³⁹ Ramos Smith, 1994: 178.

En ambos enlistados que hemos mostrado, la mayoría de los miembros de la compañía poblana de cómicos eran varones: 11 y 14 respectivamente, y sólo cuatro las mujeres en 1744 y 6 para 1752 (una de las cuales ya había muerto). Indudablemente existían relaciones de parentesco entre María, Manuela (1ª Lista), María Ana de la Cruz Olivares y Christóbal Olivares (2ª lista). Pudieron ser también familiares entre sí Joseph y Josepha Raudón (1744) e incluso ambos los padres de Gertrudis Raudón (1752). En similar situación debieron estar Miguel Francisco de Escobar y Francisco Escobar (1744), así como Francisco Xavier (1ª lista) y Joseph Pardo (2ª lista). Se constata aquí la tendencia (todavía preservada actualmente) de hacer del teatro un oficio familiar que se heredaba de padres a hijos. De hecho, los empresarios teatrales preferían contratar familias completas para asegurarse el cumplimiento de los contratos.⁴⁰ Respecto al segundo galán del Coliseo de San Roque para 1752: Florencio Vela, no sería difícil que se tratara de un descendiente del afamado actor y dramaturgo del último Viejo Coliseo de la ciudad de México: Eusebio Vela (o del hermano de este último: José).

Llama la atención que, de la compañía de 1744, para 1752 únicamente quedara profesionalmente activa una persona: Anna Rosete, la cual había logrado ascender –según deducimos– de la categoría de sobresaliente a la de segunda dama. Se comprende que algunas de las ausencias se debieran a impedimentos ligados al aumento en la edad de los artistas, pero nos preguntamos si habrían influido también las dificultades personales que tuvieron entre sí para 1748, pues en este último año citado el regidor don Antonio Basilio de Arteaga conminaba al empresario teatral a cargo a “que tenga especial cuidado de que se eviten en el Coliseo algunos inquietos rumores que se han experimentado de reiertas entre los mismos de la farza”.⁴¹ Por cierto que las disputas entre los cómicos no eran algo de carácter excepcional en las compañías teatrales de la época,⁴² aunque de cara

⁴⁰ Ramos Smith, 1994: 130.

⁴¹ Schilling, 1958: 172.

⁴² Claros ejemplos de esto se presentaron en el Nuevo Coliseo de la capital novohispana, p. ej. En 1812, las tensiones provocadas por la lucha insurgente llevaba al comentario de que todos los comediantes “se

a la sociedad les era necesario mostrarse unidos, puesto que su “infamante” profesión les ponía en una situación casi marginal y carecían de personalidad jurídica.⁴³

En relación a la categoría que los actores ocupaban, ésta correspondía a una tipificación convencional en la época que se mantuvo todavía a lo largo del siglo XIX y que ya tenía una larga tradición en Europa. Cuando mediaba un buen prestigio en las tablas, los “roles” podían llegar a mantenerse sin importar que la edad de los individuos no coincidiera con la de los personajes. Por otra parte, dependiendo de su versatilidad, un actor podía interpretar varios papeles en una misma obra, siendo también común que algunos participaran en las partes bailadas o cantadas cuando tenían la habilidad para ello o se veían precisados a adquirirla para complacer los gustos del público y las necesidades tanto del espectáculo como de los empresarios. Para 1752, la lista nos muestra claramente la existencia de una cantante, de nombre Rosa Romero; un individuo con la caracterización específica de “moro”;⁴⁴ un apuntador –personaje indispensable en cualquier teatro–, así como la de los dos músicos ya mencionados⁴⁵

En el primer documento del que hemos partido sólo se especifican, bajo nombre, las categorías, también conocidas como “plazas” de los primeros y segundos galanes así como las primeras y segundas damas, que percibían las cantidades más altas por semana: diez pesos, en tanto que los de las categorías

aborrecen, se odian, se detestan, se insultan, infaman y desacreditan [...] ¡Cuán viejos son estos vicios del teatro!”, cit. Por Olavaria y Ferrari, 1961: 166. En el caso de Francia, Diderot alude a este problema constantemente en *La paradoja del comediante* (ver comentarios sobre esta obra y autor en el siguiente apartado).

⁴³ Ramos Smith, 1994: Respecto a las sanciones en caso de riñas entre los actores, el “Reglamento de la Compañía de Cómicos de Valladolid [Nueva España]” de 1791 establecía en la cláusula 19ª “Que el sugeto o sugeta que anduviere con chismes inquietando el sosiego de la compañía será inmediatamente excluido de ella, siendo obligado por la justicia a que pague a el autor en lo que fuere deudor”. BN, Col. Mss, Asuntos de Teatro, T 32, Años 1783-1793, Ms 1410, F 36 R

⁴⁴ Las comedias “de moros” habían sido muy populares desde el siglo XVII. Sobre el vestuario que en ellas se empleaba es interesante leer el 20ª punto del reglamento de la compañía de cómicos de la legua establecidos en 1792 en Valladolid; Nueva España. Ahí se establecía: “Que en Comedia de Moros, solo dará el autor al que saliere de moro, una bata o manto, una vanda [*sic*], una media luna y turbante, siendo de cuenta del individuo el más adorno que quiera sacar para su lucimiento”. BN, Col. Mss, Asuntos de Teatro, T 32, Años 1783-1793, Ms 1410, F 36R.

⁴⁵ *Id.*, 28-29.

más humildes ascendían a dos pesos. La segunda lista, en cambio, nos ofrece en detalle la plaza de todos los miembros de la compañía y su sueldo anual, siendo el más alto el de la primera dama, seguido de su contraparte masculina. Resulta notable que los salarios más bajos fueran los de los músicos. Las categorías o plazas más habituales eran las siguientes:⁴⁶

CATEGORÍA	CARACTERÍSTICAS
Damas (1ª, 2ª, etc.) y Galanes (1º, 2º, etc.)	Eran las categorías principales y mejor pagadas del elenco.
Sobresalientes o suplentes	Los sobresalientes eran actores de importancia que cubrían los primeros papeles cuando era necesario. Los suplentes eran los que accedían de manera emergente a una categoría mayor para cubrir la ausencia de aquel o aquella que la poseían de manera permanente.
Graciosas (1ª, 2ª, etc.) y Graciosos	Papeles secundarios, que muchas veces ofrecían contrapunto a los actores de carácter serio.
Barbas (1º y 2º)	Categoría exclusivamente masculina, de autoridad y respeto.
Vejetes	Categoría masculina, aunque ocasionalmente hacían papel de ancianas en caso de que las damas o graciosas no pudieran cubrirlos.
Partes de por medio	Papeles pequeños o de sirvientes. A veces se empleaban otras comparsas.

En el contrato de 1744 se mencionan datos como los siguientes: el pago de dos pesos a “la que hiciese segunda criada”⁴⁷ y que se le darían más de dos reales “para el que anuncia la comedia que sigue, y dos reales para el que sirve la Etiqueta”.⁴⁸ Generalmente era uno de los mismos actores el que hacía tales anuncios, siendo habitual que fuera el primer gracioso. El servicio de la Etiqueta, por su parte, correspondía al trabajo que hoy llevan a cabo los utileros y tramoyistas.

Una labor fundamental era la ejecutada por el apuntador, quien desde la “concha”, colocada en la zona del proscenio, daba indicaciones a los actores y recitaba sus parlamentos para que éstos pudieran escucharlos y repetirlos adecuadamente ante el público. Muchas veces recaía en los apuntadores el éxito

⁴⁶ El cuadro se construyó con datos tomados de Ramos Smith, 1994: 150.

⁴⁷ ANP, N 1, c 21, Leg. 1,1743, Comedias,F 13R

⁴⁸ *Id.*

o fracaso de una obra, pues de él dependía, en cada función, el desempeño de todo el elenco, particularmente cuando se representaban obras nuevas, insuficientemente ensayadas o cuando algunos actores no habían puesto cuidado en la memorización de sus diálogos. Todos estos problemas eran muy comunes, dada la amplitud del repertorio dramático que antaño debían dominar las compañías teatrales para ofrecer variedad a los espectadores.

Existían también categorías para las compañías de cantantes y bailarines cuando se conformaban de manera especial para dicho propósito. Si bien hallamos una cantante registrada para 1752, no parece haber sido el caso en ninguna de las dos listas la contratación de bailarines: vale la pena reiterar que lo común era que los actores y actrices supieran también bailar y cantar. Entre los demás empleados también debía tomarse en cuenta a los que cobraban las entradas, cuyo pago no se especifica en el contrato de 1744, pero para los cuales sí se establecía en el documento respectivo que habían de ser:

a satisfacción de la Compañía, con examen de dicho Don Fernando, teniendo cuidado dicha compañía de celar y cuidar de que los cobradores entreguen los recibos que obren a su poder y correspondan a los acientos de su cargo, entregando su producto luego que se acabe la comedia; expresando a el mismo tiempo dichos cobradores las personas que no han pagado los acientos, para que se les cobre. Como también se ha de hacer presente del concurso el ymporte del arrendamiento de los aposentos y acientos comunes para que les conste, y los cobradores no les pidan más de su justo precio.⁴⁹

El cuidado especial en la descripción de las labores de este tipo de empleados revela que existía desconfianza en la escrupulosidad de los mismos y que entre el público poblano era también común que algunos buscaran marcharse sin pagar, por lo que tanto el empresario como los cómicos debían estar muy pendientes de las cuentas de los recibos o boletos al concluir cada una de las funciones.⁵⁰

⁴⁹ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 12R.

⁵⁰ De la costumbre del público de “colarse” al teatro gratuitamente ya había incluso antecedentes en el mismo Madrid del siglo XVII: “Muchos son los que pretenden entrar sin pagar, alegando sus funciones oficiales, su rango social, o su calidad de hombres de letras (es un privilegio reconocido a los autores dramáticos asistir

En cuanto a lo que percibía cada miembro de la compañía en 1744, se deduce que el cálculo del que se parte: ciento sesenta y nueve pesos, correspondía al promedio de ingresos por entradas semanales,⁵¹ que no era en sí una suma desdeñable, pero de la cual la mitad quedaba en manos del empresario, pues se especificaba que era:

calidad y condición de que todas las comedias que se presentaren en dicha temporada lo que de ellas se sacare de principal se ha de partir de por mitad, la una que ha de percevir dicho Don Fernando y la otra libre, que se ha de repartir entre todos los que representaren y forman la Compañía, sin más gravamen que la paga y satisfacción de seis reales, los quatro para la paga del arrendamiento del sitio en que se halla fabricado dicho Coliseo, y los dos reales restantes para el que sirve la Etiqueta.⁵²

De manera que la mitad correspondiente al empresario era inmodificable, pero de la otra que se repartía entre los miembros de la compañía debía salir la renta del terreno y no sólo el citado sueldo del de la Etiqueta, sino que también se establece más adelante que debía restarse de ahí el pago de ocasionales supernumerarios o comparsas –lo que en promedio ocurría una vez a la semana-⁵³ pues se asentaba que, “en el evento de que sea necesario alguna más gente de la que al presente se compone esta Compañía ésta les ha de pagar dicha mitad. Y el referido Don Fernando la ha de vestir de lo necesario.”⁵⁴

En caso de que las ganancias de las entradas fueran más altas o bajas de lo calculado, debía procederse a una “prorrata” para distribuir proporcionalmente la mitad que tocaba a la compañía cómica. Dado que (para 1744, al menos) no se preveía un salario fijo, evidentemente los ingresos de los actores dependían del número de funciones que por semana se efectuaran, con la consecuente

gratuitamente a las comedias de sus colegas) y también haciendo valer su amistad con algún actor o actriz” Deforneaux, 1964: 165.

⁵¹ En las escrituras que sirvieron de fuente para este apartado, no se especifica la periodicidad, pero según deducimos en relación a los salarios del elenco teatral, serían éstos muy altos por función diaria y demasiado bajos por funciones al mes, tomando como referencia los salarios anuales de la lista de 1752 así otros salarios de actores asentados en México y en Puebla para la segunda mitad del siglo XVIII.

⁵² ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 12-R.

⁵³ Según se deduce de otras partes del contrato.

⁵⁴ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 12-R.

inseguridad permanente que esto debía significar para ellos, a lo que se aunaba la necesidad de preservar una porción de lo ganado durante los once meses aproximados que duraba la temporada para poder sobrevivir en los días de cuaresma y los que pudiera tardar en dar inicio la temporada subsecuente. Para comprender mejor la situación económica de los cómicos de la época en la Nueva España, debe considerarse que un ingreso anual decoroso para cualquier persona debía ascender –como mínimo- a trescientos pesos anuales y que, por lo tanto, un salario menor a esta cifra era indudablemente insuficiente para su diario sostén.⁵⁵ Por lo tanto, al observar el enlistado del elenco del Coliseo de San Roque para 1752, podemos percatarnos de que únicamente las primeras figuras podían preciarse de obtener ganancias suficientes a partir de su ejercicio teatral.

En general, la economía de la gente de teatro parece haber sido más bien precaria; unos ahorraron, otros invirtieron sus ahorros en el teatro, otros despilfarraron sus ganancias, pero la mayoría vivió constantemente a salto de mata, al borde de la pobreza. En los documentos relativos a los sueldos de los comediantes abundaban las peticiones de aumento que fueron rechazadas.⁵⁶

Las figuras principales: 1ª y 2ª dama, 1er y 2º galán así como el primer gracioso tenían derecho a una función “de beneficio”, es decir, una función por cada uno de ellos que podían escoger de entre las que se ofrecieran durante la temporada “en días de trabajo”,⁵⁷ percibiendo íntegramente el producto principal de las entradas, lo que les permitía un ingreso extraordinario. El resto de los miembros de la compañía no contaban con ese derecho. Todos, sin embargo, se obligaban “a representar en el tiempo de temporada, que va sitada [*sic*], dos Comedias de Bastidores o Cortinas en dos días de fiesta que eligiere dicho Don Fernando que han de percevir [*sic*] enteramente lo que produjere costeándolas de su cuenta.”⁵⁸

⁵⁵ Ramos, 1994: 166.

⁵⁶ *Id.*, Maya Ramos se refiere a las peticiones de aumento de sueldos para el Coliseo de México. No dudamos que en Puebla esto haya ocurrido también, especialmente si tomamos en cuenta que en la angelópolis los salarios de los actores tendían a ser más bajos que en el teatro de la capital.

⁵⁷ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 12-R.

⁵⁸ *Id.*

La existencia de seis personas en el elenco dramático del Coliseo de San Roque que en 1744 “no supieron firmar” nos lleva inmediatamente a pensar en la dificultad que debieron tener esos actores para estudiar sus papeles. No cabía esperar que las figuras principales fueran analfabetas, pero a partir de la “2ª dama” empiezan a aparecer dudas sobre este problema. Es difícil saber, sin embargo, si el dato de no saber firmar implicaba un desconocimiento completo de la lecto-escritura, pues “...en esa época había personas que sabían leer pero no escribir, otras que aprendían a firmar pero no a leer y [...] además, había quienes podían leer en impresos pero se les dificultaba hacerlo en manuscritos.”⁵⁹

Ciertamente el analfabetismo era muy común en la sociedad novohispana, mayormente tratándose de mujeres y no solamente se presentaba en las clases menos favorecidas; de manera que el elenco del coliseo de San Roque de aquel momento debió estar en condiciones ligeramente mejores sobre este punto que el promedio, aunque correspondían más a lo acostumbrado en términos de género, puesto que de las cuatro mujeres de la compañía cómica, tres no habían sabido firmar.

En cuanto a los deberes de los actores y las sanciones previstas, los miembros de la compañía se obligaban a:

asistir puntualmente a todos los ensayos de las comedias que se señalaren por dicho Don Fernando sin faltar ninguno, en el teatro a las nueve de la mañana del día que se les señalare, vajo de la pena de que la persona que faltare se le ha de quitar todo el salario que le tocare en dicha comedia escalfándose de la primera que se representare, y esto mismo se ha de entender en las demás que hicieren faias; cuja ymportancia se ha de distribuir por iguales partes entre todos los que componen dicha comedia y consiguientemente no se escusarán a la asistencia a dicho teatro, aunque no sea necesaria su persona, porque no lo requiriera el papel, salbo sino fuere por phísico acsidente o enfermedad u otro lexítimo impedimento porque en tal caso ha de substituir el lugar del que faltare el sobresaliente del sexso que fuere sin que por ello sea visto quitársele del enfermo o lexítimamente impedido, lo que pudiera devengar si presente se hallase, porque vajo de unión, acuerdo y conformidad le remitirán lo que le tocare.⁶⁰

⁵⁹ Ramos Smith, 1994: 179.

⁶⁰ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 11V.

No sabemos que tan común era por aquellos años las faltas a ensayos de los actores poblanos, pero en el contrato es la primera obligación que se cita a cumplir por parte de los cómicos y efectivamente es un punto generalmente destacado en los contratos y reglamentos vigentes en Puebla hasta bien entrado el siglo XIX, observándose lo mismo para el caso del Coliseo de México,⁶¹ por lo que se deduce que eran corrientes los problemas en este aspecto de la actividad profesional de los artistas de la escena, muchas veces porque los actores consideraban fastidiosos los ensayos, durante los cuales, en las distintas partes del mundo occidental, según era costumbre, “no “actuaban” [...], limitándose a caminar y a “marcar” sus textos”.⁶² Se dio el caso en 1794, de una primera graciosa del Coliseo de México amenazada con despido porque “repugna[ba] la justa determinación de que asista diariamente a los ensayos”,⁶³ de lo cual se defendió la susodicha alegando que:

El ensayo es la cosa más molesta y menos útil. Se reduce a sólo instruirse el representante de con quién ha de salir y porqué puerta. Para esto se incomoda toda la mañana, faltan a las mujeres a los deberes de su casa y no adelantan cosa alguna, pues aquella instrucción mejor se toma en su misma habitación, sin estar expuesta a los desaires de los ociosos.⁶⁴

Para el caso del contrato referido, se presionaba a los actores mediante sanción económica en caso de faltas a los ensayos, más convincente seguramente que una simple amonestación y por supuesto mucho menos temible que un despido. Por otra parte, también debe mencionarse que era manifiesta la consideración y solidaridad para aquellos cuya ausencia se justificaba, sobre todo en caso de enfermedad comprobada. En este mismo sentido, reconocidas la pobreza en que generalmente vivían la mayor parte de los cómicos, el contrato tomaba en cuenta lo que pudiese ocurrir si alguno de ellos o de sus familiares morían:

Es calidad y condición, que si por accidente falleciere alguna persona de los que componen esta Compañía o sus Padres, muger o marido de alguno de ellos se le

⁶¹ Ramos Smith, 1994: 157.

⁶² Ramos Smith, 1994: 185

⁶³ Olavarría y Ferrari, 1961: 141. Se trataba de Teresa Acosta.

⁶⁴ *Id*, 142.

ha de aplicar el ymporte de una comedia a cada uno de los que assí falleciere, que se ha de representar en un día supernumerario de los asignados en la obligación semanaria para los costos de su entierro y bien de su alma, que se le ha de entregar a la parte que lo fuere lexítima por el difunto.⁶⁵

Esto debió seguirse para el caso de Maria Justa Mujica, de quien en la lista de 1752 se anota que ya había muerto para el momento en que se había acordado la plaza y salario que iba a ganar en la temporada teatral. El apoyo en situaciones de enfermedad o fallecimiento de un miembro de las compañías de cómicos de la legua (que subsistían de manera mucho más precaria que las de mayor categoría) era más difícil de subsanar, pero aún así se preveía:

Que aquel que se enfermare de algún accidente que Dios le embíe o que él contraiga o busque por vicios, a esse se le estará sacando su plaza como si actual la trabajara, pero si tiene alguna combeniencia, a éste le cesará la paga, y se pondrá a otro en su lugar que le sirva hasta su restablecimiento. Y si muriere, la compañía queda obligada a su funeral y entierro.⁶⁶

Dado que los comediantes tenían un status social ambiguo, debían protegerse entre sí por los medios que tuvieran a su alcance. En Madrid, desde 1611, el gremio de actores había logrado conformar una cofradía, la de Nuestra Señora de la Novena, que les brindaba auxilio religioso, sostén para las viudas y huérfanos, así como una pensión en caso de retiro. También para España:

durante el siglo XVIII, al renovarse con inusitada virulencia los ataques contra el teatro, los actores formaron nuevas cofradías y contribuyeron extensamente a obras piadosas, haciendo frente valerosamente al cierre temporal de teatros en algunas ciudades y a las continuas amenazas de excomuni3n.⁶⁷

No conocemos datos de cofradías o asociaciones similares a las de los comediantes de Madrid para la Nueva España, aunque al parecer para 1793 y en la ciudad de México, hubo actores que –en vano- buscaron conformar alguna

⁶⁵ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 12V.

⁶⁶ Sexto punto del “Reglamento de la Compañía de Cómicos de Valladolid” (Nueva España), año 1791, en BNM, Col. Mss, Asuntos de Teatro, T 32, Años 1783-1793, Ms 1410, F 33V.

⁶⁷ Ramos Smith, 1994: 23.

agrupación al estilo de las de la península.⁶⁸ También es verdad que a los comediantes de la América hispana, a pesar de ejercer un oficio “libertino” que a los ojos de la Iglesia ameritaba la negación de sacramentos (especialmente la extremaunción y el derecho a entierro en sagrado) no parece haberseles aplicado en realidad ese trato marginal. Asistían incluso a misas concurridas sin ser rechazados por el resto de fieles, aunque no faltaban a veces los clérigos que, desde el púlpito, lanzaran invectivas contra la “pecaminosa” forma de vida de los cómicos.⁶⁹

La gente de teatro del México Colonial buscaba, por demás, la protección espiritual de su gremio a través de diversas preferencias devocionales. Así, por ejemplo, la compañía itinerante que en 1791 daba funciones en Valladolid, reconocía como su Santo Patrón a San Vicente Ferrer⁷⁰ y en Puebla los cómicos se encomendaban a la Virgen de la Asunción, cuyo lienzo estuvo colocado en una repisa especial del Nuevo Coliseo desde su fundación en 1760, lugar en donde permaneció al menos hasta 1819.⁷¹ No es difícil suponer que a esta misma advocación de la Virgen María se hayan acogido los artistas escénicos de San Roque e incluso comediantes que, de antaño, se habían desempeñado en la angelópolis.

Pasando a otro punto, si bien el documento que citamos nos da a conocer la hora de inicio de los ensayos, no nos permite saber la propia de las funciones. Sabemos que en la Nueva España, particularmente en la zona de la meseta central, las mejores condiciones climáticas permitían iniciar las representaciones más tarde que en la península, donde debían acomodarse a los severos cambios

⁶⁸ *Id.*, 175.

⁶⁹ *Id.*, 145.

⁷⁰ “Reglamento de la Compañía de Cómicos de Valladolid” (Nueva España), año 1791, en BNM, Col. Mss, Asuntos de Teatro, T 32, Años 1783-1793, Ms 1410, F 33R.

⁷¹ Como puede comprobarse en la mayoría de inventarios efectuados en ese local entre los años mencionados. Puede citarse como ejemplo el dato que, para 1793, aparece en AAP, Exp. 58, F16R-17R.

estacionales.⁷² En Puebla, los horarios se ajustaban generalmente a los que se establecieron para el Coliseo de México y éstos a su vez dependían de lo que fijaran los virreyes con fundamento en las normatividades reales específicas para el teatro novohispano. Esto sufrió variaciones a lo largo del siglo XVIII, aunque lo normal es que no empezaran antes de las cinco de la tarde y que incluso dieran inicio pasadas las ocho de la noche, al concluir la hora de la oración; lo que en este último caso significaba que el público llegaba a salir del coliseo pasadas las once de la noche.⁷³

Suponemos que las funciones del Viejo Coliseo de Puebla, (lo cual también debió ser en principio el caso para las del Coliseo Real de México) comenzaban tarde por aquellos años. Al menos ocurriría así hasta 1748, pues con fecha 25 de octubre de este último año citado y por decreto del virrey, se buscó que empezaran en hora similar a las de España, “donde en virtud de órdenes reales, principian las comedias a las cuatro de la tarde en invierno y a las cinco en verano, porque así lo han estimado por justo los señores Legisladores”⁷⁴ y bajo esta consideración, que debió incluir la preocupación por las altas horas de la noche en que generalmente terminaban las representaciones teatrales, se pedía informar a los licitantes del coliseo de San Roque “que las comedias han de principiar precisamente a las cinco de la tarde, poco más o menos para que acaben a las nueve de la noche en todo tiempo”.⁷⁵

No sólo importaba empezar temprano, sino también evitar que el espectáculo se prolongara, lo que debió ser una práctica común para aumentar los ingresos de los cómicos con espectáculos más allá de las funciones ordinarias, de manera que en el decreto virreinal que se había hecho llegar a Puebla en 1748 se pedía el cierre de la oficina del coliseo

⁷² En el siglo XVII, los corrales madrileños iniciaban sus funciones, según la época del año, a las dos o a las cuatro de la tarde. Deformeaux, 1964: 165. Al mediar el siguiente siglo las representaciones empezaban dos horas más tarde.

⁷³ De estas variaciones dan cuenta los expedientes que sobre el Nuevo Coliseo existen en el ayuntamiento de Puebla durante la segunda mitad del siglo XVIII y primeras décadas del XIX.

⁷⁴ Cit. del expediente 171 del Ayto. de Puebla por Armando de María y Campos, 1978: 68.

⁷⁵ *Id.*: 67.

sin que después de pasada esta hora (de las nueve de la noche) se permita más diversión con título de coloquios, títeres, muñecos, bailes ni otras invenciones, a fin de precaver todo desorden, y la general incomodidad que se resiente en las familias, restituyéndose a sus casas más tarde, los que asisten a esos espectáculos.⁷⁶

Se asientan también en estas reformas una serie de condiciones en las que se seguiría insistiendo a lo largo del siglo: la iluminación de los tránsitos y callejones de los cuartos o aposentos, la prohibición de personas ajenas a la representación en la pieza del vestuario y el evitar la mezcla de hombres y mujeres en el patio del coliseo. Se aceptaba que nada de esto había podido conseguirse, especialmente la separación por géneros, pues

algunas veces se ha experimentado con título de representarse comedias con casa de valde,⁷⁷ todo lo que aunque hasta ahora no se ha observado en la mayor parte por haber intervenido excusas y pretextos de ninguna substancia. Estima por conveniente y justo el que responde, en cumplimiento de su obligación, se lleve a puro y debido efecto para evitar el perjuicio general y las ofensas que de lo contrario se siguen a ambas Magestades.⁷⁸

Respecto al vestuario de los actores, a pesar de que correspondía al empresario proporcionar la mayor parte de éste a los actores, eso no le impedía solicitarles que fueran “vestidos de lo necesario con la decencia posible, según permitiere la comedia que huvieren de representar, eseppto hávitos de religiosos y clericales, [...] y otros trajes extraordinarios”.⁷⁹ El contrato de 1744 debió hacer referencia especialmente a aquellas obras teatrales en las que se les permitía a los comediantes usar ropa contemporánea que, aunque no fuera del todo adecuada, resultaba una convención aceptada. Esta costumbre, que les hacía caer continuamente en anacronismos; aún no se ponía en tela de juicio.⁸⁰ Como ya se ha mencionado, para el caso de las primeras figuras, éstas podían llegar a invertir grandes sumas para costearse vestuarios, accesorios y joyas que les

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ Es decir, funciones gratuitas.

⁷⁸ M. y Campos, 1978: 67. Las ofensas a la moral se consideraban como actos contrarios a Dios, al rey o a ambos.

⁷⁹ ANP, N 1, c 21, Leg. 1, 1743, Comedias, F 12R.

⁸⁰ Pero que sería un poco más tarde uno de los muchos motivos de crítica de los impulsores del teatro iluminista.

distinguieran en la escena, aunque tuvieran que endeudarse fuertemente, al adquirirlos muchas veces a crédito.⁸¹

6.3.2.- La reglamentación del ejercicio teatral y el comportamiento de los actores

*Los infelices actores [...] son tenidos por la gente más despreciable [...]. Después de pasar una vida mísera, afanada y abatida, los de más mérito suelen parar mendigando en un santo hospital, donde terminan sus respectivos trabajos.*⁸²

En el primer reglamento teatral novohispano, aprobado por el Virrey Conde de Monterrey en 1601 con el fin de preservar los valores de la moral católica, se buscaba asegurar principalmente que toda comedia o entremés que se presentara contase con previo examen por parte del arzobispado, pero en dicho documento también se hacía patente la preocupación, que sería una constante -por lo menos hasta mediados del siglo XIX-, de impedir tanto la exhibición sugerentemente erótica de los artistas en la escena como cualquier acercamiento de tipo sexual entre los hombres y mujeres asistentes a los espectáculos. En este primer reglamento se percibe la añeja existencia de prohibiciones respecto al asunto y el hecho de que nunca habían faltado las transgresiones, de manera que se pide:

se guarde inviolablemente lo que esta hordenado y mandado sobre no rrepresentar mugeres en ávito de hombre ni husar de trages desenvueltos en demasía lascivos y deshonestos ni contra lo que se deve guardar en actos públicos ni que estén juntos ni entren los hombres con las mugeres sino de por sí, teniendo ellas cilosías y estando en parte donde siguramente y sin escándalo ni ocasión de inquietud puedan ver la comedia”⁸³.

Disposiciones como ésta última, a pesar de reiterarse, fueron sufriendo modificaciones lentas, revelando ciertas transformaciones, algunas de ellas muy significativas. Ejemplo de una de ellas fue la Real Cédula de Felipe V del 19 de septiembre de 1725, en que la absoluta prohibición de que las mujeres se vistieran

⁸¹ Ramos Smith, 1994: 49-50. Ver sobre esto el apartado 5.2.2.2 del capítulo Cinco de este trabajo.

⁸² *El diario de México*, 1807, citado por Ramos Smith, 1994: 147.

⁸³ Antología documental en Ramos, 1998: 435-436.

con ropa masculina ya se había suavizado y había quedado reducida a la de “que si fuere preciso que la muger represente papel de hombre salga con basquiña,⁸⁴ que cubra hasta el zapato”.⁸⁵

Esta última cédula tenía carácter de reglamento, aplicable tanto a la península como a las posesiones españolas de ultramar. En ella, además de reconfirmar la necesaria censura previa de los textos dramáticos, también se consideraba la disposición de “que los bayles, i zainetes que se representan, o cantan, sean lícitos, i honestos, i esto se zele mucho”.⁸⁶

Había una gran preocupación de parte del discurso del poder por normar el lenguaje extraliterario. Esta tarea había sido y continuaría siendo (hasta la fecha) muy difícil, dada la dificultad de emplear tanto el lenguaje verbal como el escrito para precisar qué gestos, qué movimientos corporales, qué miradas, qué inflexiones de la voz atentaban contra los parámetros del comportamiento moral socialmente aceptados por los poderes civil y religioso, por lo que se recurría a censurar con el empleo de calificativos “ofensivos, inmoderados, escandalosos, impuros, obscenos”, etc., que se aplicaban mayormente a las partes danzadas de los espectáculos. El placer “es con frecuencia el blanco donde se ceban quienes encarnan el orden hegemónico porque en el ejercicio del poder no queda tiempo para el disfrute sensual, aun siendo hedonista”.⁸⁷

Las prohibiciones relacionadas con la moralidad recaían generalmente, en forma estratégica, sobre el cuerpo femenino, delimitando un tabú particular sobre las zonas más peligrosas y públicamente ocultas: las extremidades inferiores. Así, en la Real Cédula a que hacemos referencia, se determina “que por el cerco del tablado se ponga una tabla defensiva para que no se puedan registrar las entradas, i salidas, ni los pies de las comediantas” y, con el mismo –aunque no

⁸⁴ La basquiña era una saya usada por las mujeres, generalmente de color negro.

⁸⁵ Ramos, 1994: 23, *Art. 13º*.

⁸⁶ *Id. Art. 12º*.

⁸⁷ Lizárraga, 1998: 72.

único- fin de impedir las miradas curiosas de los espectadores sobre esta región del cuerpo, “que el primer banco de los concurrentes se ponga retirado del tablado mas de una vara”.⁸⁸

Para 1753, en las Reales resoluciones de Fernando VI, refrendadas por Carlos III diez años más tarde, se especifica que la tabla con la que debe embarazarse la vista de los pies de las cómicas debe tener la altura de una tercia y, además de insistir que no se permitan “bailes ni tonadas indecentes y provocativas que puedan ocasionar el menor escándalo”,⁸⁹ se responsabiliza a los directores (o autores, como era costumbre llamarlos) de “la nota que pudiere causar cualquiera cómica de su compañía que saliere a las tablas con indecencia en su modo de vestir, sin permitir representen vestidas de hombre, si no es de medio cuerpo arriba”.⁹⁰ En 1775, el Juez de Teatro Vicente Herrera se quejaba ante el virrey Bucareli de que en el cerco existente en el Coliseo de la ciudad de México “no hay bastante resguardo para precaver el que en las entradas, salidas y representaciones, no se vean los bajos de las cómicas, en grave daño de las almas”.⁹¹ Igual insistencia se hallaría en reglamentos posteriores, señal de que esto debió respetarse muy poco en la práctica.

Debe considerarse que, a pesar de la condena moral que se hacía caer sobre el cuerpo femenino, existía al menos -tanto en España como en sus Colonias- la permisión de que las mujeres formaran parte de las compañías de cómicos, bailarines y cantantes, puesto que, todavía al finalizar el siglo XVIII, había ciudades en Europa, tan importantes como Roma, en donde al sexo femenino le estaba totalmente vedada, bajo severo castigo, la mera posibilidad de pisar la escena, forzando al travestismo (sobre todo en la ópera).⁹² Como veremos más adelante, el sentido de medidas de este tipo no sería cuestionado sino hasta mediados del siglo XIX.

⁸⁸ Antología documental en Ramos, 1998: 480, artículos 5º y 6º.

⁸⁹ *Id.* 484, punto 19º.

⁹⁰ *Id.*, punto 20º.

⁹¹ *Id.*, 516.

⁹² Ramos, 1994: 23.

Los ataques a bailes y sainetes persistieron. Por ejemplo, en 1810, el volatín Florencio Segura y el equilibrista Juan Rosillo solicitaron arrendar el coliseo por un tiempo corto. Entre los espectáculos que pretendían presentar se incluían bailes en los que participaban parejas. La Junta de Almonedas de Puebla discutió sobre esta licencia con una preocupación especial respecto a la conveniencia de que bailaran juntos hombres y mujeres en la escena e incluso hubo quien propuso que, para evitar problemas, se prohibieran los bailes en su totalidad. Otros más argumentaron “que a su público le sería más diversión el baile que cualesquiera otra cosa”,⁹³ recordándoles al resto de los miembros de la Junta que nunca habían dejado de permitirse los bailes, ni aún en la capital de México. Dada la falta de acuerdo, sencillamente se determinó que toda posibilidad de ejecución de partes danzadas se negara en el contrato de ese remate.

Varias restricciones más quedaron asentadas en las reglamentaciones teatrales, normando el comportamiento de los cómicos. En la escena se atendía a los detalles y cuidado en su vestuario, así como a su concentración en la trama a desarrollar. También se fue demarcando la conducta esperada de los actores, bailarines y cantantes tras bambalinas y, en orden de asegurar el mejor desempeño de los espectáculos, su necesaria asistencia a los ensayos, las circunstancias –muy reducidas– de los permisos para faltar a las funciones y las diferentes formas de asegurar su adecuada participación, según las modalidades de su contratación a lo largo de las temporadas teatrales.

Entre las propuestas ilustradas de reforma teatral, de manera colateral, pero imprescindible, iba implícita la reconsideración de la situación social de los comediantes, es decir, el llegar a disolver el estigma infamante que pesaba sobre la gente de teatro, puesto que resultaba incongruente que su oficio no se valorara a la medida de las pretensiones pedagógicas esperadas para el arte escénico. En este último cambio influyó, en parte, la declaración de la dignidad de toda

⁹³ AAP, Exp 59, F142V.

profesión que trajo consigo la Revolución Francesa. Pero a pesar de la temprana preocupación de la reforma teatral ilustrada por la depuración de técnicas de actuación, así como de baile, canto y ejecución musical, dirigidas a un mejor desempeño profesional, la concesión de derechos civiles y religiosos a los farsantes ocurrió de manera muy lenta, pues no sólo en países como España y en sus dominios se consideraba que los “saltarines y farsantes”, especialmente las cómicas, llevaban una “vida relajada y escandalosa”,⁹⁴ sino que aún entre los grandes propulsores de la reforma teatral en Occidente existían juicios muy negativos hacia ellos.

Este fue el caso de Diderot, quien a pesar de sostener que un actor no debía “diferenciarse del poeta, del pintor, del orador, del músico”,⁹⁵ consideraba a los cómicos de su época como sujetos motivados a ejercer su profesión por motivos más bien innobles y, asimismo, encontraba que las mujeres de teatro eran, en general, “infinitamente seductoras y [...] muy fáciles”.⁹⁶ En *La paradoja del Comediante* comentaba de los actores:

¿Qué es lo que les calza el zueco o el coturno? La falta de educación, la miseria y el libertinaje. El teatro es un recurso, jamás una vocación. Nadie se hizo nunca comediante por amor a la virtud, por deseo de ser útil a la sociedad y de servir a su país o su familia, por ninguno de los motivos honrados que podrían arrastrar a un espíritu recto, a un corazón entusiasta, a un alma sensible hacia una profesión tan hermosa.⁹⁷

Agregaba también:

Por más que examino a esos hombres, nada veo en ellos que les distinga del resto de los ciudadanos, a no ser una vanidad que podría llamarse insolencia y una envidia que llena de disturbios y odios su congregación. Entre todas las asociaciones, quizás no hay ninguna en que el interés común de todos y el del público sean más continua y evidentemente sacrificados a ínfimas y miserables

⁹⁴ En 1794, la Inquisición de México sostenía tal aseveración al atacar el uso de vestiduras sagradas por parte de los actores del Nuevo Coliseo de la ciudad de Puebla. Antología documental en Ramos, 1998: 595-96.

⁹⁵ Denis Diderot, 2004 (ca. 1760), s.n.p.

⁹⁶ *Id.*

⁹⁷ *Id.*

pretensiones. La envidia es peor aún entre ellos que entre los autores. Es mucho decir, pero es la verdad.⁹⁸

Al igual que en otras partes del mundo occidental, en la Nueva España la situación social de los actores era contradictoria:

Controlados, manipulados y espiados por las autoridades; aplaudidos, festejados, mimados y a la vez rechazados por el público; protegidos muchos de ellos por altos funcionarios y aristócratas, en sus vidas y en sus carreras se vieron todos los matices. [...] Los hubo que fueron respetados social y moralmente; otros fueron protagonistas de sonados escándalos; algunos tuvieron escaramuzas con la ley; otros fueron encarcelados por delitos que, en ocasiones, llegaron al asesinato. [...] [Pero] muy seguramente, tanto sus actuaciones sobre el escenario como su vida privada, sus amores, pleitos, cárceles, problemas legales y hasta los crímenes en que algunos se vieron involucrados formaron parte de su atractivo escénico y se constituyeron en a sabrosa comidilla y en el tema de los chismes y comentarios en reuniones y tertulias y, más tarde, en los cafés y en los periódicos.⁹⁹

No es pues de extrañar que, aun con poca severidad, en los reglamentos se reflejaran disposiciones para la gente de teatro en las que se les daba un trato muy similar al que se tendría con niños caprichosos y, en cuanto a las mujeres, se observara una especial condescendencia, acorde con la concepción tradicionalmente aceptada de su inferioridad de género. Por ejemplo, en el reglamento teatral elaborado en 1779 por Basilio de Villarrasa Venegas y aprobado por el virrey Basilio Antonio María Bucareli se pide al autor (el director teatral) que trate a los miembros de su compañía con la atención:

a que sean acreedores por su porte, y habilidad, sin injuriarlos, ni exasperarlos, comportándose con prudencia, y comedimiento; pues para darles a entender los descuidos, omisiones o faltas que hayan cometido, no alcanzando los consejos, y las advertencias que les haga para prevenirles lo en que hayan faltado, o deban hacer, dará aviso al Señor Juez, quien ordenará lo que corresponda para la corrección y escarmiento, así de los hombres como de las mujeres, a las que tratará con suavidad, buen modo y seriedad agradable, que sean capaces de hacerlas olvidar las propiedades del sexo, y las preocupaciones de que es fácilmente susceptible, y le concilien al mismo tiempo el respeto y el amor.¹⁰⁰

⁹⁸ *Id.*

⁹⁹ Ramos Smith, 1994: 130.

¹⁰⁰ Ramos. 1994: 218, *punto 17.*

Es innegable, como se desprende de diverso material documental, que buen número de los que vivían del oficio teatral durante el período colonial y el siglo XIX pertenecían a bajos estratos sociales y poseían poca o ninguna educación, no siendo excepcional que fueran analfabetas, a pesar de que esto último debía dificultar grandemente la memorización de sus parlamentos. Por otro lado, ciertas conductas en su vida privada, particularmente en el sexo femenino, afectaban su desempeño profesional. Un ejemplo de blanco fácil de estas circunstancias eran las cómicas a quienes, tras algún desliz amoroso, les era imposible ocultar ante los espectadores su preñez. Para estos casos había sanciones como la fijada en el minucioso código teatral de 1806, redactado por el Alcalde de Corte Manuel de Campo y Rivas por orden del virrey Iturrigaray, que establecía lo siguiente: “Las actrices que no fuesen casadas y por su fragilidad se les notare estar grávidas no podrán presentarse sobre las Tablas al Público hasta estar libres de este bochorno y escándalo, cesándoles entretanto el sueldo, y se les obligará a que paguen lo que deban a la Casa”.¹⁰¹

En el artículo 4º, el reglamento teatral de la ciudad de Puebla de 1833 asienta que:

En el acto de representación y especialmente en la de los intermedios, sainetes, bailes y tonadillas, pondrán los actores el mayor cuidado para guardar la modestia, el recato y [la] compostura en las acciones y palabras que exige el respeto debido al público, evitándose toda indecencia y provocación que pueda causar aun el menor escándalo, con especialidad en los bailes que se conocen con el nombre de sonecitos del país, y que siendo en efecto característicos de él, es conveniente no privar al público de los que le son propios y a que está acostumbrado, [...] entendidos los actores de que el que cometa algún desorden de poco pudor o desvergüenza, se le castigará conforme a su falta y como estime conveniente el Juez que presida la función.¹⁰²

Este artículo se corresponde con el 5º del reglamento de Gálvez, suprimiéndose la mención a los bailes de España, probablemente porque existía todavía cierto grado de “hispanofobia” y aún estaba muy fresco el decreto de expulsión de los españoles. En el reglamento poblano de 1833, también se omitió

¹⁰¹ *Id.* p. 227.

¹⁰² AAP. Disposiciones citadas.

la exigencia planteada en 1786 de que “al compás de la música se hagan mudanzas honestas, formando con ellas vistosas y agradables figuras; prohibiéndose, como se prohíbe desde luego estrechísimamente, cualquier agregado que se haya inventado, como el que llaman cuchillada, salto u otros movimientos provocativos”.¹⁰³ Aquí, cabe hacer la conjetura de que, tal vez, esta última supresión estaba relacionada con la posibilidad de que los bailes que empleaban movimientos tales como las “cuchilladas” a finales del siglo XVIII, ya no se hallaban en boga para la cuarta década del siglo XIX; cuestión, que, por supuesto, requeriría de una investigación minuciosa y muy complicada por la escasez de fuentes que describen las modalidades gestuales específicas de los bailes populares de la época. El artículo 6º del reglamento teatral de 1833 también decía a la letra:

Los actores y actrices se vestirán de su cuenta, presentándose con las ropas decentemente arregladas, y con el decoro y propiedad que exige estar a la vista del público, evitando ofender su delicadeza y respeto: el director de la función celará sobre el cumplimiento de este artículo.¹⁰⁴

Dicho artículo había sido tomado del que, con igual número, aparecía en el reglamento de Gálvez,¹⁰⁵ pero en el de Puebla de 1833 se consideró innecesario incluir una parte que en 1786 hablaba acerca de que la modesta vestimenta femenina debía “servir de ejemplo y no de ruina, como que uno de los objetos de la permisión de los teatros es que, al mismo tiempo que el público se divierta, sea enseñado en las buenas costumbres”.¹⁰⁶ Asimismo, en 1833, se omitió el procurar “en los pasos amorosos la moderación, vergüenza y pudor que pide la consideración de estar a la vista del gobierno y del público”.¹⁰⁷

En su artículo 8º, el reglamento de 1833 norma el comportamiento de los actores en el foro:

¹⁰³ Ramos, 1994: 220.

¹⁰⁴ AAP. Disposiciones. citadas.

¹⁰⁵ Ramos, 1994: 220.

¹⁰⁶ AAP. Disp. Cit.

¹⁰⁷ *Id.*

Se prohíbe que con ningún pretexto, cuando los actores estén en la escena, hablen o hagan señas a persona alguna de las que concurren al espectáculo, y también el que conversen, se rían o distraigan uno con otros entre sí. [...] Igualmente se les prohíbe que en ningún caso hagan movimiento de cólera o desprecio porque en realidad o sin ella les falte oportunamente el apunte, la música o cualquiera otro accidente, y de la misma forma el que entren y salgan por los huecos del bastidor a presentando.¹⁰⁸

Este punto reproduce el contenido de los artículos siete y ocho de Gálvez, prácticamente sin alteraciones. Por su parte, los artículos 9, 10 y 12 establecen la prohibición del bullicio dentro de los vestuarios; la colocación de actores y actrices en los tres ramos entre bastidores (por que “se destruye la ilusión”);¹⁰⁹ de la señalización en el foro con palabras y acciones de personas determinadas; de la adición a los textos y el “que el público que ocupa los sitios próximos al tablado diga chanzas, con las que ha solido insultar a los actores y ecsitarlos al propio tiempo a lo mismo que deberían imitar”.¹¹⁰

Los anteriores puntos corresponden a los arts. 11º, 12º y 23º de Gálvez. Con respecto al exceso de ruido en los vestuarios, el reglamento poblano de 1833 agregaba que se procediera “contra el motor o motores de semejante bullicio”.¹¹¹ Del mismo modo, la prohibición que se hacía en 1786 de que los bailarines se colocaran entre bastidores se extendió en el documento de referencia para el caso de los cómicos, músicos y cantantes, que en el reglamento de Gálvez iba dirigida solamente a los bailarines y se agregó en el reglamento de 1833 el concepto de pérdida de la “ilusión” escénica, cuestión muy significativa por cuanto revela la asimilación, para entonces, de uno de los más importantes preceptos del nuevo clasicismo para el teatro en la Puebla de los Ángeles.¹¹²

Además, por un error de grafía en el artículo 12º de dicho reglamento poblano de 1833 se alteró la última palabra que, en el documento de Gálvez,

¹⁰⁸ *Id.*

¹⁰⁹ Sobre el significado de la “ilusión teatral” según los preceptos iluministas, ver Capítulo 3, apartado 3.4.3.

¹¹⁰ *Id.* El subrayado es nuestro.

¹¹¹ *Id.*

¹¹² Ver apartado 3.4.3 del capítulo Tres de este trabajo.

decía “evitar” y se transcribió como “imitar”, perdiéndose el sentido de la frase que termina diciendo, con cierta vis cómica, exactamente lo contrario del comportamiento que se deseaba normar. El artículo 15º del reglamento de 1833 planteaba para los camerinos que:

En el interior del vestuario habrá cuartos destinados para que en ellos se desnuden y vistan los actores con la decencia y honestidad correspondiente, y con distinción de secos, no permitiéndose estén cerradas las puertas de dichos cuartos sino el tiempo necesario para mudarse de trages, permaneciendo cada actor en el suyo hasta que se le avise es llegada la hora de su trabajo.¹¹³

Este artículo se corresponde con el 27º de Gálvez, del que se omitió la prohibición de que los actores se desvistieran o vistieran en distinto sitio “ni a la vista unos de otros”.¹¹⁴

El artículo 21º del reglamento de 1833 repetía la ya conocida disposición para evitar que las extremidades inferiores de las mujeres fueran motivo de la mirada morbosa del público cercano al foro. Decía textualmente: “Se pondrá por todo el frente del tablado del teatro una tabla de la altura de una tercia, con el objeto de embarazar por este medio que se registren los pies de las actrices al tiempo que estén representando”.¹¹⁵ Aquí hay una correspondencia total con el artículo 5º de Gálvez.

Efectivamente, los pies (y el calzado) femenino constituyeron un generalizado fetiche erótico, del que aún se da cuenta en el siglo XIX en la vestimenta usual de las mujeres mexicanas, con mención especial a las “chinas” poblanas.¹¹⁶ Cabe decir que en el reglamento de la ciudad de México de 1824, en el artículo 5º, ya se asentaba que esta norma se mantendría sólo por dar continuidad a una vieja costumbre que para la superioridad tenía el carácter de

¹¹³ AAP. Disp. Cit.

¹¹⁴ Ramos, 1994: 223.

¹¹⁵ AAP: Disp. Cit.

¹¹⁶ Como ejemplo, puede citarse la opinión de Guillermo Prieto sobre estas mujeres de Puebla, en su visita a la dicha ciudad en 1879. Afirmaba que ellas eran: “[...] Cimbradoras y nerviosas, de menudas facciones, de ojos negros y retobados, como una contribución forzosa, y **de un tejido de piececitos que clarean entre...**no sé lo que iba a decir, que ya estoy viejo para desgobername así.” Prieto, p. 132. Las negritas son nuestras.

mandato.¹¹⁷ En reglamentos subsecuentes se dice que el uso de dicha tabla era para cubrir las entradas y salidas de los actores en general. Dado que este último argumento no tenía una aparente utilidad práctica se volvió obsoleta. Tal vez se fueron presentando conductas menos agresivas de los espectadores de la primera fila en cuanto a espiar por debajo de las faldas de las actrices o intentar tocarlas con las manos, aunque también es probable que tuviera que ver con la índole y la calidad de los espectáculos, en que actividades como el ballet pudieron ir acostumbrando al público a una visión de los pies femeninos sostenidos hábilmente sobre las puntas, cuya imagen pudiera resultar más estética que erotizante. Tal cuestión, no obstante, precisaría una revisión a través de un mayor estudio sobre el tema en las fuentes documentales existentes.

En el artículo 20º del Reglamento del Coliseo de Puebla de 1833, se establece que “las representaciones sobre materias sagradas aprobadas por el Prefecto, solo podrán ejecutarse en las tardes de los días festivos”.¹¹⁸ Aquí se refleja una postura de las autoridades del período posterior a la Independencia que muestra un aparente cambio a la sostenida por el gobierno virreinal, el cual – como ya hemos comentado– había prohibido categóricamente en el siglo XVIII, la ejecución de “comedias de santos”. Sin embargo, con lo dispuesto en Puebla en 1833, se daba continuidad al proceso de secularización de la práctica teatral. Esta misma disposición ya estaba presente en el 2º punto del reglamento del Coliseo de la ciudad de México del año 1824.¹¹⁹ No olvidemos que Puebla había sido uno de los lugares en donde más se representaban las “comedias de santos”. En esta mayor flexibilidad también influyó la, entonces, reciente desaparición del Santo Oficio.

Probablemente, uno de los artículos que actualmente nos resulta más insólito es el número 30 del reglamento de 1833, que da cuenta de una afición que, muy probablemente, no era exclusiva de la gente de teatro. Ahí se dice que:

¹¹⁷ M. y Campos, 1978: 169.

¹¹⁸ AAP. Disp. Cit.

¹¹⁹ M. y Campos, 1978: 159.

Aunque el pasear a caballo y en carruajes sea ejercicio muy útil en su caso a la salud, suele acontecer muchas veces que de esas romerías resultan enfermedades, indisposiciones y accidentes que imposibilitan a los actores y actrices para el cumplimiento de sus obligaciones, privando al público de sus habilidades, y a los contratistas de cumplir su compromiso, por lo que no se pasará ni tendrá por legítima ninguna enfermedad que provenga de esos principios, [...].¹²⁰

Desde la Colonia, el derecho de los artistas para faltar a las funciones había sido un asunto que se ponía constantemente en cuestionamiento, dada la escasez de comediantes y los problemas que, en consecuencia, acarreaban sus necesarias suplencias para el desempeño de las representaciones. Debido a esto, en Puebla muchas veces llegó a prohibirse a actores, bailarines y cantantes que salieran de la ciudad durante las temporadas teatrales, precisando de permisos especiales de parte de las autoridades en tal caso. Sin embargo, la observación que atrae en este citado punto del reglamento de 1833, es que, sin duda, los paseos eran una de las diversiones que durante esos años ocupaban a la población angelopolitana dentro de un ambiente ya impregnado de un halo romántico. Resulta interesante detenerse en el hecho de que si bien en Puebla, tanto como en la ciudad de México (aunque con modalidades y adecuaciones locales cada vez más evidentes), los reglamentos teatrales no hicieron sino dar continuidad, durante la primera mitad del siglo XIX, a posturas que habían nacido dentro del movimiento del nuevo clasicismo, ya se dejaban ver algunos tintes de romanticismo que apuntaban a ciertos cambios en las mentalidades respecto a la apreciación de la actividad teatral.

En cuanto a la desvalorización social de la gente de teatro, persistió aún muchos años después de que se les liberó de cargas tales como las de estar, durante siglos, sujetos a (o al menos amenazados de) excomunión y estarles impedido el entierro en lugar sagrado a causa de la vileza con que se medía su oficio. Hubo, pues, que esperar a un muy lento proceso de cambio en las mentalidades. Éste dependió, probablemente, no sólo del acceso a formas

¹²⁰ AAP. Disp. Cit.

adecuadas de preparación profesional -que fueron posibilitando la elevación significativa de la calidad de los artistas de la escena- sino también (con sus variaciones) de la manera en que las sociedades occidentales establecían juicios morales cada vez menos rígidos acerca del comportamiento sexual. En la Nueva España:

poco a poco, con altas y bajas, la situación empezó a cambiar desde fines del siglo; las autoridades, cada vez más ocupadas en defender esa parte del imperio que se desmoronaba, empezaron a dejar de intervenir con mano de hierro en los asuntos teatrales y en la vida de los comediantes. [...] En las carteleras apareció ya desde 1805 el título “señor” o “señora” refiriéndose a los artistas del espectáculo [...] y al culminar la independencia los comediantes adquirieron –muy a la francesa- los títulos de “ciudadano” y “madama”.¹²¹

6.4 El comportamiento del público

Desde marzo de 1763, el entonces administrador de la oficina del Coliseo, Mariano Hidalgo de la Torre, se quejaba ante las autoridades del perjuicio que se ocasionaba al asentista Don Joseph Real, por permitir coloquios fuera del coliseo y por el pésimo comportamiento del público. Aseveraba que este último, en espacios privados o en patios con escenarios improvisados, se mezclaba y desordenaba sin control. Informaba que:

El año pasado, por pascua de Navidad se representaron en esta ciudad varias comedias [...]. Así mismo en el año presente, antes de los días de carnestolendas y aún en las noches de ellos mismos, se hicieron en varias partes comedias de muñecos, formando para ellas teatro y recibiendo estipendio, resultando todo en gran perjuicio de la Oficina [del coliseo], protestando ser las comedias para el culto divino.¹²²

Para defender sus intereses, Mariano Hidalgo también argumentaba que el mayor problema en tales funciones eran “las ofensas que frente a Dios Nuestro Señor se cometen, porque en theatros de semejante naturaleza, que positivamente carecen de aquella orden con que se halla el coliseo, no puede

¹²¹ Ramos Smith, 1994: 148.

¹²² AAP, AC T 51, 189R

menos que haber resultas fatales y pecaminosas”.¹²³ Pero el administrador tampoco debió estar muy seguro al afirmar que el público, en las instalaciones del Nuevo Coliseo, efectivamente podía ser controlado, pues en el mismo escrito pedía al ayuntamiento que se pusiera guardia en el local:

para evitar ynsolencias y desarreglos, porque la carencia de ella ha ynsolentado a la gente para que sin respeto alguno cometa excesos, de modo que el último día de carnestolendas no se representó comedias por el desacato y el desorden con que **tiraron con piedras, confites, alberjones y frijoles, así al teatro como al patio** y cuántos, **sin atender al respecto que se debe guardar a los Señores eclesiásticos que concurrieron**, por lo que suplica a esta N.C. se sirva de providencia con prompto pronunciamiento el que se ponga en dicha oficina aquella guardia que sea necesaria para evitar tanto desacato, pues **además de las ynsolencias de los pleveyos, tuvieron la audacia de desarmar la tablazón de la cazuela**, llevándose los cuarterones y tablas de ellas, de que resulta gran perjuicio a su parte [del asentista], pues para comenzar la inmediata Pascua, se le hace preciso poner nuevos asientos de dicha cazuela.¹²⁴

Según lo antes descrito, se evidencian, entre otras cosas, que los miembros del clero poblano por aquel tiempo asistían a las funciones del coliseo, por más que las autoridades de la Iglesia los habían conminado largamente a no hacerlo (al menos desde tiempos de Palafox, e incluso desde antaño) lo habían prohibido explícitamente. En cuanto a los “plebeyos”, se observa que podían ser no sólo “insolentes”, sino incluso vandálicos. Esto no ocurría siempre de manera deliberada, sino que también se llegaba a dañar el inmueble del coliseo por la práctica de otra suerte de diversiones, como se desprende del reporte que en el mes de mayo de 1763 presentó sobre las necesarias reparaciones al techo, Don Joseph Miguel de Santa María, quien asentaba que:

En la sala principal del valcón en que asisten los Sres. antes de entrar a la Comedia, se necesita de techarla de nuevo por haberse podrido su tajamanil, cuio daño ha venido de **lo mucho que traquea dicha sotea la gente popular con ir a jugar a la ralluela todas las tardes de comedia**, cuio reparo, para que no vuelva a suceder, es el hachar dos citarillas para impedirles el paso.¹²⁵

¹²³ *Id.*

¹²⁴ *Id.*, 189V. Las negritas son nuestras

¹²⁵ *Id.*, 168R. Las negritas son nuestras.

Como puede imaginarse, el comportamiento del público hubo de ser constante objeto de sanción respecto al orden a guardar durante las funciones, ya fuera en su interacción con las personas en el foro o en el mutuo contacto entre los asistentes. Respecto a esto último y para el caso de la división por géneros, tal como ejemplificamos para 1601, tanto los reglamentos del siglo XVII como los del XVIII, insistieron, hasta la saciedad, en la estricta separación de hombres y mujeres en la sala, sobre todo en los lugares ocupados por la numerosa concurrencia popular.

En el artículo 60 del reglamento teatral poblano de 1833, hallamos la continuidad de lo que ya se había establecido en 1601 para la separación de hombres y mujeres del público general en el primer reglamento novohispano, al cual ya hemos hecho referencia. En éste se asentaba escuetamente que “no podrá ningún hombre subir a la cazuela de las mugeres, ni éstas a la de aquellos con pretesto alguno”.¹²⁶ En la práctica, empero, la separación por géneros ya estaba dejando de ser vigilada.

Con respecto al constante problema del mal comportamiento del público, se trataba de un fenómeno generalizado que también se presentaba en Europa durante el mismo período. Sobre esto, el artículo 25º del reglamento de 1833 pedía lo siguiente: “Los concurrentes al teatro se quitarán el sombrero desde su entrada en él, no fumarán ni arrojarán de los palcos y cazuelas ninguna clase de inmundicias al patio y tablado”.¹²⁷

El reglamento o Bando de Policía de la ciudad de México sobre diversiones teatrales del año 1836¹²⁸ y el de Puebla de 1849, también incluían la prohibición de que se llevaran niños de pecho o perros a las funciones. Años antes, se había llegado a sugerir –lo que no fue aceptado por las autoridades– que contra los comediantes se emplearan proyectiles de menor tamaño y dureza. La plebe

¹²⁶ AAP. Disposiciones citadas.

¹²⁷ AAP, Disp. cit.

¹²⁸ M. y Campos, 1978: 166, 3er artículo.

guardaba, ante los artistas de la escena, contradictorias actitudes, pues si bien podía en ocasiones aplaudirlos a rabiar en sus caracterizaciones dentro del foro, como personas “los consideraba con una mezcla de atracción y repulsión y también los abucheaba sin piedad, insultándolos a menudo soezmente. En este aspecto, cazuelas y mosquete se distinguieron frecuentemente por su agresividad”.¹²⁹

La dificultad radicaba en lograr convencer a los numerosos “léperos” presentes entre los espectadores para que cambiaran los hábitos que ya eran proverbiales en Puebla desde tiempos de los corrales de comedias y los cuales no estaban dispuestos a modificar. Para estos individuos, a pesar de los nuevos vientos de democracia y libertad que parecían soplar en el recién estrenado país independiente, era difícil darles a los farsantes el trato de “ciudadanos” que la Revolución Francesa había puesto de moda internacionalmente, estando todavía fresca en la memoria colectiva la costumbre de negarles el derecho de anteponer a sus nombres los adjetivos de “señor(a)” y “don” o “doña”. Para 1826, por ejemplo, un supuesto lector bajo el pseudónimo de “El payito” (a imitación del personaje que había hecho famoso Fernández de Lizardi), escribió una carta a los editores del periódico poblano *El invitador*. En ella, este hombre narraba:

Se me antojó ir al Coliseo (de Puebla) en una noche que casualmente estaba en esta ciudad, y de facto me puse mi manga, llegué al teatro, me metí adentro, tomé mi banquillo y estuve un buen rato divertido, porque la música es un poquito mejor que la de mi pueblo.

Comenzó a poco a andar a representarse la comedia *Guardar a una mujer no puede ser*,¹³⁰ cuyo asunto me interesaba bastante, porque la mía es una lupia. Pero, Señores míos, después del primer y segundo acto se levanta el telón, y uno de los cómicos, que se llama *Fuente*, le reconvino desde las tablas a un ciudadano porque tenía puesto el sombrero.

No era yo, y ya se me rebanaban las tripas de cólera. Luego al punto me salí, y habría ensillado mi macho en aquel momento para irme a mi tierra, si el ser ya tan tarde no me lo hubiera impedido. Ustedes, Señores míos que ya saben y lo entienden, refieran este pasaje al público, para que en otra vez que el Señor comediante use de sus altanerías, se le de una sacudida *representativa popular federal*.

¹²⁹ Ramos Smith, 1994: 146.

¹³⁰ El autor de tal obra era Calderón de la Barca, es decir que el “payito” asistía a una puesta en escena de una de las ya entonces consideradas como “viejas comedias”.

No puedo dudar que se la merecerá entonces muy doble, ni tampoco me cabe duda, de que si conmigo lo hace... mejor es callar, que soy bravo de siete zuelas.¹³¹

Más allá del tono satírico, en el que –por demás– ya hay usos del lenguaje a tono con los cambios políticos que se estaban viviendo (como el empleo, a propósito, del descontextualizado calificativo de “representativa popular federal”), la carta anterior muestra, por un lado, las reacciones negativas de los espectadores de los sectores populares con respecto a seguir lo que los reglamentos demandaban y, por otro, la posición tan desfavorable que aún entonces tenían los actores frente a cualquier persona del público –aunque perteneciera a los estratos más bajos–, pues en cuanto los artistas abandonaban sus personajes en la escena, quedaba al descubierto lo poco apreciados que, socialmente, seguían siendo quienes se dedicaban a la profesión teatral.

¹³¹ *El Invitador*, año 1, no. 3, p. 11, miércoles 7 de junio de 1826. Imprenta Moreno Hermanos. Ejemplar en la Hemeroteca Nacional.

Capítulo 7
Algunos cambios y continuidades
entre los siglos XVIII y XIX

Capítulo 7

Algunos cambios y continuidades entre los siglos XVIII y XIX

En el presente capítulo se hace una breve revisión de algunos cambios y continuidades en el teatro poblano en su transición del siglo XVIII al XIX. Se han trabajado aquí dos aspectos. El primero tiene que ver con las implicaciones que trajeron consigo las corridas de toros ejecutadas dentro del coliseo respecto a las ideas ilustradas, las mudanzas políticas y los factores económicos. Posteriormente, se ha buscado contextualizar el ejercicio teatral en la ciudad de Puebla dentro de la situación general que ahí se vivió entre 1821 y 1842, enfatizando el papel del Teatro Principal como espacio de socialización durante el período.

7.1 Toros vs. Comedias o Los límites de los afanes ilustrados

Las corridas de toros eran, entre los espectáculos populares, los que significaban una mayor competencia a las funciones teatrales. En los días de fiesta taurina, el público poblano acudía en masa a los sitios en que se efectuaba, dejando prácticamente desierto el Coliseo, por lo que en este último local muchas veces se prefería suprimir de antemano las representaciones hasta que el evento o la temporada diera término. Esta situación se vio modificada entre 1785 y 1825, cuando el lugar preferido para llevar a cabo la “Fiesta Brava” fue el mismo Coliseo. El empleo del único espacio teatral existente entonces en la Angelópolis con esa finalidad nos llevó a considerar la conveniencia de abordar dicho tema en este trabajo, aunque fuera brevemente.

7.1.1 Antecedentes

La lidia de toros fue, por antonomasia, “la fiesta del orden estamentario”¹ del Imperio español. Con una corrida se celebró por primera vez, el 13 de agosto de

¹ Viqueira, 1987:34.

1529, el aniversario de la caída de Tenochtitlan² y con innumerables corridas también se cerraron los tres siglos de dominación hispana en nuestro país. Algunas de estas últimas se llevaron a cabo con el fin preciso de recabar fondos para el ejército realista en los años de la lucha insurgente (1810-1821), por lo que no es de extrañar que, al consumarse la Independencia, los portadores de las posturas emancipatorias más radicales llegaran a percibir las corridas de toros como una costumbre reaccionaria que había que desechar.

Pero ya desde el período colonial, a pesar de la popularidad creciente de la tauromaquia, ésta había venido siendo constante objeto de controversia. Incluso con anterioridad a los ataques recibidos por parte de las élites ilustradas (que la consideraban como una diversión “bárbara” que se oponía a los nuevos afanes de modernidad), ya se presentaban algunos criterios de rechazo que provenían de puntos de vista moralistas. Así, por ejemplo, ocurrió en Puebla en 1754, cuando un licitante al abasto de carnes, de nombre Antonio de la Torre, pidió permiso al ayuntamiento para lidiar toros despuntados en el matadero, con la pretensión, también, de introducirlos a lazo en la ciudad. Entre los miembros de la corporación municipal hubo quienes consideraron esto pernicioso, alegando:

Lo primero el mucho dispendio de tiempo en los que acostumbran concurrir a esta diversión; lo segundo las fatalidades que se experimentan en los que por embriaguez entran a lidiar; lo tercero por las [...] prohibiciones del Superior Gobierno para introducir toros a lazo, que esto frecuentemente acontece en días festivos, en que son muchos los que faltan al precepto de oír misa por embarasarse en esta ocupación y muchos los que dejan de oír por estar imbadidas las calles de estas fieras sin permitirles llegar a los templos, que es cosa lastimosísima y que no puede remediarse.³

Las anteriores consideraciones, sin embargo, fueron insuficientes para impedir entonces las corridas en el rastro, pues en el ánimo de los cabildantes pesaron más opiniones como la del procurador Mayor, quien argumentaba que, tomando las debidas precauciones, la lidia de toros era no sólo:

² Flores Hernández, 1986: 13.

³ AAP, AC T47, F743V.

del gusto de personas de distinción, sino de mucha popular y pleveya, que careciendo de su ocupación en los días de fiesta y de otro divertimento se dedican con el mismo osio y falta de festiva o alegre ocupación que en algún modo les sea divertible de otras ilícitas y perjudiciales, no solo a sus personas y conciencias y salud espiritual y corporal, sino al mismo público y vecindario, acreditado todo con la experiencia de que en el corto tiempo que ha que esta especie de diversión se ha entablado, aún estando el corral sin aquella extensiva construcción y asiento que lo haga más apetecible y con modo, no se oyen los lamentos tan continuados de embriaguez, abusos, heridas, riñas y escándalos, como entretenidos los populares en la ocupación del tiempo que se están lidiando los toros, no lo tienen para aquellos excesos.⁴

Tres observaciones particulares nos merecen los textos que hemos citado. La primera, que las corridas por sí mismas no se consideraban contrarias a la religión. Lo que resultaba problemático es que la gente llegara a preferir asistir a ellas y no a misa, es decir, el carácter sangriento de la lidias no formaba parte, en aquel momento, de los cuestionamientos. En segundo lugar, es de notar que los asistentes a esta diversión no eran simples espectadores pasivos, siendo muy comunes los “espontáneos”, es decir, los que esperaban el momento de lanzarse voluntariamente al ruedo: el público era por lo tanto parte acostumbrada del espectáculo.

Nuestro último comentario a las anteriores citas es la constatación de que, para las autoridades, los criterios de preservación del orden público eran exactamente de la misma índole que los empleados para permitir y fomentar las representaciones dramáticas: simplemente mantener entretenido al pueblo en actividades que, desde su punto de vista, no resultaran socialmente nocivas. Esta mirada indiferenciada entre las corridas y las representaciones dramáticas nos da una pista importante para empezar a comprender porqué, décadas más tarde, las autoridades municipales no tuvieron inconveniente en permitir que el coliseo de comedias se transformara en varias ocasiones en improvisado coso.

El matadero de reses no era el único sitio que, a mediados del siglo XVIII, se ocupaba en Puebla para llevar a cabo la lidia de toros. De hecho el sitio por

⁴ *Id.*, F771R-V.

excelencia para esta actividad había sido, desde el siglo XVI, la Plaza Mayor (seguida de otras plazuelas, como la de San José). Ahí se realizaban, como ya se ha comentado, las grandes festividades novohispanas, entre ellas las organizadas para celebrar el paso por Puebla de los nuevos virreyes, así como la llegada de otras autoridades. Las corridas de toros no sólo se efectuaban como muestra de regocijo popular, sino que eran un recurso empleado muchas veces por el ayuntamiento poblano para obtener fondos, ya que esta institución cobraba por el remate del sitio. Así, por ejemplo, se sufragaron los gastos que ocasionó la llegada del gobernador Montesinos de Lara, en aquel mismo año de 1754.⁵

El espectáculo se efectuaba generalmente al aire libre. En sus orígenes, las “suertes” con toros fueron una ocupación caballeresca, ejecutada por jinetes y reservada a españoles y criollos. En los siglos XVI y XVII tenían como sentido la preparación para los combates, siendo de gran importancia la cabalgadura, de manera que la tauromaquia implicaba siempre la idea de un noble sobre un corcel enfrentando a un toro en plan tanto de ejercitamiento bélico como de mero deporte.⁶ En su modalidad caballeresca, había llegado a convertirse “en la más nacional de las diversiones acostumbradas por los españoles de la época”.⁷ Para el siglo XVIII se presentaron cambios de importancia, pues la mayoría de los miembros de la dinastía de los Borbones no fueron particularmente afectos a este entretenimiento. Entre los virreyes ocurría algo similar, pues tendían más a tolerar que a estimular la fiesta taurina. Entre las excepciones, destacó don Bernardo de Gálvez (1783-1786).⁸ Fue precisamente en momentos de su gobierno que dio inicio en Puebla el toreo al interior del Coliseo.

Otro cambio importante en relación a este tema y ocurrido al iniciar el siglo XVIII fue el cese de las corridas en la fiesta de San Hipólito, lo que rompió la estrecha relación simbólica y ritual que se había establecido largamente entre este

⁵ *Id.*, F831R.

⁶ Flores Hdez., 1986:16.

⁷ *Id.*: 47.

⁸ *Id.*: 49.

espectáculo y la celebración de la Conquista. La costumbre de realizar corridas únicamente en las festividades más importantes se sustituyó por la organización, cada vez más común, de temporadas cuyo único objetivo era la obtención de dinero, tanto para los fondos públicos como para los bolsillos de los empresarios.⁹ Al mismo tiempo, dio inicio el proceso de decadencia del toreo a caballo y el inicio de la lidia profesional a pie, con la consecuente retirada de los cosos de los señoriales jinetes lidiadores.

Aunque el toreo ecuestre persistió como importante apoyo, el centro de la atención fue puesta en los hombres que salían al ruedo portando la característica capa para atraer a las reses y maravillar al público con todo tipo de hábiles maniobras. Estos cambios, de tipo técnico, facilitaron efectivamente la realización de corridas en espacios cerrados y coincidieron con una clara democratización de la tauromaquia, pues los lidiadores empezaron a ser gente del pueblo, muchas veces de muy humilde extracción y creció, en consecuencia, el número de aficionados perteneciente a los estratos sociales más bajos. Todas estas circunstancias posibilitaron, para los años del reinado de Carlos IV, el auge de las corridas de toros y la búsqueda de espacios para su realización, en un ambiente cada vez más comercializado.¹⁰

7.1.2 La Fiesta Brava al interior del Coliseo: el negocio antes que la educación del pueblo

El Nuevo Coliseo de Puebla, el espacio de entretenimiento más importante de la localidad y el mejor edificado con este fin, ya antes de la penúltima década del siglo XVIII –cuando empezó a ocuparse para corridas de toros– había dado cabida a espectáculos que no correspondían del todo con representaciones dramáticas. Dado que no siempre las temporadas de comedias eran exitosas y que incluso había ocasiones en que no se presentaban personas dispuestas a hacer postura

⁹ Viqueira, 1987:40.

¹⁰ Flores Hdez., 1986: 52-54.

para rematar en forma el inmueble, el ayuntamiento había permitido más de una vez que se llevaran a cabo no sólo funciones de títeres, sino también de “volatines y maromas”, o de cualquier otra “habilidad” para asegurarse un pago mínimo de renta.

No obstante lo anterior, la sustitución de las comedias “de personas” por otro tipo de escenificaciones no era necesariamente bien acogida por todos los miembros del cabildo poblano. Por ejemplo, para 1809, el Síndico General ponía objeciones a la postura de remate del Coliseo por parte del Capitán Vicente García de Huesca, quien quería total libertad para llevar a la escena lo que fuera de su conveniencia. Sostenía el síndico, entre los inconvenientes, que:

¡Gran provecho sacarían sus costumbres [del público] de que en lugar de unas comedias morales se le presentasen por el asentista volatines, títeres, muñecos y otras diversiones de ese rango, a que solo puede haber recurso cuando el público no puede tener otro, como le ha sucedido en años pasados!¹¹

Para el síndico, resultaba preferible que el Coliseo permaneciera cerrado y no que se ofrecieran en él “fútiles diversiones”¹² en vez de comedias. El asunto realmente le resultaba indignante, pues muy acremente se quejaba:

Vergüenza es que el teatro de la segunda Ciudad del Reyno esté como el de qualquier villorrio, reducido a comedias de muñecos, a maromas, a títeres y a las maniobras de charlatanes, que lejos –y mucho– de influir directamente en el arreglo de las costumbres, llenan el pueblo bajo de las necias preocupaciones de que la autoridad pública lo debe tener muy distante y defraudan a la gente sensata de una diversión que es apreciableísima.¹³

El funcionario hacía, sin embargo, una importante excepción, dejando claro que era “**más conforme con la inclinación nacional que haya corridas de toros**; que no que salte en la cuerda un maromero, o que se saque a accionar a el teatro un ridículo e indecente mono”.¹⁴ Reconocía, pues, que la Fiesta Brava era popularmente asumida con un carácter identitario, argumento patriótico en

¹¹ AAP, Exp. T59, F82R.

¹² *Id.*, F82V.

¹³ *Id.*, F102R.

¹⁴ *Id.*, F104R. Las negritas son nuestras.

defensa de las corridas que debió ser efectivamente incuestionable en aquel año de 1909 (como no lo sería ya doce años más tarde, consumada la Independencia) y que permitía colocar al toreo, si no a la par que las comedias, al menos como una honorable opción, a falta de éstas, para llevarse a cabo en el Coliseo.

Tal vez los criterios del procurador sobre la permisión de diversos entretenimientos en el Nuevo Coliseo no eran del todo compartidos por los demás miembros del cabildo, pero con respecto a los toros no parece haber existido controversia para que se permitieran por aquellos años. La suspensión que hubo por entonces de algunas temporadas de corridas no parece haber sido por la expresa voluntad del ayuntamiento, sino en acato a las variables políticas que respecto al toreo tuvo, en su ocaso, el gobierno virreinal.

Ya hemos mencionado que la fiesta taurina contó con la abierta simpatía de Bernardo de Gálvez, pero no fue el caso de Alonso Núñez de Haro, que le prosiguió en el puesto, ni más tarde (1800) del virrey Marquina. En 1805, mediante Real decreto, se prohibieron todo tipo de funciones taurinas, que volvieron a permitirse cuando el ejército napoleónico invadió España e incluso se estimularon de manera especial durante los años de la lucha Insurgente, con el fin de mantener ocupada a la población y disuadirla de sumarse a la rebelión.

Para la ciudad de México, el fiscal de la Real Hacienda apoyaba la temporada taurina de 1813 bajo “la razón política de llamar la atención del pueblo a objetos indiferentes, que ocurran en su consternación [*sic*] e impiden que su imaginación se corrompa”.¹⁵ Sin embargo, no se corrieron toros cuando se promulgó la Constitución de Cádiz –cuyo liberalismo ilustrado iba en contra de esta fiesta de carácter estamentario– y sí, en cambio, cuando se reinstaló la monarquía, en cuya celebración se efectuó una gran temporada taurina, a la que siguieron varias más que tuvieron por finalidad la obtención de recursos.

¹⁵ Citado por Viqueira, 1987: 48.

En Puebla, entre noviembre de 1812 y febrero de 1814, el temor a la guerra intestina provocó no sólo la interrupción temporal de las corridas de toros, sino la de todos los espectáculos del Coliseo a iniciativa del ayuntamiento.¹⁶ Sin embargo, tanto la lidia de toros como las comedias se trasladaron durante esos meses, con permiso del gobernador, al Palenque de Gallos; por lo que no hubo realmente un receso en estas diversiones para los poblanos.¹⁷ Incluso, cuando se reiniciaron las actividades del Coliseo, el asentista que quedó a cargo, José Osorio, era el mismo que aún tenía bajo su administración el palenque y, en el momento en que empezó a arrendar el Coliseo, debió pensar que hacía un negocio redondo al tomar el control de las diversiones más solicitadas de la ciudad: toros, gallos y comedias.

El caso de Osorio permite ejemplificar el fuerte contraste que presentaban, como inversión, los toros y las comedias. Estas últimas le resultaron no sólo las menos redituables, sino también las que pusieron en grave riesgo sus ingresos, pues –económicamente hablando– las representaciones teatrales estaban muy lejos de poder competir con las corridas. Las ganancias de éstas permitían a los asentistas pagar al ayuntamiento una cuota de entre cien y ciento cincuenta pesos por cada día de corrida, por lo que siendo el promedio de cada temporada de entre tres y siete días de duración, aceptaban dar un pago que fluctuaba entre trescientos y mil cincuenta pesos. La erogación valía la pena para los empresarios, porque el éxito de las temporadas taurinas se daba por sentado de antemano.

En el otro extremo, al –comparativamente– reducido alquiler que por el Coliseo se pagaba a la corporación municipal por todo el año teatral, (y que en promedio se ajustaba en ochocientos pesos, e incluso menos) había que sumar muchas veces una fuerte inversión inicial de adelantos de sueldo al elenco teatral,

¹⁶ Tal como comentamos ya en el capítulo Cinco de este trabajo.

¹⁷ Lo que se comprueba en la postura hecha por un licitante al coliseo a fines de 1813, quien pedía “que para poder pujar había de asegurarse de cesar toda diversión de toros y comedias en el Palenque de Gallos desde el día que se calificare quedar el remate en su favor”. AAP, Exp. T 60, F203V.

composturas del inmueble y conformación de todo lo necesario para actualizar la etiqueta; inversión que no lograba compensarse cuando el tiempo empezaba a correr sin que por los preparativos dieran inicio las funciones de comedias. Si además, llegado el momento, el público escaseaba, las pérdidas podían hacer incluso difícil el pago mismo del alquiler, tal como le ocurrió a Osorio.¹⁸

Los toros eran –reiteramos– negocio seguro, pero las comedias no; las corridas podían programarse de manera ocasional, en cambio, esto no podía hacerse con las representaciones teatrales dada la continuidad que de ellas se esperaba. Era muy poco el tiempo en que éstas se interrumpían para convertir el Coliseo en coso, de manera que, por lo que tocaba al ayuntamiento, éste cumplía con su obligación en cuanto a ofrecer comedias y, además, obtenía ingresos extras de las corridas. Se entiende, por tanto, la disposición que el ayuntamiento tuvo para permitir la lidia de toros dentro del Coliseo, lo mismo cuando las temporadas teatrales marchaban mal que cuando lo hacían bien.

Estas consideraciones más bien pragmáticas de las autoridades municipales que posibilitaban la realización, en un mismo lugar, de las representaciones teatrales y las corridas de toros, rompían con esa clara dicotomía que representaban uno y otro espectáculo desde el punto de vista de las mentalidades ilustradas. El teatro, como símbolo del progreso por su potencial educativo, y la tauromaquia, como tradición bárbara y sangrienta opuesta a los ideales civilizatorios, convivieron tranquilamente en el Coliseo de la Angelópolis hasta la consumación de la Independencia y aún lo hicieron en breves temporadas algunos años más, sin que fuera necesariamente su punto final la primera prohibición local de corridas de toros.

¹⁸ Dicho asentista aseveraba haber invertido justamente ochocientos pesos en “banquería del patio que se hallaba completamente destrozada, los techos del cuarto del vuelo que amenazaba ruina y el de la pieza de escoleta. [...] Quiero que quede constancia de que no he omitido arbitrio ni gasto, tanto en poner funciones, como en presentarle las avilidades [*sic*] todas que de la capital han venido, a pesar del sacrificio de quatro mil pesos y pico de pesos que tengo invertidos en ellas mismas, aspirando sólo a dar cumplido lleno a mis deberes”. AAP, Exp T 60, F236V.

Los expedientes municipales sugieren, más bien, que el mismo tipo de razones de orden práctico que llevaron a su permisión, movieron igualmente para su suspensión: toros y lidiadores, tanto como público (que necesariamente armaba mayor desorden en la corridas que durante la ejecución de las comedias), provocaban daños y destrozos al inmueble que debían ser reparados o económicamente cubiertos por los empresarios al finalizar las temporadas taurinas.¹⁹ Éstos no siempre cumplían con dicho acuerdo, lo que significaba que debía ser el ayuntamiento quien, de sus fondos, absorbiera el costo de las reparaciones. Pero incluso cuando los asentistas se hacían cargo de ellas, se veía afectado el desempeño de las funciones teatrales, pues debían interrumpirse en tanto se llevaban a cabo los arreglos. Esta situación debió ir haciendo menos apetecible, para el ayuntamiento, que el negocio taurino continuara llevándose a cabo al interior del Coliseo. Se terminó otorgando preeminencia a las comedias, pero nos atrevemos a colegir, a partir de lo expuesto, que esto no ocurrió precisamente por ilustrada conciencia de parte de las autoridades.

7.1.3 Taurofobias y taurofilias entre 1821 y 1841

Durante los años de la lucha Insurgente, algunos virreyes, como Calleja, dejaron igualmente de lado los principios y valores ilustrados que rechazaban al bárbaro espectáculo taurino, bajo el peso de urgentes razones pecuniarias. Cuando dicho personaje, en 1815, promovió la realización de lidias en la ciudad de México para conseguir fondos contra los insurgentes, declaró que eran una distracción “lícita, honesta [...], [que] puede rendir sin molestia de los contribuyentes, una suma razonable”,²⁰ a emplearse entonces para vestir a los ejércitos realistas. Al consumarse la Independencia, este tipo de acciones estaban muy frescas en la memoria de aquellos criollos cuyos objetivos de emancipación abarcaban un amplio espectro de cambios sociales y culturales: el carácter estamentario de las

¹⁹ Esto ya empezaba a evidenciarse desde 1810, pues el Procurador General recomendaba por entonces a los miembros de la Junta de Almonedas que tuvieran prudencia al permitir que los asentistas hicieran corridas, pues a veces los destrozos causados no se notaban de inmediato y, cuando éste era el caso, la reposición de los daños significaba la afectación de los fondos públicos. AAP, Exp. T59, F 158V.

²⁰ Citado por Flores Hdez., 1986: 76.

corridas de toros resultaba abiertamente opuesto al nuevo espíritu nacional, e incluso entre el pueblo llano se produjo un descenso temporal de la “fiebre taurina”, que había sido distintiva de los últimos años del gobierno colonial.²¹

En Puebla, un remitente manifestaba en el periódico *El Baratillo* este nuevo ímpetu antitaurino, apoyándose en el texto *Pan y toros* que Jovellanos había escrito en oposición a esa diversión tan del gusto de sus coterráneos. Comentaba el anónimo lector de la citada publicación poblana:

He sabido de buena tinta que un Señor Diputado de nuestro H. Congreso hizo la petición para que en todo el estado de Puebla se priven por una ley las corridas de toros. ¡Loor eterno a tan sabia, útil y provechosa petición! Luego a primera vista se conoce que dicho Señor es verdadero patriota y bastante despreocupado, pero quiere quiten de raíz una diversión favorita en que nos embebieron los carníbaros [*sic*], bárbaros y sanguinarios españoles, pues tan solamente por venir de ellos tan abominable diversión, debíamos prohibirla para siempre.²²

El ánimo antihispano de la primera década de vida independiente hizo explosión cuando, al decretarse la expulsión de todos los españoles del país, le fueron concedidas facultades extraordinarias al gobernador, Patricio Furlong, para aplicar esta nueva política. Haciendo uso de estas facultades, impulsó al Congreso del estado para que decretara –con amplio número de votos– la total prohibición, en enero de 1829, del espectáculo taurino.²³ Aunque la supresión fue temporal, se asestaba un fuerte golpe a las costumbres taurómacas poblanas bajo nuevos criterios que se sumaban a los ya manejados en los postulados ilustrados.

En la siguiente década se reanudaron en la ciudad las corridas, e incluso al iniciar el año 1835 hubo una propuesta (que no prosperó) para construir una plaza de toros en forma en la Plazuela del Montón.²⁴ En aquel momento no había una compañía teatral activa en el coliseo, por lo que los solicitantes del permiso argumentaban la utilidad que traería la diversión de toros “en circunstancias en

²¹ *Id.*, 83.

²² *El Baratillo*, año 2, p. 184. Suplemento al no.35 del martes 15 de mayo de 1827. Puebla: Imprenta Pedro de la Rosa.

²³ Leicht, 1986: 283.

²⁴ En la 16 poniente 500, donde hoy se ubica un mercado. Leicht, 1986: 122.

que el vecindario de esta capital carece de objeto en que puede ocuparse y le sirva de diversión como de descanso en sus trabajos”.²⁵ También en aquel año, el ayuntamiento se opuso a convertir en coso ocasional la Plaza de Gallos por temor a que ocurrieran accidentes en el local como ya había pasado anteriormente, dado que ahí, el espacio era muy reducido.²⁶

No fue sino hasta 1841 que se edificó la primera Plaza de Toros en Puebla, en la calle conocida como del Padre Ávila (3 pte. 900).²⁷ Es curioso constatar que, para 1898, el dueño de dicha plaza era Tomás Furlong,²⁸ descendiente de aquel otro personaje de esta poderosa familia local que había promovido la desaparición del toreo.

El recelo antihispano ligado a los toros se apaciguó grandemente a partir de 1836, con el reconocimiento de la emancipación de México por parte del gobierno español, entonces bajo el reinado de Isabel II. De hecho, una clara señal de la asunción del toreo como una tradición aceptada y compartida por ambos países ocurrió en enero de 1840, cuando en la ciudad de México se organizó una función de toros extraordinaria como parte del recibimiento al primer embajador español en México, don Ángel Calderón de la Barca. No sólo se colocó el retrato de éste en todos los carteles callejeros que anunciaban el evento, sino que, al concluir la corrida:

procedieron a quemar un castillo de fuegos artificiales, levantado en el centro de la arena, y entre los resplandores de las luces multicolores aparecieron: primero, las armas de la República, el águila y el nopal; y encima, ¡el retrato de Calderón!, de uniforme azul y plata. Cayó a sus pies con gran estrépito el águila mexicana, mientras él seguía ardiendo en un chisporroteo y ráfagas de fuego, en medio de un redoble tremendo de aplausos y ovaciones.²⁹

²⁵ AAP/ AC T 102/F 3R. Hacían la propuesta los señores Antonio Amezcua y Benito Rojas, que para conseguir su propósito se manifestaban dispuestos a brindar, de las ganancias, una pensión al Hospicio “con tal de que no vaje [*sic*] del 25% del producto íntegro que dejen al empresario las funciones”. [*Id*]

²⁶ *Ibid.*, F 21R.

²⁷ Cordero y Torres, 1993: 48.

²⁸ Palma y Campos, 1994: 61.

²⁹ Mme. Calderón de la Barca, 1994:59.

La Fiesta Brava continuó durante el resto del siglo, a veces prohibida – como antaño– pero con un arraigo popular cada vez mayor, lo cual llevó a que a lo largo del país se alcanzara un depurado estilo de toreo identificable, por los expertos, como netamente mexicano.

7.2 Teatro y sociedad en Puebla entre 1810 y 1842

7.2.1 Marco general

Situación política

Durante la lucha insurgente, la región de Puebla funcionó como un punto clave, dado que fue asiento de importantes acciones políticas y militares. La fuerza del movimiento armado se hizo ostensiva en la zona a partir de 1811, cuando Morelos atacó Chiautla. Entre este año citado y el de 1815, la beligerancia alcanzó momentos fundamentales en la región.

Al iniciar 1821, la ciudad experimentó el primero de los nueve sitios que habría de padecer a lo largo de la centuria. En 1823, sirvió de sede a la Junta revolucionaria que terminaría con el Primer Imperio, encabezado por Iturbide. Al año siguiente, la región –con casi toda la extensión territorial que había tenido como intendencia–³⁰ pasó a ser un estado integrante de la República Mexicana bajo el nuevo régimen federal y fue promulgada la Constitución Política del Estado. Graves disturbios se produjeron entre 1827 y 1829 con la expulsión de españoles asentados en el estado.

Los planes, pronunciamientos, proclamas y asonadas fueron el pan cotidiano de los poblanos durante los años siguientes en que liberales y conservadores se disputaron el poder. Para 1833, cuando empezaban a

³⁰ Sólo se separa a Tlaxcala, que queda conformada como territorio. La extensión del estado se redujo después, considerablemente, entre 1849 y 1853.

implantarse en el país las reformas liberales de Gómez Farías, Santa Anna optó por tomar la causa conservadora y las premisas centralistas. Entre las acciones que emprendió estuvo la orden de sitiar la ciudad de Puebla, cuya plaza tomó después de varios días de lucha armada. Al año siguiente, un repunte del gobierno federalista local en contra de Santa Anna volvió a colocar a la ciudad en un prolongado estado de sitio, tras del cual se impuso el régimen conservador. Se promulgaron poco después las leyes centralistas, que en 1836 hicieron tornar el nombre de estados por el de departamentos. Después de diversos vaivenes, Santa Anna retomó la presidencia en 1841 y durante unos pocos años el país pareció gozar de cierta calma.³¹

Demografía

Tras décadas de crisis diversas, al despuntar el siglo XIX empezó a presentarse una leve recuperación demográfica en la localidad. Esta tendencia se vio pronto interrumpida, principalmente por las contingencias relacionadas con la guerra de Independencia (que propició tanto decesos como emigraciones) y eventos de tipo epidémico (los más importantes: tifo y fiebres “pútridas” en 1813 y el azote del cólera *morbus* en 1833). Algunos datos estimativos indican que el número aproximado de 60,000 habitantes que tenía la ciudad al iniciar el siglo se vio reducido a unos 40,000 para 1835 y que no volvió a alcanzarse la primera cifra mencionada sino hasta la década de los sesenta.³²

Industria y comercio

Hasta 1835, la ciudad presentó una recesión comercial (particularmente en el rubro del trigo y la harina) que afectó mayormente a los pequeños comerciantes, sujetos a muchas contribuciones y problemas de abastecimiento de mercancías.

³¹ Para este subapartado, la información se tomó de Contreras Cruz, 1993, tomo III: pp. diversas.

³² Cuenya, 1987: 53. El diplomático inglés Henry George Ward consideraba que el censo hecho en 1825 exageraba el grado de disminución de habitantes, cuya suma él apreciaba que ascendía a 45 e incluso 50 mil personas. Ward, 1991: 26.

Un modesto crecimiento empezó a mostrarse a mediados de los años treinta: los grandes comerciantes españoles empezaron a ser sustituidos por otros de la región, que a veces pudieron apoyarse en financiamientos eclesiásticos (ya para entonces bastante reducidos) y que especialmente buscaron fortalecerse mediante la conformación de asociaciones. También para el plano financiero, se creó un Banco de Avío, de corta duración y alcances limitados en relación a la demanda. La nueva industria textil creó a nivel nacional una demanda de circuitos comerciales. La fuerza local de esta industria impactó al país promoviendo un fuerte proteccionismo que resultó favorable para los grandes empresarios.³³

Algunos problemas en los medios de pago se presentaron a partir de 1835, debido a la introducción y la falsificación de la moneda de cobre, que llevaron al gobierno a ejercer el control y el cese de su circulación. Pero todavía para 1843 se experimentaban los efectos de la devaluación de la moneda, ya que mientras los víveres se encarecían y escaseaban, los salarios se mantenían estables. Algunas transacciones lograron resolverse mediante el empleo de letras de cambio, pero este recurso también se vio sujeto a las fluctuaciones monetarias.

Situación laboral, entorno urbano y problemática social

A mediados del siglo XIX, el centro de la ciudad de Puebla lucía todavía mucho de su arquitectura colonial y aparentaba cierta bonanza. En contraste, los antiguos barrios en la periferia denotaban el efecto de los combates librados durante y después de la lucha insurgente.

Cuando Manuel Payno llegó a Puebla en 1843 no vio “[...] sino confusamente paredones, casas medio arruinadas, y calles sin acera ni empedrados”. Pero conforme la diligencia avanzaba hacia el centro urbano se encontró con la majestuosa Puebla, con sus “casas altas y elegantes de fachada de ladrillo y azulejos”. El centro y los suburbios eran dos realidades contrastantes.³⁴

³³ Para este subapartado, la información se tomó de Cervantes Bello, 1993.

³⁴ Grosso, 1993: 149. La información para este subapartado proviene del citado texto.

La estructura productiva presentaba ciertas modificaciones, ya que industrias tales como las de la locería y el jabón mostraban un relativo descenso, pero la elaboración de textiles –que seguía predominando– contaba ya con algunas fábricas modernizadas, a las que se sumaban una gran mayoría de establecimientos manufactureros de mediano y pequeño alcance. La concentración de 20 o más trabajadores por unidad era mayor en la ciudad de Puebla que en la de México para las diversas ramas productivas, lo que sujetaba más a los artesanos poblanos a una relación salarial que a los de la capital.

La organización gremial había decaído al mediar el siglo XIX, aunque persistió largamente el hábito, entre los maestros artesanos, de tomar jóvenes aprendices. Tanto los artesanos como los trabajadores manufactureros conformaban grupos heterogéneos. Muchos de ellos laboraban en molinos, panaderías, tocinerías, curtidurías y tenerías, fábricas de fideos, aguardientes, tabaco, etc.

En el ramo del comercio, existían, por una parte, unos cuantos grandes comerciantes así como almaceneros; estos últimos se abastecían en el intercambio con el puerto de Veracruz. Por otra parte, había pequeños comerciantes estables que eran propietarios de tendejones o cajones, cuya extracción popular se diferenciaba muy poco de la de las capas bajas de las cuales provenían los vendedores ambulantes. Albañiles, cargadores, aguadores, veleros, conductores de carros públicos y empedradores de calles se encontraban entre los trabajadores de los estratos inferiores, aunque en posición ligeramente ventajosa en relación a los que realizaban trabajos forzados, ya fueran éstos presos o gente acusada de dedicarse a la vagancia. Para los que conformaban esta última categoría se había impuesto, en 1826, una ley estatal que determinaba “que a todo lépero que se encontrara desnudo o pidiendo limosnas en las calles se le condenaba a laborar un mes en los trabajos emprendidos por el gobierno para el mejoramiento de la ciudad”.³⁵ Vagabundos y presidiarios también se empleaban

³⁵ Henry Ward, citado por Grosso, 1993: 150.

en haciendas de labor y en fábricas o talleres bajo encierro, en donde eran comunes los abusos físicos (de los que, por cierto, tampoco llegaban a escapar los trabajadores “libres”).

En realidad, se calificaba de vagancia, confiriéndole tintes legales, al comportamiento a que se veían obligados muchos individuos que no encontraban empleo o que se hallaban subempleados, siempre al borde de engrosar los grupos marginales y sospechosos de formar parte de los estratos “peligrosos” de la población: los abundantes “léperos”, que preocupaban a las clases acomodadas porque en ellos se veía latir la propensión al crimen o la participación en los tumultos urbanos en cualquiera de las constantes contingencias políticas de aquellos años. Por ejemplo, en 1828, en momentos de la beligerancia contra los españoles:

El 12 de diciembre narra el cronista Antonio Carrión después de una función de Iglesia que se hacía en el colegio de Guadalupe, se amotinó el pueblo al grito de “Viva la Virgen de Guadalupe, y mueran los españoles” y saqueó la mayor parte de las casas de comercio de éstos sin que la autoridad pudiera evitarlo.³⁶

En esta ocasión, como en muchas otras y en alianza a distintos bandos, la plebe de la ciudad aprovechaba las situaciones caóticas a que llevaban los vaivenes políticos para descargar su resentimiento social contra los sectores privilegiados. Entre estos últimos, existía no solamente temor ante los actos delictivos, sino también la conciencia de que la miseria era muchas veces el motor de las infracciones al orden, por lo que las reacciones de las élites oscilaban entre la demanda de controles coercitivos y el socorro ocasional a las clases menesterosas –mediante asociaciones caritativas– en los momentos de crisis.

7.2.2 Contexto social y ejercicio teatral en la primera mitad del siglo XIX

Si resumimos todos los factores que hemos mencionado en las líneas anteriores con la intención de ubicar en qué situación se desenvolvía la vida teatral en la

³⁶ Grosso, 1993: 156.

ciudad de Puebla, nos encontramos –entre 1810 y 1842– con un período caracterizado por una gran inestabilidad que forzosamente marcó tanto el ejercicio del arte dramático como todos los ámbitos culturales, festivos y de esparcimiento.

Las problemáticas que se experimentaron fueron muy diversas y algunas de ellas completamente inéditas, tal como lo fue el señalado impacto causado por la lucha insurgente y los conflictos de todo orden que siguieron a la Independencia, promovidos por los bandos en pugna por el poder. Pero debe reconocerse que, ya algunos años antes de que diera inicio el movimiento de emancipación, el Coliseo poblano presentaba un importante grado de decadencia y que –contrariamente a lo que podría pensarse– ocurrió que en ciertos momentos, particularmente entre 1810 y 1821, la inestabilidad política reinante llegó a afectar de manera hasta cierto punto positiva al teatro en Puebla. De hecho, durante las primeras décadas del siglo XIX se dieron varios casos de actores y bailarines de ambos sexos y cierto prestigio que quedaron a cargo de la administración del Coliseo, ante la necesidad de sobrevivir y la escasez o desistimiento de los asentistas. No pocos de esos artistas provenían de la ciudad de México,³⁷ dado que en el Coliseo capitalino la situación fue, por momentos, muy difícil para los que se desempeñaban en la escena, por lo que varios de ellos buscaron, con más interés que antaño, un asiento temporal en la provincia. Esta situación fue, como decíamos, relativamente favorable para la ciudad de Puebla –y en ocasiones también para las de Guadalajara y Guanajuato– que llegaron a contar dentro de sus elencos con artistas de gran calidad dentro de los tres ramos (de canto, verso y baile),³⁸ pero la situación no era propicia para brindar los elementos necesarios para su lucimiento, tanto por la insuficiencia de requerimientos materiales como

³⁷ Pueden citarse, por ejemplo, entre los artistas del Coliseo de México que se instalaron temporalmente en Puebla durante los años de la guerra por la Independencia, al bailarín Antonio Medina (emparentado con Viganó) en 1811 y 1814-16; a los también bailarines Juan Rosillo y Dolores Beltrán en 1811; a los actores Francisco Carreño, (el destacado) Fernando Gavila y Juan Baturoni entre 1814 y 1816; así como a la (afamada) bailarina Teresa Ferlotti entre 1814-16. Ramos, 1994: 249-252.

³⁸ Un segundo momento de importante desplazamiento de artistas provenientes de México se produjo a inicios de la década de los treinta, como por ejemplo en 1831, tal como reportaba en la capital *El Sol*. Reyes de la Maza, 1969: 258-59.

por la poca disposición de los espectadores a concurrir al teatro en circunstancias de crisis.

Como ya se ha planteado, a la par de un importante descenso poblacional, se vivió una recesión comercial de la cual fue difícil recuperarse y que implicó una significativa disminución del poder adquisitivo de la mayor parte de la población. Esto se reflejó en interrupciones constantes de la vida teatral y fuerte disminución del número de espectadores, que a su vez implicó la necesidad de reducir, más de una vez, el precio de las entradas y de recurrir constantemente ya fuera a un repertorio de obras antiguas, probadas en el gusto popular, a novedades poco sustanciales en piezas menores o bien a espectáculos de títeres o de tipo circense, de calidad dudosa. Esto redujo, hasta finales de los años veinte, la presencia en el Coliseo de los grupos socialmente acomodados. En este sentido, declaraba un remitente, en 1826, para la publicación capitalina de *El Águila Mexicana*, que “como aquí [en Puebla] no hay sociedad” –los que concurrían al Coliseo lo hacían– “a pesar de lo pésimo que está”.³⁹

Cabe también comentar que, a pesar de las circunstancias, se dieron importantes iniciativas culturales. En julio de 1813 se abrió la Academia de Primeras Letras y Dibujo, fundada por el presbítero José Antonio Jiménez de las Cuevas.⁴⁰ En septiembre de 1827, se inauguró en el edificio del Colegio del Espíritu Santo, el Museo de Antigüedades de Puebla y Conservatorio de Artes y Oficios, promovido por José Manzo.⁴¹ Para 1842, propulsada por Orozco y Berra, Béistegui, Salazar y otros, se conformó la Sociedad Literaria de Puebla, interesada en desarrollar en la entidad la literatura y las ciencias, la cual a pesar de sus esfuerzos no consiguió impulsar, por aquellos años, una labor colectiva suficientemente amplia y eficaz.⁴² En lo tocante a otros aspectos de la educación

³⁹ Transcrito en Reyes de la Maza, 1969: 199.

⁴⁰ En la Casa de las Bóvedas, hoy perteneciente a la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, sita en la Avenida Palafox 400.

⁴¹ Leicht, 1986: 256.

⁴² Guillermo Prieto consideraba, para 1849, que el aspecto literario en Puebla había sufrido ciertos cambios benéficos, pero los escritores jóvenes lograban escaso contacto con los intelectuales mayores en edad,

artística, Mme. Calderón de la Barca comentaba, en 1840, que las jóvenes de la alta sociedad poblana “se quejan, invariablemente, de la falta de maestros de música, de dibujo y de bailes”;⁴³ y agregaba que aprendían a tocar el piano de manera autodidacta y por lo tanto lo abandonan pronto por la falta de enseñanza o estímulo”.⁴⁴ La asistencia al Teatro Principal, particularmente en las funciones que ofrecían conciertos y/o partes bailadas, debió mitigar de alguna forma esta carencia, al poner al día en esta materia a las damas poblanas, cuyo buen gusto musical reconocía la citada esposa del embajador de España.

En relación a la prensa y el teatro, el periódico *El Baratillo* consideraba en 1827, con optimismo, que “la ilustración parece que va rayando en nuestra Puebla” y se congratulaba no sólo del reanudamiento que, tras algunos meses de pausa, se produjo por entonces en la representación de comedias, sino también de las posibilidades que parecían abrirse para la edición y expansión de publicaciones a partir de la libertad de imprenta, “que nos proporciona el medio de comunicar nuestros pensamientos, para que los que nos mandan escojan, si lo necesitan, lo mejor, y los súbditos se esfuercen a cumplir con sus obligaciones, llenando los deberes que nos impone la sociedad”.⁴⁵ Empero, en la turbulenta década siguiente, las publicaciones poblanas disminuyeron considerablemente y la vida teatral pasó por algunos años “de oscuridad”, tanto por las interrupciones constantes en las funciones de comedias, como porque la información a través de la prensa se centró en graves y preocupantes acontecimientos, de los cuales hemos hecho ya breve mención en el apartado anterior.

Como antaño, durante los primeros años de vida del México independiente, las autoridades poblanas buscaron en el teatro una herramienta social de doble utilidad: en primer lugar para contener los disturbios y en segundo

aislados en sus bibliotecas debido a las diferencias políticas. Comentaba, así, que “es por cierto sensible que esa juventud inteligente y privilegiada que tiene Puebla, no se una, ya para organizar los trabajos estadísticos, ya para ilustrar la historia de su país, ya para discutir sus producciones poéticas”. Prieto, 1997:30.

⁴³ Calderón de la Barca, Mme., 1994: 253.

⁴⁴ *Id.*

⁴⁵ *El Baratillo*, año 2, p. 186. Suplemento al no.35 del martes 15 de mayo de 1827. Puebla: Imprenta Pedro de la Rosa.

para distraer al pueblo (y a ellos mismos) de las innumerables aflicciones cotidianas; pero a los obstáculos tradicionales se sumaron otros nuevos que impidieron, como ya hemos asentado, tanto la debida continuidad del ejercicio teatral como su eficaz efecto. En el plano pecuniario, el ayuntamiento tuvo más pérdidas que ganancias, en tanto que los asentistas enfrentaron constantemente el problema de la reducción del público asistente y, aprovechando la libertad provisional que tuvieron para la elección del repertorio dramático, dejaron de lado toda consigna educativa, buscando mas bien formas de entretenimiento que redituaran en la taquilla, aunque eso no siempre aseguró el éxito de su empresa, pues la mayoría no sólo enfrentó pérdidas, sino que también hubo quienes terminaron en franca bancarrota.

7.2.2.1 Los espectáculos al alcance del pueblo

Entre los sectores populares se produjo, como hemos visto, cierta decadencia gremial y aumento de la mano de obra asalariada. Los estratos sociales más bajos padecieron las precarias condiciones en que se hallaban las zonas periféricas o barrios de la ciudad, donde en medio de grandes carencias subsistían tanto indígenas como un buen número de mestizos de la “plebe”, abundando entre éstos los subempleados y desempleados o “vagos”, cuyo resentimiento social inspiraba, entre las clases privilegiadas –según hemos mencionado- un temor mucho más acusado que en la época virreinal.

Las condiciones reinantes propiciaron que no todos los sectores sociales de Puebla tuvieran acceso a los mismos espectáculos públicos. Este proceso de segregación se fue acentuando al avanzar el siglo XIX. Ciertamente, al igual que en la etapa colonial, los indígenas y los negros quedaron excluidos de la asistencia al coliseo, tanto por la presión social que padecían por su origen étnico,⁴⁶ como por la extrema pobreza en que generalmente vivían.

⁴⁶ Viveros, 2005: 471.

Entre los “léperos”, había muchos que fueron optando por pasar más tiempo en las pulquerías, los juegos de azar, de pelota, peleas de gallo u otras diversiones callejeras⁴⁷ que en las comedias, particularmente cuando el precio de las entradas, en funciones de estreno o de mayor gala, se elevaba por encima de sus posibilidades económicas. Sólo llegaban a abarrotar el Teatro Principal cuando coincidían el tipo de representaciones de su agrado, de la mano con la accesibilidad de la taquilla. Al respecto, para ofrecer un ejemplo, tenemos el testimonio de Mme. Calderón de la Barca, quien a pocos días de su llegada al país se encontraba en Puebla, en la Nochebuena de 1839. Enterada de que ese día se iba a llevar a cabo una representación sobre el “Nacimiento” en el Teatro Principal, propuso a sus acompañantes –sin éxito– asistir al evento. Al día siguiente se congratulaba, muy a tono con su posición social, de no haber llevado a cabo dicha salida, pues: “algunos caballeros fueron la noche última a ver el *Nacimiento*; dijeron que la concurrencia se componía en su totalidad de *Gentuzá*; gente del pueblo, que bebía aguardiente y fumaba; fue, pues, una suerte que no nos asomáramos por ahí”.⁴⁸

Para finales de la década de los cuarenta, en el Palenque de los Gallos (6 pte. 300) se llevaban a cabo algunas representaciones teatrales que brindaban una buena oportunidad para el entretenimiento popular. La temporada favorita era la navideña, propicia para la realización de coloquios. En el invierno de 1849 Manuel Payno asistió ahí a una función de este tipo, tras ver un anuncio de la misma, consistente en “un gran cartel con diablos arrojando llamas, y otras figuras análogas, que estaba fijado en la boca del portal”.⁴⁹ Nos ha parecido oportuno citar, con cierta extensión, la forma en que Payno narra dicha experiencia:

⁴⁷ De lo cual se da cuenta constantemente en el Expediente 102 sobre *Diversiones Públicas* del AAP, particularmente para la década de los treinta. En relación a las pulquerías –la mayoría en el área más céntrica de la ciudad– en las que se suponía que los consumidores estuvieran de pie para desalentar que permanecieran embriagándose ahí largamente, fue necesario determinar oficialmente, en septiembre de 1834 que “en ellas no se permitirán asientos, juegos, músicos, carrillos ni otras cosas”. AAP, AC T 102: 345 R.

⁴⁸ Calderón de la Barca, Mme., 1994: 36.

⁴⁹ Payno, 1993: 40. Para entonces ya funcionaba también el Teatro del Progreso (3 pte. 700), en el que –a decir del mismo Payno– aún no habían trabajado “más que las ambulantes compañías que representan coloquios, pero es de esperarse que pronto lo ocupen algunos buenos actores”. *Id.*, 42.

La entrada es por un estrecho zaguán y un lúgubre callejón, alumbrado por una vacilante candileja. [...] La Plaza de Gallos de Puebla [...] es a poco menos igual a la demás; es decir, construida con vigas y tablones, con su foro improvisado cuando las urgencias teatrales lo requieren. Estaba alumbrada con una araña (zancona) en el centro, que contendría hasta diez candilejas, y quince o veinte más repartidas en el proscenio y palcos. Así esta luz escasa, vacilante y rojiza, comunicaba a la concurrencia un cierto aire fantástico e imponente. La cazuela estaba llena de gente de ambos sexos, y presentaba un conjunto bronceado de fisonomías severas y rarísimas. En los palcos había tal cual familia medianamente vestida, y uno que otro militar con ancho sombrero jarano y oscuro bigote, que cruzada una pierna sobre otra, jugaba con la guarnición de su espada con una mano, mientras al descuido hacía con la otra significativas señas a una o más mozuelas que estaban cerca de él. En las gradas había menos gente, y podía distinguirse entre la multitud de anchos sombreros blancos y de palma, uno que otro semblante de ángel, de alguna de esas preciosas chinitas. [...] Multiplicados gritos y silbidos anunciaban la impaciencia de los circunstantes [...]. En cuanto a mí, divirtiéndome más con un grupo de concurrentes que no cesaba de comer huevos crudos con sal, y echar sendos tragos de aguardiente, comentando la representación y diciendo algunos refranes agudos, deploraba [yo] la vil parodia que se hacía de la parte más poética y más tierna de la religión católica.⁵⁰

Mme. Calderón y Payno coinciden al describir a un público que no tiene empacho en consumir alcohol mientras la función se desenvuelve. La primera menciona también, entre el comportamiento común de los espectadores del pueblo angelopolitano, el hábito de fumar y el segundo agrega el de comer improvisadas viandas y conversar en voz alta. En el caso de Payno, tenemos la descripción del coloquio que se representó, cuyo tema era la vida de la Virgen, desde su casamiento hasta el nacimiento de Jesucristo. A Payno le parecen “curiosos” los episodios con los que se hilvana la trama, le sorprende el empleo de música “mundana”, es decir, de valeses, para representar escenas tales como la elevación de San José y la Virgen, en la cual –por cierto– debía emplearse alguna tramoya de vuelos, pues menciona que los personajes efectivamente eran físicamente alzados y que los actores del caso parecían temerosos de caer. Cita también una ya reconocida tipología de pastores, entre los cuales no faltan los que, con “sus tonterías y obscenidades hacen reír a carcajadas al público. Me acuerdo –dice– que en una escena el diablo quita los calzones a Bato y lo deja en

⁵⁰ *Id.*, 40-42.

camisa; los pastores salen y ríen de verlo desnudo, y el público ríe y aplaude semejante indecencia”.⁵¹

Se diría, partiendo de esta narración, que para mediados del siglo XIX, en Puebla no se habían producido transformaciones significativas, en relación a los últimos años del período colonial, tanto en las temáticas de las representaciones teatrales calificables como más populares, como en el comportamiento de los estratos sociales que, consecuentemente, las elegían. Habían, sin embargo, indicios singulares de cambios, empezando por la desaparición de la costumbre de separación de sexos en la cazuela y las variaciones en las características de la composición misma (particularmente en términos ocupacionales) del público. Estaba también el factor del empleo de una música diferente y, por supuesto, el desarrollo y cada vez mayor arraigo de las escenificaciones de coloquios. Pero tales cambios nos dan la impresión de diluirse debido a la evidente continuidad en la relación entre la acción en la escena, los actores y el público: una participación directa, del todo opuesta al “distanciamiento estético” asociado al gusto burgués. Sobre este punto, Bourdieu plantea que “el espectáculo popular es el que procura, de forma inseparable, la participación individual del espectador en el espectáculo y la participación colectiva en la fiesta, cuya ocasión es el propio espectáculo”.⁵² De manera que las clases populares buscan las manifestaciones colectivas que les procuren una satisfacción más directa e inmediata y –siguiendo a Bourdieu– se encuentran más fácilmente a gusto con el derroche de efectos escénicos, decorados y vestuarios, así como con las tendencias a la comicidad, la sátira y la parodia, ya que corresponden “al sentido de la fiesta, de la libertad de expresión y de la risa abierta, que liberan al poner al mundo social patas arriba, al derribar las convenciones y las conveniencias”.⁵³ Un panorama diferente mostraban, en sus aficiones teatrales, las clases poblanas mejor acomodadas, ansiosas de marcar una clara distancia con “la plebe”.

⁵¹ *Id.*

⁵² Bourdieu, 2002: 32.

⁵³ *Id.*, 32.

7.2.2.2 El papel de la ópera

Al acercarse la década de los cuarenta hubo un resurgimiento de la vida teatral, dado el relativo clima de tranquilidad que entonces se experimentó con el gobierno conservador. No sólo mejoró la asistencia al Teatro Principal, sino que las familias “decentes” volvieron a colmar los mejores sitios dentro de dicho local, especialmente bajo el conjuro de los eventos operísticos, muy en boga durante aquellos años; fenómeno que se acrecentó en las décadas que prosiguieron. Aunque las funciones de ópera fueron más reducidas en número (y a veces en recursos de representación y ambientación) que en la capital durante la primera mitad del siglo XIX, en Puebla:

La ópera fue un escenario privilegiado donde la sociedad se clasificó jerárquicamente de acuerdo a su estatus socioeconómico; funcionó asimismo como un instrumento de identificación de clases y diferenciación de preferencias, gustos, sensibilidades y percepciones, cultural y socialmente construídas. Asistir a una función de ópera constituyó una excelente ocasión para socializar para la clase alta y refinada. En ella se mostraba la elegancia de los participantes, tanto en el escenario como entre el público, haciendo de la ópera una distinción, una “práctica erudita”, diferente a aquella que acudía a los teatros de zarzuela, opereta y canción.⁵⁴

Entre los compositores de óperas más afamados, cuyas obras se estrenaron en el Teatro Principal de Puebla entre 1831 y 1841, se hallaban Rossini, Paccini, Bellini, Donizetti y Verdi. Dicho espacio escénico cobijó también varias composiciones operísticas de autores mexicanos, ya desde la primera década del siglo XIX.⁵⁵ Rossini parece haber sido el predilecto del público mexicano entre los años veinte y treinta.⁵⁶ Para citar un ejemplo, en 1831, a pesar de las adversas condiciones políticas, el gobierno mexicano puso gran empeño en contratar a una compañía de ópera italiana dirigida por el afamado músico y cantante Filippo Galli, altamente estimado por Rossini. Esta compañía se presentó primero en Veracruz en el mes de julio, con gran éxito. En dicho puerto llevó a

⁵⁴ López Cano, 2007: 267-68.

⁵⁵ *Id.* La autora cita aproximadamente doce estrenos de obras de compositores italianos en el Teatro Principal para la cuarta década del siglo, p. 359 y entre los compositores nacionales, entre 1805 y 1842, menciona a Manuel de Arenzana, José M. Bustamante, José María Moreno, Ramón Vega y Manuel Covarrubias, p. 361.

⁵⁶ Galí, 1995: 286.

cabo dos conciertos en un salón social.⁵⁷ Pudo ser esta misma compañía la que estrenó inmediatamente después en Puebla dos composiciones de Rossini (*El barbero de Sevilla* y *La Cenicienta*); una de Bellini (*Norma*) y otra de Donizetti (*María Faliere*).⁵⁸ En la capital hizo igualmente su debut, el 6 de agosto, con una obra de Rossini (*Torbaldó y Dorlisca*). Para 1840, Mme. Calderón de la Barca asienta haber asistido a un concierto en el Principal (de cuyo contenido, desgraciadamente no nos informa) en el cual participaron la soprano Adela Cesari, quien se había sumado en 1836 a la Compañía de Ópera Italiana antes citada y el violinista, pianista y compositor Guillermo Vicente Wallace, profesor del Real Conservatorio de Londres. Este último había llegado recientemente a México, en cuya capital ya se había presentado con entusiasta acogida del público.⁵⁹ A nivel nacional, la ópera se transformó en:

una práctica social y cultural que se perfila como la más importante del período. Sólo la música y la poesía podían comparársele en cuanto al favor del público, pero ninguna de las demás artes la igualaba en cuanto a espacios, recursos y profesionales movilizados: cantantes, actores, bailarines, directores, músicos, escenógrafos y pintores, tramoyistas, modistas y sastres, y todo el personal que se necesitara para el funcionamiento del teatro.⁶⁰

Las novedades en la ópera y en el teatro se difundían muy rápidamente y ocupaban un espacio importante en las conversaciones en la calle, los cafés y las tertulias. Por ejemplo, en una visita a Puebla efectuada en 1849, narraba Guillermo Prieto cómo, en el Café del Comercio se reunía una mayoría de jóvenes a la moda y entre su charla, que *Fidel*⁶¹ no dudaba en calificar como “picante”, no faltaban “los partidarios de la ópera naciente y el tribunal de las riñas de

⁵⁷ *Id.*, 287-88 y Olavarría y Ferrari, 1961: 275-76.

⁵⁸ López Cano, 2007: 359. Hacemos notar que Olavarría y Ferrari no menciona que la compañía de Galli llevara a cabo funciones en Puebla, sino que de Veracruz se trasladó a la capital al iniciar el mes de agosto. La siguiente cita de este cronista nos produce un margen mayor de duda en cuanto a la actuación del grupo de Galli en la angelópolis: “se anunció que comenzarían sus representaciones tan pronto como se recibiesen la música, trajes y demás accesorios, detenidos en el camino de Veracruz a México por el mal estado en que teníanle las lluvias”; O. y Ferrari, 1961: 276. Podría pensarse que, ya que “en el camino” entre una y otra ciudad estaba Puebla... pero esto no lo explicita O. y F.

⁵⁹ Calderón de la Barca, Mme., 1994: 253 y Olavarría y Ferrari, 1961: 320 y 341

⁶⁰ Galí, 1995: 291.

⁶¹ Pseudónimo bajo el cual escribía Guillermo Prieto.

bastidores”.⁶² La plática, según nos cuenta Prieto, se vio interrumpida por el sonido de una música que emanaba de la plaza principal, convidando a la retreta (“esta gratuita diversión –nos dice– tan amable para la gente de poca fortuna”)⁶³:

La retreta en Puebla convoca en su mayoría a la plebe que rodea a la música y disfruta en tertulia tumultuosa de **las sentidas quejas de Bellini** o de los valeses sensuales de nuestros modernos. La música se coloca fuera del cuartel, que se halla situado en el portal que está frente de la catedral. La concurrencia se divide por sí misma, el pueblo soberano comiendo, retozando o sentado en la opuesta banqueta, acurrucado, escucha. Mientras, en el portal algunas familias decentes y gran número de jóvenes disfrutaban paseando de la diversión.⁶⁴

La música asociada a la ópera (y a los valeses), por lo tanto, gustaban por entonces a todos los sectores sociales de la ciudad y llama la atención la disposición con la que “el pueblo soberano” escuchaba con gran placer, a decir del citado cronista.⁶⁵ La separación espacial en la plaza marcaba una clara diferencia de clases, pero cabe preguntarse si existía algún otro factor que denotara, en términos del gusto, la manera diversa de apreciar las modas musicales, particularmente en contacto con otras artes de la escena. Por supuesto, tratándose de funciones en el Teatro Principal, los estratos populares quedaban fuera de toda posibilidad de disfrute de los espectáculos líricos en cualquier sitio de la sala, cuando los precios de las localidades excedían su precario presupuesto.

El mismo Prieto contaba, en su ya citada visita a Puebla, una plática sostenida con varios amigos en la que –a decir de él– se presentaban “esas eternas comparaciones, que son la introducción de los diálogos, entre un poblano y un mexicano”.⁶⁶ En la charla, las opiniones de los circunstantes se radicalizaban

⁶² Prieto, 1997: 81.

⁶³ *Id.*

⁶⁴ *Id.* 81-82. Las negritas son nuestras.

⁶⁵ Que el gusto por la ópera era generalizado en todos los estratos sociales y también en diversas regiones del país, se muestra, por ejemplo, en una carta de Mme. Calderón de la Barca, quien comenta en 1840: “nos dieron ganas de ir a Matamoros al atardecer para oír el *Barbero de Sevilla*, representado al aire libre, debajo de un árbol, por una Compañía de la legua que cobra veinticinco centavos la entrada”. Calderón de la B., Mme., 1994: 244-45. Desafortunadamente, la citada marquesa desistió de sus intenciones, privándonos de su descripción de tal evento.

⁶⁶ Prieto, 1997: 29.

en la defensa o el ataque en relación a los hábitos y problemas de los poblanos, en tanto que Prieto mediaba afanándose en mostrar que se hablaba “de generalidades que convienen a toda la república”.⁶⁷ Reproducimos aquí un fragmento de tal disputa informal:

-Lo que tienen los señores, es porque han dado sus paseos en México, **asistido a dos óperas**, y concurrido a tres tertulias de personas obsequiosas, ya creen que Puebla es un vasto convento, o una gran casa de vecindad.

-Lo que tienen ustedes, es porque no han visto más que Puebla, la creen superior a París mismo.

El negocio pasaba de castaño oscuro, llovían las inculpaciones, repetíanse las personalidades, y fue necesario cortar bruscamente el diálogo.⁶⁸

Para un poblano que se preciara de estar por encima del nivel del pueblo llano, la asistencia al teatro con el fin específico de admirar una ópera, ofrecía una marca distintiva, la pertenencia a una élite que pretendía calificarse de “mundana” y para la cual uno de los peores epítetos a recibir era poseer un carácter “provinciano”. Hay que retomar, entre los conceptos de Bourdieu, la relación que se establece entre el gusto (y el comportamiento que le es afín), así como la forma en que una persona se clasifica a sí misma y espera ser clasificada por los demás:

Los gustos (esto es, las preferencias manifestadas) son la afirmación práctica de una diferencia inevitable. No es por casualidad que, cuando tienen que justificarse, se afirmen de manera enteramente negativa, por medio del rechazo de otros gustos: en materia de gustos, más que en cualquier otra materia, toda determinación es negación; y sin lugar a dudas, los gustos son, ante todo, disgustos, hechos horrorosos o que producen una intolerancia visceral [...] para los otros gustos, los gustos de los otros.⁶⁹

Para la diferenciación de los hábitos culturales de las diversos estratos sociales en Puebla, la clave estaba no sólo en los aspectos formales y de contenido de un evento artístico, sino también en el marco físico en donde éste se llevara a cabo: no era lo mismo para los poblanos la convivencia, con la música gratuita ofrecida por una banda en el zócalo, que el acto social ritualizado de ir – preferentemente a los teatros de la capital– o, al menos al Teatro Principal local

⁶⁷ *Id*, 37.

⁶⁸ *Id*, 38. Las negritas son nuestras.

⁶⁹ Bourdieu, 2002: 53-54.

para presenciar, tan asiduamente como fuera posible, el espectáculo auditivo y visual de la ópera.

Al mediar el siglo XIX, constituía ya un acto ceremonial el asistir a todas aquellas funciones de un teatro que podía ser calificado como “burgués” y que daba especial ocasión para el intercambio social del público más selecto de la ciudad, suficientemente letrado y que no tenía que preocuparse porque el precio de las entradas afectara su economía doméstica. Después de todo,

existe dependencia de la condición estética con respecto a las condiciones materiales de la existencia [...] al mismo tiempo que de la acumulación de un capital cultural (académicamente sancionado o no) que sólo puede ser adquirido al precio de una especie de retirada fuera de la necesidad económica.⁷⁰

7.2.2.3 El teatro como espacio de una socialización cambiante

Al igual que en la etapa colonial, para los poblanos de las primeras décadas de la emancipación política el Nuevo Coliseo o Teatro Principal fue un espacio muy importante de socialización, pero ya al mediar la centuria este fenómeno mostraba claras diferencias en relación al período virreinal.

Tanto en la capital como en otras ciudades de importancia del país, al avanzar el siglo XIX el teatro funcionó como “catalizador político y social de la vida urbana”,⁷¹ pues además de espectáculos líricos y dramáticos, en su interior se fueron cobijando, en número creciente, una gran variedad de actividades: algunas de las cuales habrían sido impensables en el mundo colonial, en tanto que otras se habían enmarcado en sitios diferentes de pública convivencia. En los teatros, en general, lo mismo se efectuaban “conciertos [que] reuniones patrióticas, proclamas políticas, asambleas gremiales, funciones escolares, veladas literarias, banquetes, bailes de sociedad, mascaradas de carnaval, demostraciones

⁷⁰ Bourdieu, 2002: 51.

⁷¹ Cuadriello, 1996: 38.

científicas o ejercicios de equitación”.⁷² De hecho, en muchos de los eventos teatrales, aunque en apariencia políticamente neutrales, se entreveraba el peso de las fluctuantes circunstancias que se vivían:⁷³

El teatro como manifestación artística fue asumido por el programa de refundación nacional de cada una de las facciones que disputaban el destino del país; entre apariciones y desapariciones, la vida teatral se reiniciaba y agotaba entre programas iniciadores y decretos de abolición.⁷⁴

Por demás, las polémicas en el ámbito político que tuvieran justamente como arena de lucha el interior de los teatros, eran un fenómeno completamente inédito en el antiguo régimen. En el despertar de una nueva “conciencia nacional”, se requirió de un proceso de transición para permitir al pueblo comprender –entre otras cosas- que México no sólo se había emancipado, sino que también podía optar por un sistema completamente diferente al monárquico, que había sido la única forma de gobierno experimentada durante la vida colonial y, por supuesto, el marco en el cual se habían desarrollado las tramas de innumerables piezas teatrales a lo largo de tres siglos.

Mostraremos aquí un claro ejemplo del desconcierto que podía causar, a poco de consumada la Independencia y entre los asiduos espectadores del Nuevo Coliseo poblano, el rechazo a los valores que tradicionalmente se habían manejado en la escena, ligados a los conceptos acerca de la Realeza. A dos años de promulgada la Constitución que había dado paso a la República, un remitente anónimo se había dirigido desde Puebla a la revista capitalina *El Águila Mexicana*. En su carta publicada, narraba que en la noche de Corpus de 1826, “se representó en el teatro a *Doña Inés de Castro*, y en ella nos hicieron ver que los reyes de la tierra son *imagen de Dios*”.⁷⁵ Entre los concurrentes, se hallaba un grupo de militares de otros estados del país, “que han declarado guerra eterna a los

⁷² *Id.* El autor no duda en considerar al teatro decimonónico como un “templo civil”.

⁷³ Como ejemplo, en la ciudad de México en 1845, y en medio de una contienda que parecía ser únicamente de preferencias artísticas entre dos cantantes de ópera, una de las implicadas (Amalia Pasi) dejaba ver que el desprecio del que había sido víctima por parte del público estaba ligado con partidos y facciones, con “gentes que llevan su lucha por el poder a todos los ámbitos de la vida nacional”. Galí, 1994: 311.

⁷⁴ Tavira, Luis de, 1994:22.

⁷⁵ Reyes de la Maza, 1969: 199.

avechuchos coronados y que, a la par de los de este Estado han jurado sostener el feliz sistema de República Federada que nos rige”.⁷⁶ Los militares,

parece que al oír tanta paparrucha de reyes, se alborotaron, tomando unos el portante y manifestando otros su justa incomodidad, pero estos “extranjeros”⁷⁷ no se quedaron sin respuesta, pues se les dijo que todo lo bueno les disgustaba. Los pobrecitos creyeron tapar la boca preguntando si los señores reyes eran buenos, pero se llevaron chasco, pues en el mismo teatro se les respondió: Sí, señor, sí lo son. Estos extranjeros son amantes de orden y de su patria, y a pesar de su exaltación al oír tanto disparate, enmudecieron y se salieron.⁷⁸

Cuando esto aconteció, aún no habían alcanzado su apogeo los ánimos contrarios a España y al régimen de gobierno con el cual, consecuentemente, se le asociaba; pero para 1829 se llegó al punto de prohibir que se llevaran a la escena obras de teatro donde apareciesen reyes “a menos que fuesen presentados en forma ridícula o conducidos al patíbulo en el último acto”.⁷⁹ Por demás, muchos actores, cantantes y bailarines de origen español fueron sujetos a críticas y rechazos, cuando no amenazados de expulsión o directamente forzados a abandonar el país.

Don Andrés Prieto –por citar uno de los casos más relevantes– quien se había formado bajo la dirección del prestigiado actor hispano Isidoro Máiquez, fue uno de los artistas escénicos que, por sólo su origen, debieron padecer muchos obstáculos para su desempeño profesional.⁸⁰ En Puebla, al dirimirse en el Ayuntamiento, en febrero de 1833, si el Teatro Principal debía arrendarse al postor Don José Madrid ó a Don José María Garay, pesó mucho en contra de este último su condición de español. Uno de los miembros de la Junta Municipal reunida para tratar el asunto aseveró que se inclinaba por conceder el arrendamiento a Don José María, sin embargo:

⁷⁶ *Id.*

⁷⁷ El remitente, que signaba su carta como “El paisano de los extranjeros mexicanos” ironizaba respecto a que el H. Congreso hubiera declarado a los militares como extranjeros y sin voto en las elecciones.

⁷⁸ *Id.*

⁷⁹ Reyes de la Maza, 1969: 24.

⁸⁰ *Id.*, 21.

en atención a que Garay es europeo, y la ley de expulsión [*sic*] debe darse dentro de breve tiempo, no obstante de haberse suspendido la discusión de ella por el H. Congreso, además de que la del gobierno general le comprende, y por último entendía que no había de ser bien recibido por el público.⁸¹

El asunto se resolvió al retirar el artista su solicitud, pero la escena poblana se vio privada de uno de los más connotados actores residentes en el país por aquella época.⁸²

No sólo los vaivenes políticos marcaron por entonces al teatro mexicano, sino también el proceso de secularización. Ya la Ilustración, desde el siglo XVIII, había criticado muchas formas de expresión popular religiosa por considerarlas como un producto de la ignorancia y el fanatismo. A lo largo del siglo XIX, los conflictos entre Iglesia y Estado, que con la Reforma devinieron en la separación de ambos poderes, afectaron tanto los rituales de las fiestas públicas como las diversas manifestaciones artísticas: “la vida social se proyectó en dos calendarios contrapuestos cuya convivencia conflictiva provocó un ánimo vergonzante en la expresión pública de las creencias religiosas, confinadas al carácter atávico e iletrado del pueblo”.⁸³

Desde la consumación de la Independencia, el número de miembros del clero secular y regular se había mermado seriamente, y no aumentó significativamente durante el resto de la centuria. Debido a esto, en muchas diócesis escaseaban quienes impartieran los sacramentos, en tanto que para la educación religiosa –que ya se había visto afectada desde la expulsión de los jesuitas– faltaban igualmente sacerdotes que pudieran hacerse cargo, con la

⁸¹ AAP, Exp. T 60, 227V.

⁸² Garay había llegado a México en julio de 1824. Liberal y de ideas ilustradas, causó un escándalo a poco de instalarse en el Coliseo capitalino, cuando montó una obra teatral en la que hacía mofa de la recién desaparecida Inquisición. Poco después puso en escena otra pieza en la que también atacaba el fanatismo religioso, así como los excesos de los monarcas, recurriendo a una trama sobre Carlos IX. Tras la ley de expulsión se refugió –al igual que Prieto– en la capital de Cuba, hasta 1831. En este último año regresó a México, pero no logró ser contratado en la capital. Olavarría y Ferrari, 1961: 193 y ss. Dos años después, como hemos visto, tampoco consiguió instalarse como asentista en la ciudad de Puebla.

⁸³ Tavira, Luis de, 1994: 19.

extensión e influencia que había caracterizado al período colonial.⁸⁴ No era pues de extrañar que el teatro religioso empezara a languidecer en medio de todas las transformaciones que se estaban viviendo y que se fuera apartando “paulatinamente, de la vida artística deliberada, para marginarse en la zona críptica del sincretismo popular, a un tiempo atávico y dinámico”.⁸⁵ Si algo del espíritu del teatro religioso logró sobrevivir a las polémicas ideológicas del siglo XIX, se debió a que albergaba una expresión cultural que había tenido un carácter unificador e identitario a lo largo de tres siglos de tradición colonial, iniciada con el teatro evangelizador y proseguida por diversas escenificaciones de corte hagiográfico; pero a diferencia del fecundo período novohispano, el cada vez más reducido teatro religioso del siglo XIX tendió a repetir los moldes de antaño y sólo pareció lograr cierto desarrollo en representaciones tales como las pastorelas, surgidas de los lineamientos marcados por los coloquios navideños.

No ayudaron a la sobrevivencia del teatro religioso, como hemos visto, las ideas ilustradas del siglo XVIII, ni las críticas vertidas al mismo por intelectuales como Guillermo Prieto (tal como observamos en su descripción del coloquio que presencié en Puebla), pero tampoco fueron de ningún apoyo las posturas de los llamados “clericales” del cuño más conservador. Citaremos, como ejemplo, un impreso poblano contra el gobierno de Gómez Farías, que para 1834 satirizaba las propuestas de su gobierno liberal imitando burdamente un pronunciamiento del citado personaje. En el supuesto punto número seis se planteaba: “Se profanarán los templos y **se convertirán en teatros**, en lonjas, en academias de baile, de pintura, etc., o se venderán a los profesores de las demás sectas que deben tolerarse”.⁸⁶

El teatro de carácter culto, efectivamente, había despreciado primero, en nombre de las premisas ilustradas, a las comedias de santos y todos sus

⁸⁴ *Id.*, 20.

⁸⁵ *Id.*, 20.

⁸⁶ El texto provenía de la Imprenta del Gobierno, situada en la Calle de Moradas no. 8. AAP, AC T 102, inserto en la F 466 R. Las negritas son nuestras.

sucedáneos, en tanto que, al mediar el siglo XIX, el emergente teatro lírico y dramático de tendencia romántica había dejado de lado todo contenido teológico para centrarse en temáticas humanistas,⁸⁷ asimilando un criterio burgués, de “distinción”, que en la búsqueda del refinamiento de los gustos dejaba fuera a la numerosa población no instruida.

Los “clericales” poblanos, del tipo de los que habían divulgado el impreso al que hemos aludido líneas atrás, ni siquiera asimilaban ya a los recintos teatrales con posibles escenificaciones religiosas: antes bien contraponían simbólicamente las edificaciones teatrales con las propias de las iglesias. Evidentemente, la antigua relación que el teatro del Siglo de Oro había llegado a consagrar en las mentalidades populares: la interconexión entre los múltiples espacios de convivencia pública mediante la identidad religiosa, se había roto ya radicalmente desde diversos frentes de combate, bajo estrategias (no siempre conscientes de sus alcances) que se habían venido gestando lenta, pero inexorablemente.

⁸⁷ Luis de Tavira plantea que, “frente a la grandeza clásica del teatro religioso, las manifestaciones religiosas del romanticismo languidecen. [...] El drama religioso romántico se antoja, según Hegel, el principio de disolución del ideal trágico. Haber definido lo cristiano en su conjunto como ‘representación’ del proceso límite y del valor absoluto, sostenía este ideal. El pueblo podía identificarse con él por la fe. Tras la Ilustración, la ‘representación’ se incorpora a las ‘razones’ de la historia y se desliga de la fe religiosa que era su inspiración artística, y, en cuanto arte religioso, desaparece”. Tavira, 1994: 41.

Capítulo 8
Acercamiento al teatro en Puebla
en momentos del romanticismo

Capítulo 8

Acercamiento al teatro

en Puebla en momentos del romanticismo

En este capítulo, el último del presente trabajo, se ha buscado ofrecer una aproximación al ejercicio teatral en la edificación ya conocida como Teatro Principal de Puebla, en momentos de auge del romanticismo. Partimos de algunas consideraciones respecto al movimiento romántico tanto en su calidad de estilo artístico como en la asunción social de una forma particular de vivir, pensar y sentir. Como práctica cultural, atendemos a lo teatral en su contexto temporal y espacial e igualmente relacionamos las diversas propuestas escénicas que caracterizaron la primera mitad del siglo XIX. Damos finalmente paso al análisis del contenido de una publicación periódica de la ciudad de Puebla, especializada en teatro, del año 1842, donde hemos buscado aplicar los elementos previamente abordados.

8.1 El ámbito del romanticismo

Hemos asumido a lo largo de este trabajo y particularmente para el fenómeno teatral, que un estilo no es sólo una forma artística, sino también, una visión del mundo “que además transforma y condiciona a quienes lo adoptan”.¹ En el caso del romanticismo, el factor de cohesión, la sensibilidad, alcanzó tanta preponderancia que su huella –sin tener que ver necesariamente con el arte– aún persiste en la manera coloquial de calificar ciertos comportamientos interpersonales como de tipo “romántico”.²

El romanticismo, con ser un movimiento de enorme importancia en el siglo XIX, convivió también con expresiones propias del clasicismo, y aunque ambos estilos fueron los más destacados en el mundo occidental durante la primera mitad

¹ Galí, 1994:3.

² Por esta razón, M. Galí considera importante distinguir el Romanticismo (con mayúsculas) como escuela y el romanticismo (con minúsculas) como actitud estética y vital. Galí, 1994: 6. Aún reconociendo esa diferenciación, hemos preferido escribir aquí dicho término y los propios de otros estilos de manera homogénea con minúsculas, por comodidad de redacción.

de la centuria, no fueron los únicos que se manifestaron entre los diversos sectores sociales, puesto que sin duda la época se caracterizó por su eclecticismo. Por otra parte, el romanticismo estuvo lejos de mostrar un rostro homogéneo. Entre las clasificaciones que se han hecho de este estilo, cabe resaltar la que distingue un romanticismo conservador y otro rebelde. Sucintamente, en el primero, lo común fue el *Revival* del medioevo y la defensa de la religión frente a la razón; en tanto que en el segundo se presentó la tendencia a la reconquista de las libertades formales y de estilo negadas por el clasicismo, así como una escasa o nula preocupación por la religiosidad.³ A pesar de las divergencias, las dos posturas coincidieron en brindar un papel de primer orden a los aspectos emocionales y sentimentales.

8.1.1 Contexto económico, político y social

A lo largo del siglo XIX, la burguesía ejerció claramente el dominio del campo de las artes, lo cual marcó una patente separación entre las clases sociales, especialmente en términos de quiénes podían acceder a, o no, a los privilegios de la cultura. En esta última situación de exclusión se hallaban los sectores obreros, cuyas condiciones de vida descendían vertiginosamente en la medida en que el gran capitalismo se abría paso. El trabajo adquirió entonces una nueva categoría de tipo ético, sustentada en una ideología que deificaba la libertad y que iba aparejada, en el ámbito del romanticismo, con un conflictivo individualismo, que al tiempo que enarbolaba consignas progresistas se rebelaba contra el clima creado a partir de los avances de la revolución industrial.⁴

El principio de la libre competencia y el derecho a la iniciativa personal tienen su paralelo en la tendencia del autor a expresar sus sentimientos subjetivos, a poner en vigor su propia personalidad y a hacer al lector testigo inmediato de un conflicto íntimo del alma y de la conciencia.⁵

³ *Id.*, 9. M. Galí alude a la clasificación llevada a cabo por Peers.

⁴ Hauser, 1988: 215-221.

⁵ *Id.*, 220.

En el paso de las formas de producción artesanal a la industrial y con la consecuente concentración urbana, se alteraron las maneras en que el tiempo se cualificaba y percibía. La conciencia de que se había producido un cambio radical en la visión y asimilación del tiempo (el cual se experimentaba ahora como fragmentado y sujeto al enajenante ritmo fabril) dio pie a una revaloración del pasado –particularmente el medieval– que en el romanticismo se recubrió de una capa de nostalgia. Este fenómeno de añoranza del pasado nos ayuda a comprender tanto los *Revivals* como el eclecticismo que dicho estilo traía consigo potencialmente.⁶ Asimismo, “la sociedad burguesa consolidó la intimidad de la familia, promovió la separación del lugar del trabajo y el hogar [...] la diferenciación de espacios pronunció todavía más la diferenciación de los papeles sexuales”,⁷ lo que implicó, entre otras cosas, la reclusión al ámbito doméstico de las mujeres de posición acomodada, dotándolas de mucho tiempo para el ocio y permitiéndoles, por ende, sucumbir fácilmente a las ensoñaciones románticas. De dichas ensoñaciones quedaron mayormente fuera las mujeres del pueblo, que tendieron a permanecer sujetas a las actividades productivas.

En su cariz rebelde, el romanticismo en España duró poco, de manera que al finalizar la cuarta década del siglo XIX pudieron llegar a convivir, con escaso conflicto, las actitudes clásicas y románticas, seguidas de posturas eclécticas por el resto de la centuria. En la América hispana, en tanto, se produjo, por diversos motivos, un ambiente también propicio a la aparición de expresiones románticas. Los intelectuales americanos, al consumarse la Independencia, “vuelven a fijar los ojos en lo europeo; pero no con la actitud servil de la imitación, sino con la idea de incorporarse a la historia de la cultura universal”.⁸ Para fundamentar el nacionalismo naciente se retomaron tradiciones civiles y religiosas, al tiempo que se buscó conciliarlas con ideas modernas, tales como las de soberanía y autodeterminación.

⁶ Galí, 1994: 16.

⁷ *Id.*

⁸ Conde, 1994: 14.

La parte más exaltada de esta conjunción de valores religiosos y tradiciones con aspiraciones políticas modernas la componen varios factores: la creencia en la nación indígena anterior a la invasión española; la guerra de Independencia como una liberación y una venganza en contra de las crueldades de la Conquista; la creación de héroes; un sentimiento antiespañol, y una retórica nacionalista fundada en esas creencias y sentimientos.⁹

En México, cuando la preocupación por el futuro del país llevó a la reconsideración y el análisis del pasado, el término “libertad”, siempre con algún tinte romántico, encontró acepciones tan diversas como los intereses de cada sector social:

Los conservadores quieren la libertad para volver al pasado. La Iglesia reclama libertad para mantener sus fueros. Los generales afirman buscar la libertad para la felicidad del pueblo. Los abogados quieren interpretar, en las leyes que habrán de regir al nuevo país, los fundamentos de esa libertad que los generales ganarían en la lucha con las armas. El romanticismo se respira por todas partes.¹⁰

El romanticismo penetró con mayor facilidad al país en los sectores con más oportunidades educativas, por lo que no es extraño que muchos de los poetas románticos surgieran de la clase media y que –en medio de grandes contradicciones políticas– mientras algunos de ellos estuvieran afiliados al partido liberal otros, por el contrario, llegaron a inclinarse por una postura conservadora. En ambos casos, lo habitual fue tomar como modelos las letras francesas, inglesas, italianas y, más adelante, españolas. Entre los primeros románticos mexicanos destacan Fernando Calderón (1809-1845) e Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842).¹¹ Pero hubo también otros escritores, formados en los seminarios, lectores del latín y de las obras del Siglo de Oro, que siguieron inclinándose por la

⁹ *Id.*, p. 15.

¹⁰ *Id.*, 21.

¹¹ Entre la producción dramática de Calderón se cuentan las piezas *Reinaldo y Elena*, *Zadig*, *Zeila ó La esclava indiana*, *Armandina y Ramiro*, *El conde Lucena*, *Herciba e Ifigenia*, *El torneo* y *Herman ó La vuelta del cruzado*, *Muerte de Virginia por la libertad de Roma* y la ampliamente conocida comedia *A ninguna de las tres*, escenificada por primera vez en 1839. De Rodríguez Galván, cuya producción no fue muy numerosa, se estrenó en 1838 su pieza *Muñoz, visitador de México* y, con gran éxito en 1840 se representó por primera vez *El ángel de la guarda*. Compuso igualmente las obras *La señorita*, *El teatro moderno* y *La capilla*. Magaña Esquivel, 2000: 100-104.

tradición castellana y clásica. Estos últimos, generalmente, tenían en política ideas conservadoras y en religión clara fidelidad a la Iglesia católica.¹²

Las luchas entre liberales y conservadores trascendieron las simples pugnas entre grupos políticos hasta convertirse en una guerra sin misericordia entre dos proyectos de nación, precisamente a la hora del parto doloroso del México independiente. [...] Las posiciones no eran totalmente blancas o negras sino que se permeaban unas a otras y producían un rompecabezas enormemente complejo. [...] Esto explica los frecuentes cambios de bando de Santa Anna o Comonfort, o los cambios en los planes radicales, como el de la no reelección que llevó al poder a don Porfirio, y propicia, sobre todo en los terrenos de la dramaturgia, la existencia de ciertos tipos que van a ser explotados en la comedia, en las carpas y en las sangrientas sátiras de nuestros mejores ensayistas.¹³

Debido a las diferencias políticas y religiosas, en el campo de las artes y especialmente en el de las letras, llegó a producirse una fuerte rivalidad entre clásicos y románticos, como ocurrió cuando la confluencia de las ideas del racionalismo intelectual y el anticlericalismo intervinieron en las propuestas de la Reforma. Aunque a la postre se dio paso a cierta concordia intelectual, bajo el imperativo ideal de una pueblo culturalmente próspero; aún hoy se siguen percibiendo los ecos de las dos divergentes propuestas de nación (liberales y conservadoras) en diversas esferas del acontecer del país, con su consecuente impacto en las manifestaciones estéticas.¹⁴

Si bien el teatro se convirtió en un espacio de confrontación entre federalistas y centralistas, liberales y conservadores, dado que a él asistían habitualmente tanto unos como otros, el ambiente que desde el foro se imprimía a las representaciones respondía invariablemente a las cambiantes formas políticas de gobierno: “la república o el imperio eran igualmente celebrados, según quien estuviera en el poder”.¹⁵ Aunque lejos de la estabilidad que caracterizó a la etapa colonial, el control gubernamental ejercido sobre las prácticas en las artes escénicas persistió en México a lo largo del siglo XIX, particularmente en el terreno de la política.

¹² Como José Joaquín Pesado y Manuel Carpio. Conde, 1994: 21.

¹³ Enríquez, 1994: 11 y 12.

¹⁴ Conde, 1994: 21-22 y Enríquez, 1994: 12.

¹⁵ Conde, 1994: 29.

En cuanto a la religión, el poder eclesiástico institucional perdió su dominio en el ámbito teatral, siendo sustituido por una moral que, aunque laica, procuraba preservar (o al menos guardar las apariencias en cuanto a) el respeto a las creencias arraigadas de la mayor parte de la población. La libertad de opinión y menos aún la abierta oposición a los variables regímenes de la época -es decir, una libertad tal como se entiende en la actualidad- era algo completamente impensable para las mentalidades del siglo XIX en relación al teatro que se ofrecía al público mexicano.

Cabe recordar que entre 1825 y 1840 el Ayuntamiento de la capital del país se hizo cargo (no muy eficientemente) del otrora coliseo¹⁶ y que la corporación municipal de Puebla continuó, hasta 1842,¹⁷ como dueña y administradora de la única edificación teatral oficialmente reconocida para llevar a escena los espectáculos artísticos. Ni siquiera el acceso a la apertura y manejo de los teatros por parte de la iniciativa privada, que empezó a darse a medida que el siglo avanzaba, conllevó la abierta adopción de posturas contrarias al gobierno en turno. En este sentido, y en una etapa histórica en la que -reiteramos- la política se entramaba enormemente en todas las esferas de la existencia, el teatro mexicano lucía retrasado frente a los movimientos sociales que se gestaban. Sus logros y su papel de transformación sociocultural precisan enfocarse, por lo tanto, considerando otros ángulos que nos permitan obtener un panorama más comprehensivo de su impacto colectivo, en una época tan compleja y aún tan insuficientemente estudiada.

¹⁶ Ramos Smith, 1991: 16. Cerca del último año citado surgieron varios teatros en la ciudad de México: el Provisional o de los Gallos, también conocido como de la Ópera (que desapareció tras un incendio en 1844; el del Nuevo México (inaugurado en 1841) y el Gran Teatro Nacional o de Santa Anna (que empezó a funcionar en 1844). *Id.*, 129.

¹⁷ De hecho, el Teatro Principal continuó siendo propiedad del Ayuntamiento hasta el 25 de junio de 1856, en que la legislación del Estado de Puebla determinó la enajenación de fincas rústicas y urbanas en poder de corporaciones o de desamortización de bienes de manos muertas. Según la lista que se publicó en octubre del mismo año citado en un periódico local de corte liberal, la edificación fue adjudicada a Agustín García, que suponemos era pariente de Miguel García, el asentista del teatro desde 1852. El precio fue de \$11,156 (cerca de la mitad de la cantidad invertida para la inauguración del Coliseo). *El interés general. Diario del pueblo*, Segunda época, número 88, p. 4. Imprenta del Gobierno, 10 de octubre de 1856. Versión en microfilm. Hemeroteca Troncoso.

En México –y en América toda– el teatro es, sobre todo hasta el siglo [XIX], un intento. Las circunstancias históricas lo explican con claridad. La dominación colonial y después los esfuerzos por aprender a ser independientes llevan a nuestro teatro a titubeos, retrocesos y afanes denodados por significarse.¹⁸

8.1.2 Una nueva sensibilidad ante la vida

*El romanticismo, más que un movimiento literario es una sensibilidad, un arte epocal. Como el barroco o el renacentista; es una forma de vida y de ver el mundo.*¹⁹

El romanticismo, como expresión del sentido burgués de la vida, surgió en oposición a la mentalidad de quienes sostenían una visión acorde con el clasicismo, con sus estrictos planteamientos normativos y la asunción de criterios de validez universal. El movimiento romántico logró imponerse en las artes cuando ya pudo contar con un número sobresaliente de receptores de los mores burgueses, seres más inclinados a la efusión de emociones y sentimientos, que a los gustos aristocráticos que anteriormente habían marcado la dirección cultural en el mundo occidental.²⁰

Se encarecen y se acentúan los sentimientos no porque repentinamente se hayan sentido más fuertes e íntimos, sino que están autosugeridos y exagerados porque representan una actitud opuesta a la actitud aristocrática. El burgués, tanto tiempo despreciado, se mira en el espejo de su propia vida espiritual y se encuentra más importante cuanto más en serio toma sus sentimientos, sus humores y sus emociones. [...] Originalmente la gente era sentimental y exaltada porque la aristocracia era reservada y contenida, pero pronto la intimidad y la expresividad se convierten en criterios artísticos cuyo valor reconoce también la aristocracia.²¹

El sentimentalismo había sido una de las expresiones más características del surgimiento de la conciencia de clase por parte de la burguesía. Cuando ésta toma el poder, dicha actitud se convierte en el recurso generalizado para interpretar la realidad, así como el medio más eficaz para conectar a los artistas con el público. La insensibilidad se considera entonces como transgresión, en tanto que la rigidez de la nueva moral burguesa apunta más al rechazo de las

¹⁸ Conde, 1994: 22.

¹⁹ *Id.*, 21.

²⁰ Hauser, 1988: 212-213.

²¹ *Id.*, 222.

frivolidades y derroches cortesanos que a la preservación de “las viejas virtudes burguesas de la sencillez, la honradez y la piedad”.²²

De la mano del sentimentalismo brotó también, como ya se había mencionado, un fuerte individualismo. Ciertamente era muy difícil que las actitudes individualistas hubieran podido conformar el nudo dramático de ninguna obra de arte con anterioridad al romanticismo. Ya en la literatura prerromántica se apreciaba la pérdida de optimismo y la nostalgia (por la naturaleza),²³ pero al ir transcurriendo las primeras décadas del siglo XIX fueron surgiendo, envueltos en un manto francamente pesimista y melancólico (especialmente en relación al pasado histórico) los portadores del movimiento romántico, generalmente provenientes de las clases sociales que habían logrado escalar dentro del orden burgués, pero que estaban aún lejos de acceder a los privilegios de los más encumbrados. Por motivos contrapuestos, estos miembros de la pequeña burguesía compartían con los antiguos aristócratas o burgueses enlazados con la nobleza, una gran desilusión frente a la realidad que experimentaban.

Una profunda melancolía se apodera de las almas; se ve por todas partes el lado sombrío y la insuficiencia de la existencia; la muerte, la noche, la soledad, la nostalgia de un mundo lejano, desconocido, apartado del presente, se convierten en el motivo principal de la poesía, y ésta se entrega a la borrachera del dolor como se había entregado al deleite del sentimentalismo.²⁴

El mundo empieza a medirse entre los románticos a partir de la propia subjetividad, de manera que cada uno tenía una apreciación particular del hecho de ser romántico “según su capacidad sentimental, principios vagos, aspiraciones contradictorias”²⁵ Pero “el romántico no encuentra en sí mismo el ideal que persigue. Siempre es un insatisfecho dispuesto a la evasión en el tiempo y el

²² *Id.*, 223.

²³ Hauser resalta como antecedente importante de la novela desilusionada del siglo XIX, el “pesimismo histórico-filosófico de Rousseau” y su certeza de que la época está marcada por la depravación. Rousseau, “con su fuga al estado de naturaleza, que no era sino un salto a lo desconocido, preparaba el camino a aquella nebulosa ‘filosofía de la vida’ que, desesperada por la aparente impotencia del pensamiento racional, empujaba al suicidio de la razón”. Hauser, 1988: 238 y 236.

²⁴ *Id.*, 224.

²⁵ Conde, 1994: 20.

espacio”²⁶ al punto, incluso, de llegar a escapar por completo de la realidad mediante el suicidio.

8.1.3 Los cambios en las prácticas culturales

Entre las prácticas culturales de la época romántica que adoptó la burguesía en México, sobresalió sin duda la asistencia al teatro, particularmente tratándose de funciones de ópera y/o conciertos. Esta costumbre, junto a la de la convivencia en las tertulias,²⁷ fue una marca singular de distinción –más que otros hábitos de ostentación de riqueza– que contribuyó a separar a la nueva clase en el poder (así como a los sectores de clase media que empezaron a denotar expresiones culturales de orden romántico) de los grupos asumidos como plebe. “La asistencia a los teatros –plantea M. Galí– la consideramos la verdadera escuela del Romanticismo”.²⁸ El capital cultural de este tipo de público se completaba con el gusto por los poemas románticos, pues antes que por la lectura de novelas y la influencia de la pintura, “el Romanticismo se introduce en México por vía de la música y la poesía”,²⁹ las formas de expresión más *ad hoc* para dar salida al sentimentalismo propio del estilo.

Fue preciso también, para la asunción del romanticismo en México, que hubiera mejoras en la instrucción escolar, empezando por una difusión más extensa que en el período Colonial de la enseñanza de la lecto-escritura. La falta de estudios comparativos precisos entre la ciudad de México y las propias del resto de entidades del país para la primera mitad del siglo XIX no permite aseverar, de manera contundente, las similitudes en la calidad y contenido de la educación básica, pero –en sentido contrario– esa misma ausencia de investigaciones no puede conducirnos a la afirmación de que únicamente en la capital de la nación se logró avanzar al respecto de manera significativa. Existen,

²⁶ *Id.*, 21

²⁷ “Toda tertulia implicaba la práctica de alguna habilidad artística o literaria: [...] ejecuciones al piano, dúos, canto, y desde luego la danza”. Galí, 1994: 96.

²⁸ *Id.*

²⁹ Galí, 1994: 11.

efectivamente, indicios de que el ámbito educativo elemental en la ciudad de Puebla tenía poco que pedirle al de la ciudad de México³⁰ y que, en el caso específico de las mujeres mexicanas en general, comparadas con las de otras latitudes, la enseñanza:

no era mucho más profunda ni más diversificada: leer, escribir, nociones de aritmética, música y labores de aguja. Alguna información sobre historia y geografía, mucha religión y poco más. Con este bagaje, las niñas románticas podían dedicarse a leer novelas y a lucir sus aptitudes musicales.³¹

Sin duda uno de los tópicos más comunes del romanticismo fue la idealización del género femenino. Las mujeres fueron tanto objetos como medios y sujetos en este proceso.³² Ellas se adaptaron a las demandas del estilo empezando por su apariencia física y vestimenta. El apego de las mujeres mexicanas a las modas europeas había iniciado ya desde el tiempo de los Borbones y persistió sin verse obstaculizado ni por los años de la lucha insurgente ni por los conflictos armados que le sucedieron a lo largo del siglo XIX. Por los años treinta predominó entre las mujeres de Puebla el uso de la tradicional saya y mantilla, tradición española a la que se sumó la tendencia al *Revival* en la década siguiente.³³

El estereotipo de la estructura física de una mujer, en los momentos de apogeo del romanticismo, era de talle estrecho y pie pequeño, en contraste con las caderas amplias; el vestido, además, daba a la parte frontal del torso la apariencia de un corazón.³⁴ La lectura del lenguaje psicocorporal a partir de los segmentos señalados sugiere, en el orden en que hemos citado: la espiritualidad y

³⁰ M. Galí refiere, a partir del testimonio de Guillermo Prieto y de un documento de una escuela poblana gratuita sostenida por la Junta de Caridad, que la educación brindada ahí a las niñas en la década de los veinte “era superior a la de un niño acomodado de la ciudad de México”. Cita igualmente a De Fossey, quien consideraba que el contacto con los extranjeros que llegaban al puerto hacía que las veracruzanas fueran “mucho menos ignorantes que el promedio entre la clase media en México”. Galí, 1994: 157 y 161.

³¹ *Id.*, 166.

³² Cabe comentar que el papel significativo de las mujeres en la introducción del Romanticismo en México es justamente el centro de la tesis doctoral de M. Galí, a la cual hemos recurrido de manera especial para este capítulo de nuestro trabajo.

³³ Galí, 1994: 202 y 209.

³⁴ *Id.*, 191, 194 y 215.

los sentimientos elevados; la delicadeza y morigeración en la manera de desplazarse por el mundo; la capacidad para la gestación y la maternidad; todo ello fuertemente acorazado en el marco de la emotividad. Para el imaginario romántico del género masculino de la época, este conjunto de elementos debió implicar también las contradicciones entre el alma en búsqueda de lo infinito y la necesidad de satisfacción de los deseos carnales. Es quizá el cada vez mayor acento espiritual en la apariencia del cuerpo femenino lo que da pie a que:

a partir de 1825-26 se observ[e] un discurso algo distinto, o muy distinto, sobre la moda. En lugar de los ataques de los reformadores e ilustrados, que no dejan de calificar a la moda de frívola y aun inmoral, tenemos que las revistas y los escritores más serios se ocuparán de ella dándole un lugar inusitadamente importante.³⁵

Este interés y cuidado en la descripción de las modas formó también parte esencial de las reseñas que los cronistas de teatro hacían de los espectáculos escénicos. Fue común que se mencionara en las publicaciones, aunque fuera brevemente, si en las funciones del día las primeras y segundas damas vestían o no con elegancia y, en cuanto a las ropas de los elencos teatrales en su conjunto, se empezó a poner atención en que reflejaran las características espacio temporales en que las escenas se situaban, en conformidad con los afanes historicistas románticos. En este último punto el movimiento romántico, a diferencia de otras premisas, sí seguía de cerca los postulados neoclásicos, que demandaban para el teatro una veracidad que había estado ausente en los momentos en que el estilo barroco (y particularmente el rococó) dominaba las modas en el vestir.

Con el romanticismo y sus afanes expresivos también adquieren nueva dignidad los gestos, que se habían querido desterrar, calificándolos de vulgares, bajo la influencia clásica³⁶ y que empiezan a ocupar, entre la tercera y cuarta década del siglo XIX, un lugar de primer orden en el ejercicio teatral de los actores, los cantantes de ópera y los bailarines. Respecto a estos últimos, en el

³⁵ *Id.*, 206.

³⁶ *Id.*, 198.

ballet prerromántico y romántico³⁷ se retoman las premisas gestuales del *ballet de acción* o *pantomímico* sustentadas por Dauverballl y Jean Jacques Noverre. En 1766 Noverre había escrito varias cartas sobre el tema de la danza, en donde – entre otras cosas– consideraba que para la expresión del tipo de ballet que promovía no era suficiente la experta ejecución, sino que se requería del gesto “no ya convencional, sino brotado del corazón y creador de emoción”.³⁸ Buscaba también que las vestimentas de los bailarines dejaran de ser “de pura convención alegórica”.³⁹ El punto de vista de Noverre fue también fundamental para abandonar el uso de las máscaras en los danzantes, permitiendo mostrar la expresividad de los rostros. En las últimas de sus cartas llega incluso a “una profesión de fe que sigue de cerca la estética de la comedia lacrimosa y de la tragedia burguesa. Hace el juicio de la imitación y proclama el valor de la originalidad”.⁴⁰ De hecho, Noverre preludia, sin proponérselo, una filosofía para la danza que apunta hacia las tendencias románticas:

No ejecutemos pasos, simplemente: estudiemos las pasiones. Al habitar nuestra alma a sentir las, se desvanecerá la dificultad de expresarlas y entonces la fisonomía recibirá de la agitación del corazón todas sus impresiones, se caracterizará de mil maneras distintas, transmitirá energía a los movimientos exteriores y pintará con trazos de fuego el desorden de los sentidos y el tumulto que reina en nuestro interior.⁴¹

El vestuario en la escena: teatral, operístico y tanto de ballet (como probablemente de otras danzas que se integraban a los espectáculos), funcionó sin duda como una escuela de las modas, particularmente europeas. En cuanto a los bailes que se practicaban en sociedad, fueron también muy importantes para la expansión del romanticismo en México, pues llevaban consigo una serie de

³⁷ En Europa, el ballet se dirigía hacia el romanticismo ya en los albores del siglo XIX, obteniendo una forma bien definida alrededor de 1830, al ir inspirándose cada vez más en la historia, el folklore y los temas burgueses. En México, esta corriente tuvo antecedentes hacia 1824, cuando Andrés Pautret instaló su compañía en la capital de la recién conformada república. De este último año citado y hasta 1840 se asume generalmente que sus características son prerrománticas, pues la corriente no se manifiesta plenamente en el país sino hasta los años que van de 1841 a 1867. En comparación con el teatro, el ballet romántico tuvo, pues, una aparición tardía. Ramos Smith, 1991: 126 y pp. varias.

³⁸ Levinson, 1981: 28.

³⁹ *Id.*

⁴⁰ *Id.*, 29.

⁴¹ Noverre, 1981:66.

códigos gestuales que revelaban y difundían la nueva sensibilidad de la época y – a diferencia de lo que había sido común hasta finales del siglo XVIII– adquirieron entre las clases acomodadas un carácter privado con un alto grado de elitismo, en buena parte demarcado por la búsqueda de la excelencia en la ejecución.⁴² En este sentido, los poblanos tenían ante los capitalinos la desventaja de no contar con academias y/o instructores. Mme. Calderón de la Barca narra, para 1840, que las damas jóvenes de la alta sociedad de la Angelópolis se quejaban constantemente:

de la falta de maestros de música, de dibujo y de baile. Es evidente el buen gusto musical que hay en ellas, y aquí, como en todas partes en México, en el campo y en la ciudad, en cada casa hay un piano (tal cual); pero la mayor parte de las que tocan han aprendido sin maestro y, por lo tanto, lo abandonan pronto por falta de enseñanza o estímulo.⁴³

Fue precisamente en la música en donde se hicieron muy evidentes los cambios cuando la burguesía accedió al poder y se convirtió en su público oyente por excelencia, dado que así obtenía las anheladas vivencias emocionales de la forma más directa.⁴⁴

Hemos ya hecho mención, en el capítulo anterior, de la supremacía que a mediados del siglo XIX tuvo el género lírico sobre otras artes escénicas tanto en Puebla como en el resto de ciudades de importancia en el país. Sólo agregaremos aquí que las compañías profesionales de ópera que empezaron a llegar a México, además de contribuir a refinar al público y ponerlo a la moda en el vestir, debieron influir también en los gustos relativos a la decoración y mobiliario de los hogares de las clases altas. El nuevo público, en suma, obtenía del teatro y bajo la influencia de las actitudes románticas una “escuela de costumbres”⁴⁵ por la que los ilustrados habían luchado sin ver claros resultados durante el virreinato. Los grupos sociales privilegiados hallaban ya en los espectáculos teatrales esa

⁴² Galí, 1994: 130-131. M., toma de Guillermo Prieto la información de que “en los bailes de las clases media para abajo se bailaban jarabes y sonecitos, en tanto que en los grupos medios hacia arriba walses y cuadrillas”. *Id.*, 134.

⁴³ Calderón de la Barca, Mme., 1994: 253.

⁴⁴ Hauser, 1988: 241.

⁴⁵ Galí, 1994: 128.

“alabanza de la virtud y la condenación del vicio”⁴⁶ de una manera que no hubieran sospechado los pioneros del movimiento clasicista durante el siglo XVIII.

8.2 Sociedad, teatro y dramaturgia

8.2.1 Implicaciones de los cambios en las edificaciones teatrales y el acomodo de los espectadores

En las costumbres al interior de los teatros se marca una importante diferencia entre los tiempos en los que los espectadores “prefieren quedarse de pie que sentarse en los incómodos bancos corridos, y [los tiempos] cuando los asistentes se acomodan en las butacas y las espectadoras lucen su elegancia en los palcos”.⁴⁷ Esta transición en la utilización del espacio de las salas de teatro, fue resultado de la aparición de una nueva actitud frente a los espectáculos escénicos, particularmente en las mentalidades burguesas: más allá de las posibilidades de socialización que brindaban estas manifestaciones artísticas, empezó a generarse un público que buscaba mayores comodidades en sus asientos, que exigía y quería conocer cada vez más –particularmente en relación a la ópera– con el fin de procurarse un mayor goce estético y que iba dejando atrás los hábitos que entorpecían esa finalidad, tales como el consumo de alimentos, bebidas y tabaco, así como el parloteo en los momentos en que se desarrollaban las funciones.⁴⁸ Cabe recordar que este no era el caso cuando el grueso de los asistentes era de extracción popular.⁴⁹

Los cambios en las características físicas de los teatros no fueron, por tanto, gratuitos. Las primeras edificaciones cerradas que se emplearon para el teatro: los corrales de comedias, eran una reproducción en miniatura de las plazas públicas y las casas que las circundaban, con grandes problemas de visibilidad y

⁴⁶ Hauser, 1988: 223.

⁴⁷ Conde, 1994: 24.

⁴⁸ Galí, 1994: 127-128.

⁴⁹ Ver capítulo Siete de este trabajo, apartado 7.2.2.1.

acústica. Las necesidades expresivas del romanticismo, especialmente en el género lírico, significaron un importante reto constructivo y de distribución del espacio para los espectadores.⁵⁰ En este sentido, el Teatro Principal de Puebla – que había sido fincado bajo el modelo habitual para los coliseos cóncavos del siglo de las Luces– a pesar de su belleza arquitectónica y adecuada acústica, empezó a lucir cada vez más obsoleto en su diseño al avanzar el siglo XIX. Para 1898, la *Guía del turista en la ciudad de Puebla* comentaba, respecto al citado edificio lo siguiente:

Está situado en una plazuela que precede a la de San Francisco; su construcción es sólida y con ventajas para evitar grandes peligros en un incendio, pero la arquitectura es antigua y de poco gusto, aunque se ha hecho lo posible para darle mejor vista con el ornato. [...] Presta capacidad para contener 1000 espectadores.⁵¹

Esta apreciación parece justificarse si se compara con la descripción, en la misma guía, del Teatro Guerrero (fundado en 1868), sito donde hoy se ubica el Teatro de la Ciudad:

Se halla en el lugar en que estuvo antiguamente la cárcel de la ciudad, junto al Palacio del Ayuntamiento, con entrada por el portal de Hidalgo; tiene cuatro cuerpos con esbeltas columnas, estucadas blanco y oro; pintadas en la techumbre hermosas figuras mitológicas, y un escenario bien decorado. El alumbrado es eléctrico y de gas; las butacas americanas, de fierro y madera, pudiendo doblarse el asiento cuando se quiera evitar molestias, y caben cómodamente en el local 2,000 personas.⁵²

Es también importante señalar la competencia que para la ciudad de Puebla representaban, desde principios del siglo XIX, los grandes teatros de otras ciudades mexicanas. El primero de ellos fue el Teatro Alarcón de San Luis Potosí, construido bajo las preceptivas neoclásicas en 1827 por Tresguerras y concebido específicamente para el lucimiento de la ópera. Siguió a éste el Teatro Toro de

⁵⁰ Conde, 1994: 24.

⁵¹ Palma y Campos, 1993: 61.

⁵² *Id.*

Campeche, edificado en igual estilo por el ingeniero francés Teodore Journot entre 1832 y 1834. Para 1842-44 la ciudad de México vio erigirse el Gran Teatro de Santa Anna o Teatro Nacional, obra monumental del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, diseñado para los grandes espectáculos del romanticismo y que fue durante más de cincuenta años un espacio singular de socialización para los capitalinos. A éste último sitio se accedía por un enorme y sobrio pórtico, seguido de un vestíbulo cuadrangular, una sala oblonga y foro tablerado. El predominio en la composición de todo el conjunto arquitectónico, de estrictos requerimientos racionales y pragmáticos, aunado a su apariencia colosal le dieron gran prestigio a dicha edificación en toda Hispanoamérica.⁵³

El Teatro Principal de Puebla difícilmente podía competir con esas modernas estructuras, producto de la iniciativa privada y el empuje empresarial que para la primera mitad del siglo aún no encontraba en la angelópolis las condiciones necesarias para ser encauzada. Salvo las representaciones ocasionales en el Palenque de Gallos, hasta 1842 no había en la ciudad más teatro que el propio del Ayuntamiento, cuya apariencia general brindaba la impresión de continuidad edilicia con el régimen colonial. Ciertos cambios, sin embargo, ocurrían en su interior. Por una parte, se fue ampliando la zona de lunetas, con la consecuente desaparición de la ruidosa zona de mosquete e igualmente cesó la separación del área de la cazuela, que empezó a conocerse simplemente como zona de galería y en este proceso, además del peso demandante de los grupos sociales mejor acomodados, debe también considerarse el papel que debieron jugar los sectores emergentes y en expansión de la clase media. Por otra parte, el contenido y forma de los espectáculos se vio igualmente transformado.

⁵³ *Cfr.* Cuadriello, 1996: 40-42.

8.2.2 La convivencia de estilos y géneros en el teatro

La tendencia a relacionar para el México del siglo XIX y de manera inflexible la filiación literaria con la postura política, tiende a ocultar la convivencia que tuvieron en el teatro, sin muchos conflictos, tanto las producciones dramáticas asociadas con el clasicismo como las de tipo eminentemente romántico, pues “coexistieron, sin dirimir [la disputa] los románticos nacionalistas, los convenencieros eclécticos y aún los neoclásicos rezagados”,⁵⁴ tal vez porque ninguna de estas posturas alcanzó un definido radicalismo estético tan a ultranza como ocurrió muchas veces con la política.

En el marco temporal, cuando ya en las últimas décadas del período virreinal se empezó a manifestar el clasicismo, se generaba también un clima propicio para el romanticismo, con su revaloración de temas literarios, su búsqueda de nuevos personajes y de escenarios históricamente enfocados, que condujeron al *Revival*, especialmente gótico. Estos elementos llevaron a “la concepción de la escenografía como esencia del teatro romántico, la tendencia al cuadro, al sentimiento del paisaje como ruinas en un ámbito nocturno y sepulcral”.⁵⁵

Tras la Independencia, las publicaciones nacionales empezaron a dar testimonio de la polémica entre lo clásico y el nuevo gusto romántico que iba penetrando. En ese momento todavía se rechazaba la propuesta romántica por la confusión a que llevaba entre el bien y el mal, así como entre la realidad y la fantasía; en tanto que se ponderaba el carácter definidamente moralizante de las tendencias clásicas.⁵⁶ A pesar de que aún se vivía en una inercia hispanizante, que empujaba a enconadas controversias para el teatro, la aceptación del movimiento romántico en México fue relativamente rápida y dependió en mucho

⁵⁴ Enríquez, 1994: 14, citando a Batis, quien opinaba esto en 1869.

⁵⁵ Conde, 1994: 21.

⁵⁶ Galí, 1994: 284-285.

de espectáculos teatrales tales como la ópera, pletóricos de imágenes propias del estilo:

El teatro fue la inspiración no sólo de muchos sentimientos románticos (frente a la naturaleza, por ejemplo) sino que serviría de modelo para la literatura –la poesía en especial–, la pintura y el grabado. Cuando algunos críticos más tarde reclamen que los mexicanos de la primera mitad de siglo no podían realmente sentir historias o paisajes que nunca habían visto, les contestamos que lo habían visto y vivido en el teatro”.⁵⁷

Ahora bien, recordemos el ambiente ecléctico que dominó esa época y que, si el gusto clasicista se había inclinado por la tragedia y el romanticismo mostraba predilección por el drama, esto no alteró la continuidad en la buena recepción de la comedia y, de la mano con ella, de lo que este género aún preservaba de la tradición del Siglo de Oro, tanto en España como en sus antiguas colonias:

Si a los graciosos del Siglo de Oro sumamos la tradición también renacentista de la *Commedia dell'Arte*, encontraremos en nuestra comedia del siglo XIX correspondencias fundamentales que nos hablan de influencias tan profundas, o aún mayores, que las neoclásicas y las románticas más académicas. [...] El caos político y social de la época, así como el entrecruzamiento de las corrientes estéticas a través de vasos comunicantes, hacen difícil cualquier reducción esquemática. Si queremos una definición abarcadora, podemos hablar de la comedia del siglo XIX como una comedia de costumbres, con elementos del Siglo de Oro, de la *Commedia dell'Arte*, del neoclasicismo y de los romanticismos, pero mucho más empeñada en rendir tributo a sus modelos específicos que en continuar una estética precisa.⁵⁸

Para Luis de Tavira es, de hecho, la fórmula empleada en las comedias de Bretón de los Herreros (1796-1875) la que permite en México realizar la transición entre los estilos clásico y romántico en el teatro.⁵⁹ Al respecto, adelantamos aquí que no resulta casual que la publicación teatral a la que atendemos en la segunda parte de este capítulo, con todo y destilar romanticismo por todos los poros, se haya cobijado bajo el nombre de una de las piezas teatrales más conocidas del citado comediógrafo. Es bien cierto que, por el apasionamiento propio de los tiempos y por los prejuicios, “ni la crítica setecentista ni la decimonónica serán

⁵⁷ *Id.*, 293-294.

⁵⁸ Enríquez, 1994: 15.

⁵⁹ Citado por *Id.*, 26.

capaces de determinar el grado exacto de parentesco que la moderna comedia de costumbres ha de guardar respecto a la antigua”.⁶⁰

Los clásicos y románticos más ortodoxos respecto a la dramaturgia, tenían sus propios y diferentes motivos para apartarse de las propuestas de la comedia del teatro áureo. Los primeros las rechazaban por su aparente anarquía estética, observable en el desapego de las normas aristotélicas de unidad de tiempo y de lugar, falta de orden y proporción, así como por el número variable de sus actos escénicos. A muchos románticos, a su vez, les desagradaba la asociación que se había establecido largamente entre los dogmas católicos y el antiguo teatro español, y no menos molesta les parecía la sujeción que tradicionalmente había guardado éste al régimen monárquico.⁶¹

En España, los primeros intentos de concordia entre todas las posturas, resultaron poco exitosos. Ocurrió así, por ejemplo, en 1828, cuando Agustín Durán escribió que había piezas dramáticas que producían admirables efectos, aunque no guardaran las unidades clásicas, dado que, según sostenía “no hay solamente un medio exclusivo para lograr el fin general de conmover el corazón humano”.⁶² La polémica, por aquel entonces, se centró en el personaje paradigmático por excelencia de la “comedia nueva”: Lope de Vega. Hemos ya visto anteriormente que clásicos como Martínez de la Rosa acusaban a este último por someterse al gusto del público y que los conciliadores, como Durán, hacían de esta condescendencia con el público una virtud epocal;⁶³ pero los románticos, como Larra, sostenían que la única relación entre el teatro antiguo y el moderno debía ser histórica, dado que había que buscar lo nuevo, en adecuación a los nuevos tiempos.⁶⁴

⁶⁰ Rodríguez, 2002: 238.

⁶¹ *Id.*, 264-265.

⁶² *Id.*, 266.

⁶³ Cfr. Capítulo Cuatro de este trabajo.

⁶⁴ *Id.*, 270.

Hemos mencionado estas controversias peninsulares de críticos y escritores de los años veinte, porque consideramos importante mostrar que había ahí por entonces un panorama teatral estéticamente complejo, en donde se planteaba, en relación al público, por una parte una mirada de vertical imposición por parte de los clásicos y por otra la predisposición de los románticos a dar mayor peso a la originalidad de los autores que a la complacencia de los espectadores. En ambos casos se establecía una distancia inédita entre lo que ocurría en el foro y lo que acontecía en la sala. La “cuarta pared” que Diderot buscaba tiempo atrás se había convertido en una realidad, obedeciendo a:

la concepción artística burguesa, que ve en la representación de lo inmanente y de lo que se basta a sí mismo el fin verdadero, trata de dar a la escena un carácter cerrado, a manera de microcosmos. [...] Diderot ahora quiere que la obra se represente como si no hubiera delante absolutamente ningún público. Con esto comienza realmente el ilusionismo completo en el teatro, el desplazamiento de los convencionalismos y el encubrimiento de la naturaleza ficticia de la representación.⁶⁵

Esta dramática naturalista también buscaba la precisión en la decoración y la reproducción de los ambientes “reales”, olvidando que en el teatro, por definición y sin importar el estilo ni la época de que se trate, tanto el lugar como el tiempo escénicos no son sino convenciones: el consejo que, ya al declinar el siglo daría Stanislavsky a sus actores, el conducirse “*como si...*” sería tanto un método como un reconocimiento de ese juego de ficciones al que se someten todos los que en él voluntaria y plazeramente participan.

Es en la manera diferente en que se busca percibir (consciente o inconscientemente) el juego de las convenciones teatrales donde se detectan los cambios epocales, en apreciaciones de la filosofía de vida de los diversos grupos sociales que coexisten, y es así también como puede comprenderse la importancia de la ambientación “realista” de los dramas burgueses: el destino de los personajes ya no depende de Dios ni de la aceptación de viejos valores tales como la fidelidad al rey o la defensa del honor de corte aristocrático, son las

⁶⁵ Hauser, 1988: 253

circunstancia y el medio ambiente social los que empujan a los protagonistas a tomar decisiones individuales; protagonistas, por demás, que ya no son seres privilegiados, encumbrados en lo más alto de las esferas del poder, sino individuos comunes que se debaten en sus propias contradicciones internas. La razón de esto era que los artífices del drama burgués pensaban que sólo era posible producir una adecuada empatía de los espectadores con los personajes cuando pertenecían al mismo nivel social. Además, hacer de la burguesía el centro de la acción implicaba satisfacer el deseo de ésta de ser tomada tan en serio como antes se había hecho con la aristocracia, lo que evidenciaba una clara adquisición de conciencia de clase social.⁶⁶

Si la tragedia era la forma de expresar la lucha del hombre por entender que los rigores de un destino injusto pudieron ser evitados, la comedia hacía hincapié en la otra parte de la naturaleza humana: la risa, actitud vital que de tantos modos ha herido a la intolerancia. [...] El drama, por su parte, tendía a rebajar la altura de los personajes. Intentaba revestirlos de sufrimiento y gozo alternativamente; más cerca de la vida, apelaba a la capacidad sentimental del espectador. [...] Por eso el drama tuvo tanto éxito, [pues] el espectador delegaba en los personajes su capacidad para sufrir y reír de su propio sufrimiento.⁶⁷

No olvidemos, sin embargo, el papel que prestaban las comedias como un contrapeso y medio cultural de equilibrio entre los diversos grupos sociales. Coincidimos aquí con este punto de vista:

Uno de los grandes errores de los dramaturgos “cultos” ha sido el desprecio y la incomprensión antes esas manifestaciones que el vulgo –mucho más culto en más de un sentido, por cuanto conecta de manera natural, sin prejuicios, con las culturas heredadas– ha sabido mantener. [...] La comedia de costumbres de nuestro siglo XIX, aunque supera cualitativamente en mucho a los dramas y tragedias lacrimosos por cuanto mantiene una fidelidad casi subconsciente a sus orígenes renacentistas y porque **el humor ha tenido, a través de los siglos, una carga subversiva indudable**, aun cuando se disfrace de ejemplarizante y moralizador. Por eso no resulta exagerado afirmar que son comedias vigentes, que sus enredos, [...] sus profundas subversiones, [...] son capaces de entusiasmar a cualquier espectador contemporáneo y no sólo de interesar a los arqueólogos.⁶⁸

⁶⁶ *Id.*, 254, 251 y 255.

⁶⁷ Conde, 1994: 31.

⁶⁸ Enríquez, 1994:16 y 19. Las negritas son nuestras.

8.2.3 Aspectos dramáticos

Al momento de la consumación de la Independencia, la dramaturgia española seguía siendo la predominante en las representaciones teatrales. Como ya hemos visto, el ambiente colonial había sido muy poco propicio para los autores autóctonos, de manera que al iniciar el siglo XIX aparecían en los repertorios dramáticos de las compañías de comediantes muy pocas obras escritas por novohispanos y en general de poca extensión (habitualmente sainetes de corte costumbrista).⁶⁹ Fueron excepcionales, por tanto, incursiones teatrales como las de Fernández de Lizardi (1774-1827), aunque en su caso no corrieron con tanto éxito como sus novelas.⁷⁰

Muy pronto el teatro hispano tradicional empezó a ser objeto de rechazo, como todo lo que recordaba la etapa colonial. Esto y la escasez de producciones dramáticas nacionales llevaron a recurrir mayormente a la literatura francesa, particularmente Chateaubriand, Victor Hugo, Vigny y Lamartine. De Gran Bretaña se tomó especial inspiración de Lord Byron y Walter Scott. De lo español, cuando la beligerancia antihispana empezó a atemperarse, se llegó también a aceptar la influencia de carácter moderno, como ocurrió con la vena dramática de Larra y Espronceda.⁷¹

El primer movimiento artístico que se experimentó en el México independiente fue el romanticismo, que en el teatro se caracterizó por el citado predominio de modelos europeos, con temas históricos, comedias de costumbres, grandes melodramas y comedias de magia de nuevo cuño. Aunque la actividad teatral de la época fue muy intensa en el país, pocas veces se llevó a cabo a partir de creaciones nacionales de renombre:

⁶⁹ Como fue el caso del michoacano José Agustín de Castro (1730-1814) y sus piezas de *El charro* y *Los remendones*. Conde, 1994: 25.

⁷⁰ Entre sus piezas teatrales estuvieron: *Auto mariano para recordar la milagrosa aparición de Nuestra Madre y Señora*; *El negro sensible*; *Pastorela en dos actos*; *El unipersonal de don Agustín de Iturbide*; *La tragedia del padre Arenas* y *La noche más venturosa*.

⁷¹ Ramos, 1991: 125.

Los autores más representados, además de Víctor Hugo, fueron Dumas *père*, Scribe, los españoles Duque de Rivas, Quintana, Zorrilla, García Gutiérrez y toda una pléyade de autores menores de ambos países. [...] La comedia de costumbres se vio ampliamente representada por [...] el español Manuel Bretón de los Herreros.⁷²

Entre los mexicanos, la influencia romántica se reflejó inicialmente en las obras teatrales de Ignacio Rodríguez Galván,⁷³ quien se inclinaba por una mirada nacionalista, inspirada en leyendas y tradiciones novohispanas. Su coetáneo, Fernando Calderón, buscó, por el contrario, temas del pasado en lugares ajenos a México, pero empleando una fina ironía y gran cuidado en los detalles de la trama. A medio camino de éstos y con un estilo más mesurado, estuvo Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851), quien fue muy estimado por el público y vio representarse exitosamente varias de sus obras en el país y en el extranjero.⁷⁴ Se destacó también como promotor oficial en el Teatro Principal de la ciudad de México, así como por su lucha directa contra la invasión norteamericana. Vale la pena mencionar que Gorostiza, en defensa del teatro antiguo español, no desdeñó hacer refundiciones de comedias de Calderón de la Barca. Otro escritor que recurrió a temas mexicanos fue Antonio García Gutiérrez, gaditano de origen, el cual se interesó por temas yucatecos, particularmente crónicas y leyendas.⁷⁵

Varios autores más empezaron a cultivar el drama romántico en el país, comprendiendo que el gusto de los espectadores –primero semiaristocrático y luego extendido entre las capas sociales medias– por los dramas de este tipo aumentaba a medida que avanzaba el siglo. Desafortunadamente, los escritores del país se desalentaban constantemente, al tener que competir desventajosamente con las piezas que provenían de Europa. Otra de las razones de la escasa y poco significativa producción dramática nacional fue que los empresarios preferían asegurar la taquilla con las más novedosas o solicitadas

⁷² *Id.*, 126.

⁷³ Para éste y para Calderón, ver nota 11 de este capítulo.

⁷⁴ Algunas de ellas fueron: *Indulgencia para todos*; *Tal para cual* ó *Las mujeres y los hombres*; *Las costumbres de antaño* ó *La pesadilla*; *Don Dieguito* y la más conocida de su producción: *Contigo pan y cebolla*. Magaña, 2000: 93-97.

⁷⁵ Entre sus obras más conocidas están *Los alcaldes de Valladolid* y *El secreto del ahorcado*. Conde, 1994: 30.

producciones extranjeras, antes que arriesgarse con los libretos de noveles y poco conocidos dramaturgos mexicanos.⁷⁶

También en los géneros menores, como el melodrama y la comedia de magia dominaron las obras francesas, ya fuera traducidas directamente al castellano o mediante refundiciones de autores españoles.⁷⁷ El melodrama (antecedente sin duda de las telenovelas del siglo XX), fue uno de los espectáculos más populares del XIX. No podemos al momento asegurar que este género lograra sustituir completamente a las comedias de santos del período colonial, pero nos aventuramos a suponer que significó la recuperación de sus elementos ejemplarizantes y a la vez picarescos, pero ahora influenciados por una nueva actitud moral, deudora tanto de los criterios éticos de los clasicistas como de los valores y sentimentalismos burgueses.

Las comedias de magia, tan gustadas desde antaño, siguieron siendo una gran atracción escénica durante gran parte del siglo. Inspiradas en la *féerie* francesa, incorporaban todos los avances tecnológicos que era posible introducir al teatro: trucos, cambios, transformaciones, vuelos, con mayor despliegue de tramoya o “maquinaria” que en el pasado. Además de estos recursos, se incluían ballets y canciones que le daban aún más variedad a un espectáculo que –a diferencia de otros en boga– atraía a todo tipo de público y llenaba consecuentemente los bolsillos de los empresarios. Aunque la crítica despreciaba a estas comedias “de gran aparato”, los espectadores abarrotaban las salas de los teatros cuando se representaban obras tales como *La pata de cabra*; *Los polvos de la madre Celestina* y *La Almoneda del diablo*. El autor más solicitado para estas piezas fue el español Eugenio Hartzenbusch.⁷⁸

De la ópera hemos hablado ya en términos generales en el capítulo anterior, por lo que ahora nos concretaremos a mencionar algunas obras del

⁷⁶ Conde, 1994: 32 y Ramos, 1991: 127.

⁷⁷ Ramos, *Id.*

⁷⁸ *Ibid.*

género lírico que fueron creadas por mexicanos. Hubo casos de óperas, operetas y zarzuelas de las que se desconoce la autoría,⁷⁹ pero es posible citar a escritores como Ramón Roca, quien hizo el argumento de la primera ópera cómica en el país: *Los dos gemelos ó Los tíos burlados*. La música de esta pieza la compuso Manuel Corral, a quien también se debe la zarzuela *La madre y la hija*. Cabe también citar al presbítero y maestro de capilla de la Catedral de Puebla: Manuel de Arenzana, que cosechó muchos aplausos con sus óperas *El extranjero* y *Rivales de Amor*.⁸⁰

Señalaremos aquí también que, en las publicaciones de la época, los críticos mexicanos fueron siempre favorables a la ópera, pero tendieron a desdeñar a las piezas que, ya para la segunda mitad del siglo XIX eran conocidas como del “género chico”: las operetas, los sainetes y las zarzuelas, que estaban ya muy arraigadas en el gusto popular y en donde se manifestaba “la amarga y lúcida capacidad de burla hacia una sociedad brutalmente jerarquizada y reprimida”.⁸¹

El teatro del siglo XIX posee el grandísimo valor de aglutinar un conjunto de propuestas dramáticas sin las cuales no se podría explicar el teatro mexicano del siglo XX [...]. Un dato paradigmático que evidencia su importancia es que la Época de Oro del cine nacional se nutrió con los argumentos de muchas de esas obras.⁸²

Volviendo al punto de las publicaciones del período, no fue en absoluto casual que, tras la Independencia, empezaran a producirse dos fenómenos tanto entre las capas sociales superiores como entre las medias que podían procurarse una apropiada educación: 1º, el surgimiento de un público que leía porque deseaba vehementemente ilustrarse y 2º, la aparición de un periodismo cultural, que empezó a adquirir cada vez más importancia. “Los cronistas de teatro son,

⁷⁹ Tales como *Clara y Adolfo*, *El reloj de madera*, *El marinerito* y *Una travesura*. Magaña, 2000: 91.

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ Enríquez, 1994:16.

⁸² Jaime Chabaud, citado por Enríquez, 1994: 17. Chabaud menciona, por ejemplo, el caso de José María Rivera como antecedente definido de don Susanito Peñafiel y Somellera, que varias veces representara en el cine Joaquín Pardavé. *Id.*, 18.

efectivamente, termómetros de una época con ansia de construirse a sí misma”⁸³ y entusiasmada por socializar por vía de la asistencia al teatro, así como de hacer derroche público de su nueva sensibilidad, especialmente tratándose del público femenino. En el siguiente apartado entraremos a analizar justamente una publicación poblana que ejemplifica esta situación, permitiéndonos aplicar varios de los puntos que al momento hemos abordado en este capítulo.

8.3 El teatro en Puebla en 1842, a partir de una publicación especializada

8.3.1 La primera mitad del siglo XIX: Contexto editorial

Dos de las características sobresalientes de la mayor parte de las publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX fueron, sin duda, su corta duración y su sentido didáctico-moralista.⁸⁴ En lo primero, influyó mucho el momento político, por lo que no es de extrañar que durante la primera década que siguió a la Independencia proliferaran, bajo el amparo de la libertad de imprenta, las publicaciones que permitían a los diversos grupos manifestar sus posturas ideológicas frente a los acontecimientos, en búsqueda de nuevos parámetros de gobierno para la nación.⁸⁵

Cambios importantes en el ámbito editorial del país ocurrieron por entonces. Por ejemplo, ya durante los años de lucha por la emancipación habían empezado a seguirse modelos y formatos de países como Estados Unidos e Inglaterra,⁸⁶ pero esto se incrementó a partir de 1821, cuando fue libre la introducción de periódicos extranjeros. Por otra parte, varias entidades de la república pudieron hacerse por primera vez de publicaciones propias al decretar el Congreso, en 1824, la obligatoriedad de contar a lo largo del país con imprentas que permitieran difundir las disposiciones legales del gobierno. Esto, a su vez, incrementó la demanda de papel, lo que llevó al establecimiento de la primera fábrica productora

⁸³ Conde, 1994: 32.

⁸⁴ Galí, 1995: 26.

⁸⁵ Suárez de la Torre, 2005: 13.

⁸⁶ Guedea, 2005: 41.

de este importante material en la ciudad de México en 1830, disminuyendo el costo y las dificultades de envío que hasta entonces implicaba traerlo del extranjero.

De 1821 a 1836 el número de imprentas en el país pasó de doce a sesenta y seis: veintiocho en la ciudad de México y 38 en el resto de entidades, permitiendo cierto equilibrio editorial entre la mayoría de estas últimas y la capital, en donde, hacia 1821, se imprimían aproximadamente la mitad de periódicos en circulación. En efecto, en la provincia y antes de la Independencia, Puebla era una de las pocas ciudades que tenían imprenta.⁸⁷

A partir de la cuarta década del siglo aparecen revistas más elaboradas, con ilustraciones, ornamentos y de mayor calidad tipográfica, al tiempo que se cuenta ya con la presencia de importantes impresores mexicanos y de personas altamente preparadas en los menesteres tipográficos, litográficos y editoriales que forman equipo con ellos.⁸⁸ Las conocidas como revistas literarias tuvieron una gran demanda por su atrayente carácter misceláneo, que abarcaba temáticas tales como ciencias, viajes y composiciones literarias. Fue durante los años treinta que empezó a haber evidente preocupación por atraer, con miras pedagógicas, no sólo a lectores de diferentes ocupaciones, sino también de abarcar en el panorama de lectores a las mujeres y a los niños.

En 1841, la empresa editorial de Ignacio Cumplido, que ya había impactado desde 1836 con sus *Calendarios* y la revista *El Mosaico Mexicano*, marcó un hito con la publicación de *El Siglo XIX* (de excepcional larga duración), que consiguió tener entre sus colaboradores a intelectuales de tendencia liberal de la talla de Guillermo Prieto, Francisco Zarco y Manuel Orozco y Berra, entre otros, y que motivó el surgimiento de periódicos similares de diversas tendencias políticas.

⁸⁷ Cruz Soto, 2005: 60-61.

⁸⁸ Galí, 1995: 31.

La década de los cuarenta fue, sin duda, la más prolífica en publicaciones de la primera mitad del siglo, en buena parte por resultar favorable al desenvolvimiento cultural la tranquilidad relativa de los primeros tiempos del régimen de Santa Anna “y, sobre todo, la compactación del grupo de comerciantes y empresarios en torno a un proyecto conservador”.⁸⁹ Los títulos, géneros y número de páginas de muchas revistas tendieron a crecer por estos años, de la mano con el aumento en el interés por parte del público lector, que accedía a ellas a través del sistema de suscripciones. Fueron incluyéndose en muchas de las revistas tanto novelas como notas y avisos de todo tipo.⁹⁰

Respecto al teatro, empezaron a intercalarse textos alusivos, primero como avisos de cartelera y progresivamente se fueron añadiendo comentarios, reseñas y críticas de mayor envergadura, llegando a incluirse ilustraciones sobre el tópico. En la capital, entre 1810 y 1842, algunas publicaciones importantes que abordaron el tema con extensión y detalle creciente fueron: *El diario de México* y *La Gaceta* (1810-1821); *El águila Mexicana* (1823-1828) y, particularmente, *El Sol* (1823-1832);⁹¹ En 1826 se destacó *El Iris. Periódico crítico y literario*, el cual se conformó con los trabajos de tres singulares editores: Linati, Galli y Heredia; *El Registro Oficial del Gobierno de los Estados Unidos Mexicanos* publicó algunas noticias teatrales entre 1830 y 1833, derivando de él en el último año citado *El Telégrafo*; *La Lima* y *La Lima de Vulcano* (1833-37), que hicieron también algunos comentarios sobre las artes escénicas; *El Recreo de las Familias*, editado por Ignacio Rodríguez Galván dio cabida a cuanto existiera de “ameno e instructivo en el vasto y fecundísimo campo de la ciencia y las artes”⁹² sin omitir lo teatral (1837-38) y con similar diversidad temática se desempeñó *El Mosaico Mexicano*. O

⁸⁹ *Id.*, 34.

⁹⁰ Suárez de la Torre, 2005: 13-15.

⁹¹ “No cabe duda sobre la trascendencia histórica de este diario, ya que constituye un magnífico testimonio para conocer la vida política, económica, cultural, social e ideológica de la época en que apreció; es notable por ejemplo la forma en que Enrique de Olavarría y Ferrari se valió de él para reconstruir el ambiente de la ciudad y el estado del teatro y la crítica en la tercera década del siglo XIX”. Castro y Curiel: 2000:418. Datos básicos sobre publicaciones de la época en México y Puebla, para este apartado, se obtuvieron de dicho libro.

⁹² Cit. por Castro y Curiel, 2000: 345.

colección de amenidades curiosas e instructivas (1836-1842) de Gondra y Cumplido.

En 1841, un año de apogeo de la actividad teatral, sobresalen *El Apuntador. Semanario de teatros, costumbres, literatura y variedades* y *El Museo Teatral*. Ambos se especializaron en la reseña de espectáculos y obras teatrales, pero el primero, impreso por Vicente García Torres y fundado por Collado y Lafragua, incluía también la litografía de actores destacados y sus representaciones y asentó al segundo nombrado como su sucesor;⁹³ *El Siglo XIX*, cuya vida se extiende hasta 1896 y que proporcionó una rica documentación acerca de muy diversos asuntos, dando particular importancia al teatro en las secciones de Literatura y Variedades.

Para el caso de Puebla, cabe reiterar que, a diferencia de la gran mayoría de ciudades del país, ya contaba esta ciudad con imprentas desde la época colonial. El primer libro ahí impreso data de 1642, en tanto que uno de los primeros impresores locales fue Juan de Borja.⁹⁴ En cuanto a las publicaciones periódicas, al iniciar el XIX, de las 101 que se han catalogado para los años 1808-1821 a nivel nacional, sólo habían sido editadas fuera de la ciudad de México once de Puebla, dieciséis de Mérida y ocho de Guadalajara. Algunas fueron de carácter muy efímero, como *El Caduceo de Puebla* de 1812, del cual sólo apareció su prospecto.⁹⁵

Tras la Independencia, la Angelópolis se encontraba en buena situación para acoger las nuevas disposiciones gubernamentales que buscaban difundir órdenes, leyes y decretos, pues de antemano disponía de tres imprentas en funcionamiento. Las imprentas poblanas entonces existentes eran las de Troncoso

⁹³ *Id.*, 27-28.

⁹⁴ Leicht, 1986: 339. Este investigador reproduce el dato, aún no comprobado, de la impresión en Puebla de un primer libro que data de 1640.

⁹⁵ Guedea, 2005:31-32.

Hermanos, don Pedro de la Rosa y Moreno Hermanos.⁹⁶ Éstas persistieron durante los años veinte y a fines de esta década laboró muy brevemente la de José Ximeno, empezando también a funcionar la Imprenta del Gobierno, por un tiempo a cargo de José María Grijalva. En los años treinta algunas publicaciones periódicas salieron de las imprentas de José María Campos y Mariano Palacios, pero mayormente de las de José María Macías y Juan N. del Valle, que siguieron siendo también las más importantes en la década de los cuarenta.

Las publicaciones periódicas de Puebla de la primera mitad del siglo XIX, se apegaron en lo general, en su formato y contenido, a las tendencias que se presentaron en el país, pero también reflejaron aspectos locales, particularmente de la mano con un singular impacto regional de los vaivenes políticos de la época. Pocas de ellas abordaron el tema del teatro y, desafortunadamente, lo hicieron en general de manera muy breve, sobre todo si se someten a comparación con las publicaciones de la ciudad de México.

Como puede verse en la tabla que presentaremos para este apartado, hubo mayor interés por consignar las obras en cartelera y hacer algunos comentarios sobre el coliseo entre los años que van de 1824 a 1827, produciéndose luego un largo paréntesis –debido a la falta de datos sobre el teatro- hasta 1842. Es muy probable que la ausencia del tema haya estado relacionada con un declive de la vida teatral en la ciudad durante los primeros años de la década de los treinta, coincidiendo con un clima social, político y cultural poco favorable.

En 1842 nos encontramos con una publicación cuyo contenido atañe primordialmente al Teatro Principal (antes Nuevo Coliseo), del cual se reseñan las obras a representar y se incluye en la crónica la opinión respecto al desempeño de los actores. Después de este periódico, de muy breve duración y de nombre *Uno de tantos*, no volvemos a hallar en Puebla una publicación especializada en teatro

⁹⁶ *Id.*, 37-40.

sino hasta 1872 (precisamente una revista denominada *Teatro*), lo que aumenta el carácter excepcional de la publicación que entraremos brevemente a analizar.

Nos parece conveniente comentar, antes de abordar el caso que hemos señalado, algunas observaciones respecto al cuadro de publicaciones que hemos construido con el fin de contextualizarlas. Aparecen en él treinta y cuatro publicaciones periódicas, pero no tenemos certeza de que todas hayan sido realmente impresas en Puebla, como ocurre (entre otras) con *Ensayo Literario* (1838) o *El Monitor* (1850), que en el índice cronológico de su libro sobre el periodismo en Puebla enlista Cordero y Torres,⁹⁷ pero que no menciona en el cuerpo de su obra y cuyo nombre parece remitirnos a publicaciones de las ciudades de Guadalajara y México. El autor, por cierto, no incluye a *El Baratillo* (1827), que tenía información teatral como parte de su contenido, ni a *Uno de tantos*. Diecinueve de los títulos anotados pueden localizarse en el Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional (no siempre completos)⁹⁸. Algunos de éstos –muy pocos– se encuentran también microfilmados (y generalmente incompletos), en la Hemeroteca Juan N. Troncoso de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, en donde encontramos unos cuantos ejemplares de dos publicaciones que no ubicamos en la HN (El ya mencionado *Baratillo* y *La estrella poblana*).

⁹⁷ Cordero y Torres, 1947. Incluimos los títulos mencionados por este cronista, a pesar de nuestras reservas.

⁹⁸ Nos fue de gran utilidad como guía para la búsqueda de publicaciones en la HN y la elaboración de nuestra tabla, la catalogación analítica realizada bajo la coordinación de Miguel Ángel Castro y Guadalupe Curiel (2000).

PUBLICACIONES PERIÓDICAS DE PUEBLA. 1820-1850

AÑO	NOMBRE	CONTENIDO
1820	<i>La abeja poblana</i> (1ª. Ed.)	Constitucionalista. Temas s/ la Independencia. Imp. Juan N. Troncoso.
1821-22	<i>El farol</i>	Divulgación política, educación, ciencias, literatura. Imp. Moreno Hermanos
1821	<i>Amigo del pueblo</i>	Portavoz del primer Imperio Mexicano. Imp. Troncoso
1821	<i>Aventurero</i>	Estilo similar a <i>El Farol</i>
1821	<i>Colmena de las abejas</i>	Similar a <i>El Farol</i> y <i>El aventurero</i>
1824-1826	<i>El caduceo de Puebla</i>	Documentos oficiales, avisos, orden público. CARTELERA TEATRAL , a veces con mención del reparto. Imp. Pedro de la Rosa.
1826-27	<i>El invitador. Ocios de algunos poblanos.</i> Avelar	Oficialista. ANUNCIOS SOBRE TEATRO , avisos, información oficial y noticias nacionales y extranjeras. Imp. Moreno Hermanos.
1827	<i>El Baratillo ó Miscelánea de Chucherías</i>	Notas y avisos locales, literatura, CARTELERA Y COMENTARIOS SOBRE EL TEATRO EN PUEBLA . Imp. Pedro de la Rosa
1827	<i>La antorcha</i>	Antiliberal. Se anunciaba como "religioso, político y literario". José Ximeno.
1827	<i>El Argos</i>	Moderado nacionalista. Información oficial, noticias y avisos Imp. de la Rosa.
1827	<i>El poblano.</i> Fco. Castro	Comunicados oficiales y avisos., notas de agricultura y comercio. Imp. Moreno
1828	<i>El amigo de la verdad</i>	Comunicados, variedades, notas extranjeras y del país. Imp. Pedro de la Rosa.
1828	<i>La Minerva</i>	Secciones de Noticias nacionales, comunicados y documentos. Imp. del Gob.
1828	<i>El patriota.</i> J. de Arroyo	Imp. de la calle cerrada de San Agustín.
1832	<i>Aurora de la libertad</i>	Noticias, especialmente de carácter militar. Imp. del Gob. Dir. J. M. Grijalva
1831-32	<i>La égide de la ley</i>	Promoción política de J. J. Andrade. Secciones de Noticias extranjeras, Miscelánea, Exterior, Variedades y Congreso del Edo. Imp. Del Gob.
1834	<i>La estrella poblana.</i> J. de la Torre.	Conservador. Actas del Congreso y otros documentos oficiales.
1835	<i>El imperio de la opinión</i>	Federalista. Manifiestos y reproducciones de otros periódicos del país, poesías y remitidos. Imp. Nueva a cargo de José Ma. Macías.
1835	<i>El plagiarío de Puebla</i>	Oficial. Comunicados de gobierno, artículos de otros periódicos. Imp. José Ma. Campos y Mariano Palacios.
1836	<i>La fuerza de la opinión</i>	?
1838	<i>Ensayo literario</i>	?
1838-39	<i>Leónidas</i>	De política conciliatoria. Planes, programas e información política, reproducción de artículos de otros periódicos nacionales. Imp. de Juan N. del Valle.
1839-40	<i>El amigo de la religión.</i> Ed. Fco. J. de la Peña	"...y de la agricultura, política, comercio, ciencias y artes". Católico conservador. Moral, político, educativo y literario. Imp. J. N. del Valle
1840-41	<i>La abeja poblana</i> (2ª. Ed)	Información oficial, editorial, variedades y avisos. Imp. Portal de las Flores.
1842	<i>Uno de tantos</i>	CRÓNICAS, CRÍTICAS Y ANÁLISIS DEL TEATRO EN PUEBLA.
1846	<i>La verdad</i>	(Sin información, lo mismo que <i>La Trinchera poblana</i> y el <i>Boletín de Noticias</i> , de igual año).
1847	<i>Extraordinario</i>	(Sin información, lo mismo que <i>El Nacional</i> , de igual año)
1848	<i>La palanca</i>	?
1848-1852	<i>El Regulador.</i> Ed. José María Macías	Oficial. Secciones de Gob. General y del Edo., Exterior, Interior, Variedades, Remitidos y Avisos. Publicó novelas. Imp. de José M. Macías.
1849	<i>El libro del Pueblo</i>	Comentarios sobre política nal. y otras pubs., literatura. Imp. Mariano L. López.
1849	<i>El noticiero</i>	Independiente, político. En pugna con <i>El Regenerador</i> (<i>¿El Regulador?</i>)
1850	<i>El Monitor</i>	?

8.3.2 “Uno de tantos”

Porque a la verdad, este nuevo periódico deberá ser UNO DE TANTOS que hablan debiendo callarse; una de tantas pruebas irrecusables de la miseria e inestabilidad de las cosas humanas.⁹⁹

Con el epígrafe anterior da inicio el prospecto con el que los redactores de *Uno de tantos* argumentan las razones para el título de la publicación. Nombre del todo justificado para un momento (año 1842) en que, como ya habíamos mencionado, se produjo un gran auge editorial en el país. Sin embargo, *Uno de tantos* ha llegado a nosotros como un esfuerzo aislado en el contexto de publicaciones poblanas dispuestas a dedicar una atención especial al teatro local en la primera mitad del siglo XIX, tarea –además– realizada en el breve plazo de dos meses: octubre y noviembre, en los cuales sostuvo su circulación.

En el nombre de la revista también era evidente la alusión al teatro, ya que también se cita al inicio del prospecto el siguiente diálogo:

Martha.	Pero...
Camila.	De poco te espantas
Martha.	Dirán las gentes discretas...
Camila.	Que hay millares de coquetas. Y yo soy... una de tantas.

Se trata de una conversación que forma parte de una comedia de Manuel Bretón de los Herreros, que justamente se denomina *Una de tantas*. Esta obra había sido representada en 1841 en la ciudad de México¹⁰⁰ por la misma compañía teatral que un año más tarde –en el momento de la publicación que nos ocupa– se desempeñaba en el Teatro Principal. La temática de la citada obra teatral, en palabras de Francisco Zarco (alias *Fortín*), quien la reseñó en 1855, consistía en:

⁹⁹ *Uno de tantos* (1842), publicación semanal, Tomo I, no. 1-8, (2 oct.-20 nov.), Imprenta de Juan Nepomuceno del Valle: Calle de la Carnicería No. 8. Puebla: S/e. Ubicación: Fondo Antigo de la Hemeroteca Nacional, Miscelánea no. 39.

¹⁰⁰ Olavarría y Ferrari, 1961: 369.

[...] una escena de la vida de una coqueta, que a un tiempo tiene citas a la ventana con dos galanes; éstos se encuentran, el misterio se aclara, y ambos la desprecian y la humillan, sin que ella sufra la menor aflicción, porque hay ya otro cortejo que la espera en la iglesia para hacerle cucamonas.¹⁰¹

Zarco agrega este interesante comentario:

Por fortuna la mujer no nace coqueta. La hacen así su educación, la costumbre de admitir el galanteo como cosa de buen tono, y la turba de necios que la rodean. Enseñad a una mujer que es bonita, hacedle creer que la hermosura es el gran poder del mundo, persuadidla de que no hay hombre que la vea que no la adore, inspiradle como artículo de fe que el amor verdadero es una locura, y que el matrimonio es un negocio y, ¿qué resultará de todo esto? *Una de tantas...*¹⁰²

De manera que se buscó todo un juego de palabras para darle título a la revista: alusión a una comedia ampliamente conocida en la época, una intención de jugueteo “coqueteo” relacionada con la crítica de las costumbres sociales, los hábitos culturales en torno al teatro y la conciencia de sumarse a lo que entonces aparecía como un nutrido mundo editorial de publicaciones periódicas.

Desconocemos quiénes redactaban *Uno de tantos*, situación que era común en la gran mayoría de publicaciones de la época que estaban más preocupadas por consignar los impresos que a sus autores, bajo el amparo que daban las reglamentaciones sobre la imprenta para el uso de seudónimos, anagramas o iniciales en los artículos.¹⁰³ Así, los textos que encontramos aparecen firmados por *Fierabrás*, *Mauro Veras*, *Ginés de Parapilla*, *Arturo* y *Mudarra*, a ninguno de los cuales identificamos. Al final del tercer número de la revista y en relación a un artículo del ejemplar anterior que había molestado a un militar, los redactores aclaraban que se había adjudicado tal texto a don Manuel Zetina Abad (?), a quien no reconocían como uno de sus colaboradores. Un “remitido” que envía un poema firma como José Alonso. El contenido de dicho poema y algunas críticas al desempeño del elenco artístico del Teatro Principal

¹⁰¹ Zarco, 1994:135.

¹⁰² *Id.*, 136.

¹⁰³ Soto, 2005: 64.

nos permiten saber que se trataba de uno de los miembros de la compañía que aquel año se desempeñaba en Puebla.

La publicación se editaba en la imprenta de Juan Nepomuceno Valle, sita en la calle de la Carnicería no. 8 (hoy dos oriente 1), recibándose ahí mismo las suscripciones. Era de carácter semanal y –de manera muy conveniente con su temática– se hacía llegar a los suscriptores en la entrada del Teatro Principal, en las nocturnas funciones dominicales.

El costo era mensual y ascendía originalmente a cuatro reales, comprendiendo un promedio de cinco números “y un real los sueltos al tiempo de la entrega”.¹⁰⁴ Se distribuía así para otras áreas de la república: en la ciudad de México en la imprenta de Vicente G. Torres; en Guadalajara en la de Juan M. Brambila; en Veracruz en la de José Vidal y en Orizaba en la de Félix Mondarte. También se contemplaban las más cercanas ciudades de Atlixco e Izúcar, en donde se distribuían los ejemplares en las imprentas de Juan Enciso y Rafael Vargas, respectivamente. Para el número 4 de la publicación los redactores bajaron el costo de la misma, debido muy probablemente a que ésta no había logrado distribuirse con la amplitud esperada; de manera que el precio se ajustó a dos reales para Puebla y tres en el resto de lugares.

En el prospecto se declaraba explícitamente como finalidad del periódico la de hablar de literatura y costumbres, así como que daría “con especialidad lugar a los análisis de las composiciones dramáticas que se den al teatro en esta ciudad, como que éste es su principal objeto, diciéndose también aquí sucintamente el desempeño que se halla de parte de los actores”.¹⁰⁵ Igualmente se manifestaba que se daría lugar “en todas las columnas a los comunicados que se reciban, con tal que en ellos se guarde moderación y buena crianza, y no se ataque el honor ni el respeto debido a las corporaciones y personas, inclusive la lengua castellana

¹⁰⁴ Prospecto, p. 3.

¹⁰⁵ P. 5.

con su ortografía y prosodia”.¹⁰⁶ Evidentemente este último objetivo no alcanzaba a ser del todo cumplido por los mismos redactores, quienes reconocieron, en el último número que apareció de la revista, las fuertes críticas que habían recibido por parte de los lectores a sus constantes dificultades de redacción y ortografía, al mal uso de términos¹⁰⁷ y a la incorrección en la escritura de las frases en latín con las que comúnmente subtitulaban cada número.

8.3.2.1 Reseña y crítica de obras teatrales en *Uno de tantos*

A pesar de su corta duración, en *Uno de tantos* se reseñaron y criticaron con cierto detalle nueve piezas teatrales: *Clotilde de Válerly*, de Bosange y Soulier; *El torneo*, del jalisciense¹⁰⁸ Fernando Calderón; *El jugador*, del también mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza; *Cada cual con su razón*, de José Zorrilla; *El campanero de San Pablo*, de Bouchardy; *Un hombre de bien*, de Émile Augier, traducida por Isidoro Gil; *El arte de conspirar*, de Scribe, traducida por Mariano José de Larra; *La carcajada*, con traducción de Isidoro Gil y *La batelera de Pasajes*, de Manuel Bretón de los Herreros.

De otras obras, se ofrecen sólo comentarios sobre el desempeño de los actores o simplemente se da cuenta de que fueron llevadas a escena. De algunas omisiones de análisis, como ocurre con *Mi tío el jorobado* y *La sociedad de las tres*, se especifica: “Estas dos comedias, original la una de Don Manuel Bretón de los Herreros, refundida la otra por Don Ventura de la Vega, son muy graciosas: pero no teniendo en nuestro concepto mayor interés, particularmente la primera ni aún en su representación, bastará sólo nombrarlas”.¹⁰⁹ Al parecer el criterio de selección de las obras a comentar tenía más que ver con el género de las piezas que con su calidad, pues hay una decidida preferencia por atender a los dramas,

¹⁰⁶ *Id.*

¹⁰⁷ Efectivamente, como ejemplo, en el número 7, p. 1, hay un artículo, firmado bajo el pseudónimo de *Ginés de Parapilla*, en el cual se critican las costumbres hedonistas de algunas personas, pero equívocamente se las califica de lo contrario, es decir, de ser estóicas.

¹⁰⁸ En la publicación se asienta, erróneamente, que era de Zacatecas.

¹⁰⁹ No. 1, p. 6.

para los que abundan los elogios; pero tratándose de las dos comedias que se abordan (*Cada cual con su razón* y *El jugador*), se enfatizan, en cambio, sus fallas.

Mencionaremos algunas de las observaciones negativas para las dos últimas comedias mencionadas. De la pieza de Zorrilla se dice, entre otras cosas:

Esta comedia pertenece propiamente a las que se llaman de capa y espada. Muchos y graves son los defectos que la deslustran y no basta a cubrirlos el que su autor procurase observar como él mismo asegura las reglas esenciales del arte. Está vaciada en los antiguos moldes y por tanto, que **al verla es imposible olvidar los nombres de Calderón y de Moreto**. Hay en ella tremendas cuchilladas, paladines encubiertos, amor exaltado, coloquios nocturnos, rejas de jardín, puertas escondidas, y por último, la consabida dueña. En medio de esto, hay también encuentros forzados, escalamiento de balcones no muy necesarios, y otras impropiedades que terminan en un desenlace violento.¹¹⁰

En suma, lo que molestaba básicamente al (para nosotros) anónimo redactor, es que la trama de *Cada cual su razón* tuviera el sabor del antiguo teatro español, corte que en un afán de hispano nacionalismo había dado intencionalmente a esta obra Zorrilla, fastidiado –según decía en su advertencia al libreto– de los dramas franceses que inundaban el ámbito teatral. De la obra de Gorostiza se asienta en *Uno de tantos*: “El asunto está bien escogido y tiene el fin moral que en toda buena comedia debe encontrarse; su objeto principal es interesar, agradar y corregir; sin embargo la pieza no carece de defectos”,¹¹¹ a los cuales se remite el redactor transcribiendo una detenida crítica de actos y escenas, aparecida en *El Repertorio Americano*.

Veamos ahora la forma usual que se emplea en la publicación que nos ocupa tratándose del género dramático. De *Clotilde de Válerly*, cuyo tema –basado en Dumas– es el del amor lleno de dificultades de dos jóvenes que concluye con el suicidio de ambos, se dice:

Este magnífico drama, representado siempre con aceptación y aplauso en varios teatros de Europa, **fue recibido por el público de esta ciudad con interés y**

¹¹⁰ No. 2, p. 3. Las negritas son nuestras.

¹¹¹ *Id.*

entusiasmo. Hay en él cuadros diestramente dibujados, pasiones manejadas con tino, y un profundo conocimiento del corazón humano.¹¹²

Agregamos que, la posterior descripción que de la trama hace el cronista, tiene un fuerte tono sentimental que concuerda con las características de este tipo de obra teatral, fuertemente influenciada por la ópera dieciochesca que dio pie al melodrama. En cuanto a *El torneo*, de Calderón y Beltrán, cuya acción se sitúa (en consonancia con ciertas preferencias románticas) en la Europa del siglo XI, a pesar de que en *Uno de tantos* se reconoce que hay partes flojas y descuidadas en el libreto, se concluye que, tal como había quedado el drama “con las nuevas correcciones, es sin duda uno de los mejores y más hermosos de nuestro naciente teatro mexicano”.¹¹³ Por cierto que esta pieza se había estrenado el año anterior, 1841, en la capital, con la presencia de su autor, mereciendo entonces dicha obra solamente una escueta aprobación de parte de *El Apuntador*.¹¹⁴

Por su parte, de *El campanero de San Pablo*, el cronista de *Uno de tantos* reconoce cierto amaneramiento en el estilo y el empleo de frases “no muy castizas”¹¹⁵ en la traducción, pero no duda en calificar algunas escenas de la obra como “dechados del patético sublime”.¹¹⁶ Como puede verse con estos ejemplos, los redactores acusaban un franco gusto romántico en su apreciación de las piezas teatrales que se representaban en aquel momento en el teatro de la ciudad de Puebla, lo que se ajustaba también al estilo que imperaba en el repertorio de la compañía de verso, baile y canto que se hallaba entonces a cargo.

La revista a la que atendemos nos permite ver también que en las funciones en el Teatro Principal, en 1842, se recurría todavía a la mezcla de espectáculos diversos en una sola noche, pero las Variedades habían sufrido importantes modificaciones en relación a las que todavía se acostumbraban al clarear la

¹¹² No. 1, p. 3. Las negritas son nuestras.

¹¹³ No. 2, p. 2.

¹¹⁴ Magaña Esquivel, 2000: 102.

¹¹⁵ No. 3, p. 3.

¹¹⁶ *Id.*

Independencia. Veamos como describe uno de estos eventos el cronista de *Uno de tantos*:

Brillante sinfonía, aria grande de la *Semíramis*, Dúo del *Barbero de Sevilla*, *Un tío en Indias*, sorprendentes y difíciles equilibrios, extraordinarias fuerzas, porción de juegos de *física experimental*, aprobación de lo mexicano; ¡bueno! ¡bueno! La función será soberbia; abraza desde la ópera hasta el *vaudeville*, comprende siglo XIX y la Edad Media, ¡famoso...! Así razonaba yo en mis adentros y paso tras paso, con la velocidad que mis piernas lo permiten, me planté en el teatro y esperé luego impaciente el principio de lo que me prometía. Y a fe que en muy poco padecí equívoco; porque si la sinfonía y otras cosas no las entendí, culpa mía es y no de ellas, [...].¹¹⁷

Había, por tanto, un sitio destacado para fragmentos operísticos y, a más de piezas teatrales cortas se intercalaban, para el asombro del público, novedades acordes con lo que, mediando el siglo XIX, era considerado científico y que implicaba la utilización de nuevos recursos tecnológicos, dando continuidad a los (para su época) asombrosos trucos de las comedias de magia. No dudamos que la sinfonía, cuyo nombre no se consigna, fuera de corte definitivamente romántico. Probablemente el gran deseo de acceder a este tipo de música, pero el aún incipiente conocimiento de la misma, era una situación que el cronista de “Uno de tantos” compartía con buena parte del público.

8.3.2.2 El elenco del Teatro Principal y su desempeño escénico

El elenco que, en el momento en que se escribía *Uno de tantos*, ocupaba el teatro de la ciudad de Puebla, había ya llevado a cabo temporadas tanto en la ciudad de Veracruz como en la de México; mostrando con ello la evidente movilidad de las compañías teatrales entre estas tres zonas de la república para mediados del siglo XIX:

Las compañías dramáticas fueron muy numerosas y tuvieron una intensa actividad. Se contó con gran número de actores procedentes de España, muchos de los cuales dividían sus actividades entre México y La Habana. Algunos se establecieron en México larga o definitivamente.¹¹⁸

¹¹⁷ No. 7, p. 3

¹¹⁸ Ramos, 1991: 127.

De la estancia del grupo artístico encabezado por los Martínez-Pineda en Veracruz a fines de 1839, tenemos la narración hecha por Mme. Calderón de la Barca que, además nos permite ver un poco de las condiciones en que funcionaba por entonces el inmueble teatral de dicho puerto:

Los cómicos vinieron esta mañana a ofrecernos el palco central del Teatro, pues esta noche es el beneficio de doña Inocencia Martínez, madrileña, favorita del público y, en realidad, mujer bonita y buena actriz cómica. El teatro es pequeño, y según dicen, casi siempre desierto; pero anoche estaba lleno. En el telón de boca están representadas las Bellas Artes, tan gordas, que de seguro han de ser aquí muy florecientes. Sin embargo, la representación ofreció una agradable sorpresa, pues se trataba de la *Segunda Dama Duende*, casi una traducción del *Domino Noir*, muy divertida y llena de excelentes *coup-de-théâtre*. Doña Inocencia, en sus diferentes papeles de dominó cómico, criada, abadesa, etc., estaba siempre muy guapa y representó con gran talento. Además, ella y su hermana bailaron la Jota Aragonesa con dos españoles, a la perfección.¹¹⁹

Dos años más tarde volvió Mme. Calderón al citado teatro, pero esta vez encontró que los actores (diferentes a los que había visto en la primera ocasión) no eran buenos y que se encontraban casi totalmente desiertos los palcos, aunque el patio se hallaba repleto.¹²⁰ La compañía Martínez-Pineda debió, efectivamente, ser de gran calidad artística, pues también los comentarios que produjo en la ciudad de México en la temporada 1841-42 en que ahí se desempeñó, fueron altamente halagadores. Fue precisamente esta compañía la que inauguró, en mayo de 1841, el Teatro de Nuevo México. Estaba compuesta en aquel momento de veinticuatro personas, entre ellos Inocencia y Fernando Martínez, Francisco Pineda, Antonio Ruiz y José Alonso. Para el baile aparecían Soledad González y Antonio Granados (este último como director de dicho ramo).¹²¹

Fernando Martínez y Francisco Pineda dirigían la citada compañía. El segundo contaba con la experiencia de haber actuado y dirigido grupos teatrales en Guanajuato, Guadalajara, Tepic y Mazatlán. Se le consideraba magnífico actor, aunque con voz defectuosa. Fernando Martínez, valenciano nacido en 1810, había

¹¹⁹ Mme. Calderón de la Barca, 1994: 23.

¹²⁰ *Id.*, 393.

¹²¹ Olavarría y Ferrari, 1961: 354.

subido a la escena en España, siendo muy joven, bajo la dirección de Antonio González, primer actor de varios teatros madrileños. Al salir de la capital hispana había recorrido Málaga, Cádiz, La Habana, Veracruz y había trabajado en el mismo Teatro Principal de Puebla inmediatamente antes de ser solicitado por el Teatro de Nuevo México. En este último local mencionado fueron particularmente alabados sus modales, gestos y dicción. De su hermana Inocencia, *El Apuntador* comentaba que poseía agradable voz y buena figura y que “*si se aparta de la declamación francesa, y si no exagera el llanto, será una buena actriz, digna de figurar al lado de su hermano el señor Martínez*”.¹²²

En Puebla, *Uno de tantos* tendió a hacer una crítica muy favorable de estos actores. En la función de *Clotilde de Válerý* el redactor no tuvo reparos en asentar que “la señorita Doña Inocencia Martínez se escedió a sí misma y que el público la colmó de aplausos, haciéndola salir después del acto tercero. Los señores Pineda y Martínez desempeñaron sus papeles con perfección, según lo acostumbran”.¹²³ A su vez, un “abonado”, que envió carta a la publicación, comentaba de la representación de la citada obra y de la de *El torneo*, que Martínez y Pineda:

Se presentaron (en el último drama todavía más) magníficamente vestidos, y una y otro a su vez se elevaron tanto sobre el mérito que se les ha conocido, que los espectadores estaban como arrebatados; y los rostros de más de una señorita bañados con lágrimas de ternura, ponían a la vista el interés que abrigaban en sus pechos por las desgracias de Clotilde e Isabel.¹²⁴

Constatamos aquí, por una parte, el interés que había en Puebla, por aquella época, en la calidad y el diseño del atuendo que portaban los actores en la escena, el cual sin duda se tomaba en cuenta como modelo a seguir por los espectadores. Que las mujeres jóvenes de la audiencia hicieran pública manifestación de su sentimentalismo era aparentemente visto como de “buen gusto”, e incluso el llanto femenino servía de parámetro para determinar la buena

¹²² Cit. Por Olavarría y Ferrari, 1961: 357. Cursivas en el original. La información del párrafo se tomó del mismo autor y obra, pp. 354-57. El estilo francés de expresión verbal para el teatro: declamatorio, ampuloso y cargado de sonnetes había empezado a ser muy criticado décadas atrás en la mayoría de países, en donde se fue requiriendo cada vez más un estilo de mayor naturalidad. Ramos, 1994: 34.

¹²³ No. 1, p. 3.

¹²⁴ Página de alcance al no. 1.

acogida de un drama. Por otra parte, el autor de la misiva publicada parece haber tenido como principal motivo para manifestar su opinión el disculparse con los actores por un golpe que había sonado sobre la concha del apuntador cuando la Martínez estaba en plena actuación, el cual “se creyó efecto de un bolazo y que causó inquietud e indignación”,¹²⁵ tal vez –decía– se trataba de un “grosero pensamiento, hijo de una trama vil y baja, preparado de antemano, [que] no ha podido tener su origen en un público que sabe conducirse con circunspección y decoro”.¹²⁶ Al parecer, el buen comportamiento del público ya era habitual en el Teatro Principal para 1842, tratándose de funciones a las que asistían preferentemente las capas sociales más educadas de Puebla. Nos preguntamos si este sería el caso en espectáculos tales como las comedias de magia, que aún seguían congregando a todas las clases sociales, habida cuenta de que, en otras representaciones (como los coloquios) seguían produciéndose –en franco contraste– desórdenes muy similares a los del período Colonial.¹²⁷

8.3.2.3 Los ensayos y textos literarios de la publicación

Uno de tantos llegó a ofrecer, en sus páginas, algunas composiciones poéticas. Fueron éstas: una del cubano José María Heredia: *Al océano*; un *Soneto* dedicado a Pineda escrito por el también miembro del elenco de actores del Principal José Alonso;¹²⁸ los poemas *Oriental* y *Cadena*, de José Zorrilla; y otro más, sin rúbrica, titulado *Meditación*. Todos ellos con abundantes tópicos románticos: lugares exóticos, el mar descrito como misterioso y profundo, la noche sombría, el poeta solitario, la muerte, etc.

De importancia también para nuestro estudio fueron varios artículos de la publicación, firmados bajo el pseudónimo de “Mauro Veras”, los cuales enjuiciaban las costumbres sociales de los poblanos, con base en criterios tales como “la

¹²⁵ *Id.*

¹²⁶ *Ibid.*

¹²⁷ Ver apartado 7.2.2.1. del capítulo Siete de este trabajo.

¹²⁸ Nos basamos en el hecho de que es criticado en su actuación en el *Uno de tantos* y además, al presentar su soneto, explicitaba ser “amigo y compañero” de Pineda.

moda” de los varones de pertenecer desde muy jóvenes a algún bando político y de usar indiscriminadamente el término “hijos de la patria”. (“¡Dios no quiera – advertía a las féminas– que tan fea pasión se abrigue en el corazón de vds!”)¹²⁹ así como de hacerse los eruditos, particularmente empleando conocimientos de literatura dramática.

De igual manera se describe en otro ensayo a un joven a la usanza “que si bien tiene un pantalón ajustado y mezquino, carga también su frac-levita a la Luis XV [...]. [Y] Ya se deja sabido que no puede faltarle su elegante bastón”.¹³⁰ Ávido lector de novelas (románticas, no cabe duda), enamorado e inconstante seductor, típico de “una época que es toda de ilustración y de cultura [donde] los hombres de hoy en nada se parecen a los del pasado siglo”.¹³¹ El redactor, en dicho artículo, hace a un lado la política, porque “nada de eso llama mi atención. Yo quiero hablar de otro asunto, *patético, romántico, terrible* ... finalmente quiero hablar del amor y la constancia”.¹³²

Digno colofón del estilo que permea a toda la publicación, en el octavo y último de sus números se narran las circunstancias del tragicómico suicido de *Uno de tantos*. Acompaña a este último ejemplar, en su portada, el único grabado del periódico, que muestra a una mujer vestida de túnica griega, meditando recargada sobre un sepulcro rematado por la estatuilla de una lámpara de aceite, cubriendo la escena un sauce llorón. En el cuerpo de la tumba, que figura un sarcófago, se lee: “Uno de tantos” y en su base la leyenda: “De profundis”, flanqueada por un cráneo con tibias cruzadas y un reloj de arena: casi toda la simbología, en suma, a que el romanticismo acudía para la muerte y los cementerios.

Los redactores dan a conocer que el suicido “es una peste universal que también ha caído sobre los periódicos, que se suicidan tan a menudo, tan sin

¹²⁹ No. 2, p. 1.

¹³⁰ *Id.*, p. 2.

¹³¹ *Id.*, p. 1.

¹³² *Ibid.* Con cursivas en el original.

razón y sin respeto a la sociedad, que en la época presente se juzga ya a un periódico no sólo por malo, sino por pésimo cuando a los tres números no se suicida”.¹³³ Se nos ofrece así la relación de los “hechos”, que resumimos: *Uno de tantos*, lúcido y vestido de etiqueta decide matarse, siendo más tarde encontrado, bañado en sangre y con una pistola a su costado derecho. Ha dejado una nota que dice: “Parto de este mundo más pobre de lo que a él vine”.¹³⁴ Para concluir, y después de enviar un saludo a publicaciones poblanas antecesoras: *La Abeja* y *La Aurora*, se ofrece un imaginario y disparatado diálogo entre los redactores acerca de los yerros en la escritura. Para que no haya la menor duda del tono que rodea completamente a este periódico que hemos comentado, no falta entre sus últimas líneas un irónico rejuego poético sobre el deceso de *Uno de tantos*, a través de la siguiente estrofa:

¿Y qué dirán los románticos?
Dirán que soy un estólido,
un pobre hombre... ¡ah de sus sátiras
líbreme el Señor!.... Amén.¹³⁵

¹³³ No. 8, p. 2.

¹³⁴ *Id.*

¹³⁵ *Id.*, p. 3.

CONCLUSIONES.-

*Todo arte es la transposición de la época en que nace.*¹

El recorrido que hemos hecho en este trabajo por el teatro en Puebla, de 1743 a 1842, nos llevó por diferentes caminos en la búsqueda de algunas respuestas a las interrogantes que nos habíamos planteado sobre las costumbres y las normas sociales de comportamiento en relación a las artes escénicas.

La revisión de los antecedentes (siglos XVI y XVII) nos permitió tener un panorama general de una sociedad que convivió desde sus inicios con el teatro religioso (en principio evangelizador) y el teatro profano, los cuales pudieron alcanzar mayor desenvolvimiento en la medida en que la población angelopolitana creció y la ciudad adquirió la funcionalidad necesaria para llevar a cabo –cada vez con mayor esplendor– las ceremonias públicas en las que las artes escénicas hallaron su principal acogida. El ambiente propicio para ellas fue el de las grandes fiestas y el lugar privilegiado la plaza central de la traza urbana, donde el poder civil y religioso demarcaron los espacios físicos y simbólicos del poder instituido. El apogeo de estos eventos se dio en el siglo XVII, en el cual Puebla estuvo en condiciones de competir muy de cerca por la primacía con la capital de la Nueva España, llegando a disputar con ella por las compañías itinerantes de cómicos, bailarines y músicos más importantes para el especial lucimiento de las celebraciones de *Corpus* y de su Octava. Pero hubiera o no comedias en las fiestas públicas religiosas y civiles, la Puebla de los Ángeles, como un todo, hacía de las calles un gran teatro por aquellos tiempos, donde los diferentes estamentos actuaban su papel ante los otros y simultáneamente se ofrecían para ser vistos y reconocidos. Esta manera en que la sociedad angelopolitana se asumía, preservaba aún elementos del ilusionismo renacentista edificado “en base a la conducta más [que] en la intelección abstracta, que se apoya en el espectáculo cotidiano de la calle”.² Eran momentos en que lo teatral se vivía como una forma de comportamiento colectivo que implicaba un amplio contacto de las élites con las masas y viceversa.

¹ Francastel, 1970: 62

² *Id.*, 260.

Al empezar el siglo XVIII los espectáculos callejeros ya habían empezado a ceder claramente su sitio a los de interior: los de los corrales y después casas de comedias. Las mezclas de estratos sociales en la plaza central disminuyeron y un signo del cambio se reflejó en el hecho de que los autos sacramentales (que la Iglesia había promovido hasta hacerlos la forma de escenificación más popular) empezaron a llevarse a cabo en las casas de comedias y más tarde en los coliseos, al lado de otros géneros y subgéneros dramáticos. Máquinas y figuraciones se volvieron cada vez más complicadas y lo sacro y lo profano –a pesar de la censura eclesiástica- se fue entremezclando hasta desdibujar sus límites, con la abierta intención de engarzar diferentes elementos que mantuvieran contentos a los espectadores. Se satisfacía así al pueblo llano, que se había apegado a las tradiciones religiosas, pero que por encima de todo buscaba divertirse y degustar las novedades que traía consigo la nueva tecnología escénica “que, mediante las máquinas y la pintura ilusionista de fondos, introdujo lo maravilloso hasta en el escenario clásico”.³

A los espacios interiores se llevaron, por lo tanto, muchos elementos que antes sólo se ofrecían en las fiestas populares al aire libre, pero permanecía aún la convivencia de los espectadores de los diversos estratos sociales, aunque en asientos o zonas separados dentro de los patios o salas teatrales. Los espectáculos movían a un contacto directo entre el público y los actores y creaban un ambiente propicio para despertar el imaginario colectivo, que encontraba libre cauce a través del disfrute de representaciones que habían dejado de lado el seguimiento de las reglas aristotélicas y el respeto a los géneros dramáticos clásicos, con el fin expedito de satisfacer los gustos de los estratos populares (que –cabe recordar- no incluían sin embargo a los grupos más debilitados socialmente: los indios y los esclavos). Tal era la situación del teatro a mediados del siglo XVIII, cuando el ayuntamiento poblano decidió hacerse cargo del Coliseo de San Roque y luego erigir otro “de cal y canto” a la medida de las pretensiones de una ciudad de importancia como la angelópolis.

³ *Id.*, 266.

No por casualidad la corporación municipal decidió tomar en sus manos la (monopólica) administración de las comedias de la ciudad en aquellos momentos. Las autoridades civiles se hallaban ya fuertemente preocupadas por el crecimiento de la “plebe” urbana, que el alto grado de mestizaje y el ya evidente decaimiento económico de la Puebla de los Ángeles hacían palpar como un fenómeno peligroso para el orden establecido. Era preciso controlar a los estratos populares, mantenerlos ocupados y entretenidos: el teatro (definitivamente más accesible que otras expresiones artísticas para influir en la conducta de la población) fue el instrumento y el remedio aparentemente más eficaz para evitar disturbios, bajo el cual sin dudarlo se cobijaron las autoridades.

Es necesario enfatizar esta necesidad de control, porque de ella surgieron –en las diferentes circunstancias de la península y de las regiones novohispanas- los intentos de normar el comportamiento del pueblo tomando al teatro como vehículo, como “escuela de costumbres”. Un cuestionamiento clave surge al intentar precisar qué costumbres buscaban implantar a partir de la segunda mitad del siglo XVIII los ilustrados: el contexto social, económico, político y cultural estaba cambiando y los valores aristocráticos de la civilización occidental –especialmente los del pundonor español, apuntalados en un mundo caballeresco ya ilusorio- no correspondían a los nuevos ideales de modernidad de los iluministas; ideales en los que ya se dejaban ver los emergentes valores burgueses, entre los que destacaban: los afanes racionales (opuestos a las expresiones religiosas populares y a las manifestaciones imaginativas sin fundamentos en los conocimientos científicos de la época); las virtudes domésticas (encarnadas en la mistificación del papel del género femenino), y la sencillez y el decoro en la vida pública y privada (contrarios al derroche cortesano). Transmutados al teatro, estos nuevos valores buscaron encarnarse en las preceptivas clásicas, con el respeto a las unidades y los géneros (que los griegos inventaron, los franceses se apropiaron y los ilustrados peninsulares se afanaron en adoptar en todos los dominios hispanos), así como a partir de un nuevo ilusionismo escénico que rechazaba el imaginario barroco y apartaba a los espectadores de su relación habitual y directa con los

actores y las escenas representadas. Las temáticas, especialmente, debían reconfigurarse para reflejar con claridad la nueva moral secular, que esperaba educar a un público pasivo y mejor dispuesto a obedecer al poder civil, el cual funcionaba entonces bajo la supremacía del régimen borbónico.

Las expectativas de los defensores del teatro iluminista tardaron en hacerse realidad y en la Nueva España sus iniciativas impactaron de forma tan tardía que empezaron a ser sobrepasadas por la fuerza de penetración del incipiente movimiento romántico. En Puebla, el análisis del repertorio dramático de su Nuevo Coliseo, de los años que van de 1766 a 1815, muestra fehacientemente que el pueblo se aferraba a sus gustos tradicionales, que seguía prefiriendo las obras del teatro español antiguo (que no por nada consideraba ya Luzán como las de teatro popular). Si el “populacho” no podía ya más acceder a los autos sacramentales -tras su prohibición en 1765- exigía la presencia e incremento de las obras de santos y cuando éstas también fueron prohibidas, pocos años después, dio en mostrar su descontento dejando de acudir al Nuevo Coliseo, con lo cual obligaba a los asentistas a ponerlas nuevamente en cartel y a las autoridades civiles a tolerarlas con disimulo. Las obras “de valientes” y de magia eran también demandadas por el pueblo; las últimas citadas –por demás- eran también buscadas por los grupos de posición social más elevada, revelando coincidencias en las mentalidades que, a fines del período colonial e inicios del México independiente, aún mantenían un cierto grado de cohesión social como resultado de formas de pensar, sentir y actuar acordes con los lineamientos del antiguo régimen.

Para disgusto de los ilustrados, entre 1766 y 1815 las piezas menores en el coliseo de Puebla y con ellas los “poco edificativos” bailes que las acompañaban siguieron siendo –como antaño- los espectáculos más atractivos para el público y fomentaron el interés cada vez mayor por la zarzuela. Fue a través del género lírico que empezaron a penetrar sin rechazo las preceptivas clásicas, a partir de los grandes autores italianos de ópera (ya fueran sus piezas presentadas tal como habían sido concebidas o adaptadas por autores hispanos): la diversión que la ópera procuraba, con todos los elementos escénicos que le daban gran espectacularidad, permitía que fueran poco

percibidas las –no muy bien aceptadas- enseñanzas moralistas de nueva tendencia; la ópera podía así ser disfrutada, aún cuando las temáticas se inclinaban por la tragedia (evidentemente sin finales felices).

Los miembros de la “plebe” poblana querían las novedades, sin embargo se manifestaban reacios a acomodarse a las obras de teatro “realista” (o del nuevo “ilusionismo” de los clásicos), que no les permitían ensoñar -como en las comedias de magia y de santos- que un cambio súbito de fortuna les diera la oportunidad de elevarse de la noche a la mañana por los más altos escaños sociales y obtener todos los placeres mundanos que en su existencia real jamás podrían gozar, o que una conversión repentina les redimiera de todos sus pecados y –si no alcanzaban la santidad- al menos el arrepentimiento les librara de ir al infierno. No se trataba únicamente de que este tipo de representaciones alimentara en el pueblo llano sus ansias de evasión mediante el imaginario teatral, pues estaban también todas las piezas cortas en que la gente se reconocía a sí misma en los personajes y las costumbres cotidianas, en el lenguaje coloquial, en la mofa –más o menos velada- de las autoridades y de todo el sistema establecido.

Para los “léperos” de la angelópolis, ese teatro que se deseaba desterrar era aquel con el que plenamente se identificaba. Poco importaba –desde este ángulo- que fuera ficticio, pues las creencias religiosas populares le daban a lo teatral un viso de realidad que hoy nos cuesta comprender, pero que formaba parte de las mentalidades de la época. Poco importaba tampoco, en el mismo sentido de apreciación identitaria, que los vicios se exageraran en la escena o que se reprodujeran como en el diario entorno (suponiendo que el “relajamiento de las costumbres” que se veía en los teatros fuera resultado de un efectivo relajamiento de la moral social).⁴

Es verdad que el teatro popular de la época había surgido en su momento bajo el manto de un universo monárquico y aristocrático e igualmente es cierto que en la Nueva España dicho teatro había servido como un medio

⁴ Tal como lo analiza Viqueira, 1986.

idóneo para aceptar una cultura impuesta por la dominación colonial, pero en las postrimerías del siglo XVIII el impacto que había traído consigo la Conquista era ya irreversible y en Puebla, sin duda, el teatro como práctica cultural era “el espejo” de un universo aceptado, de la asunción de un sistema de jerarquías respetadas por el vulgo, de la asimilación, en fin, de una tradición cristiana occidental reconfigurada mediante tres siglos de mestizaje. No eran las élites sino el pueblo quien –sin retórica de por medio- palpaba vivencialmente que “sólo las obras cargadas de tradición están cargadas de futuro”⁵: el teatro popular siguió encontrando vías de expresión a lo largo del siglo XIX y se introdujo igualmente en las diferentes vertientes de los *mass media* del siglo XX hasta llegar al universo cibernético y globalizado de nuestro recién iniciado milenio. Tal vez está ya tan transformada nuestra visión acerca del teatro que nos cuesta trabajo relacionar muchos de los espectáculos artísticos actuales de gran demanda con aquellos propios de los gustos dieciochescos. Pero a lo teatral aún le anima, en esencia, la misma llama de vida con la que Aristófanes hizo reír a su público, con la que se alumbraron en las catedrales las representaciones sacras durante el medioevo, con la que los grupos trashumantes de la comedia del arte expandieron desde Italia al ámbito europeo la visión renacentista y fue también esa misma chispa, envuelta en los fuegos artificiales del esplendor barroco, la que España trajo al nuevo mundo para establecer, en el largo plazo, una tradición que no podía ser rota de un día para otro de manera vertical, por la simple voluntad de los eruditos reformistas.

Las reformas ilustradas para el teatro no lograron cambios radicales en los gustos populares de los poblanos ni en el desordenado comportamiento de la “plebe” durante las funciones de comedias, el cual escasamente era controlado por la vigilancia impuesta por el ayuntamiento. De esto da muestra aquel incidente en el Nuevo Coliseo que describimos en el capítulo seis de este trabajo, el cual motivó, para 1820, la conformación del primer reglamento teatral para aplicarse en la localidad. De la misma forma, para mediados del siglo XIX, el testimonio de cronistas de la ciudad de México, de paso por la angelópolis (capítulo siete), da cuenta de las actitudes y conductas de “léperos

⁵ No me fue posible evitar introducir aquí –por parecerme oportuna- esta cita de Valle Inclán, a pesar de que me viene a la memoria sin que pueda recordar el texto de donde la obtuve, de lo cual pido disculpas.

y chinas” que, en el Teatro de los Gallos, se entregaban al disfrute de los coloquios (con los acostumbrados vuelos, artilugios, interpretaciones de apócrifas escenas evangélicas e irreverentes “chacoteos”) en medio del bullicio y la ingestión de alimentos, así como el consumo de alcohol y de tabaco. Al igual que en la ciudad de México,⁶ los coloquios de la Plaza y luego Teatro de Gallos de Puebla denotaban la necesidad que -aún cuando el siglo XIX se hallaba ya avanzado- seguía teniendo el pueblo de comedias ligeras y su poca disposición hacia las piezas teatrales trágicas y moralistas.

No fue sin embargo el pueblo el que empezó a marcar la tajante separación que se produjo en el siglo XIX entre las manifestaciones del teatro popular y del teatro culto. Fue necesario que, tras la Independencia, se fuera conformando un nuevo público, una nueva clase social de aspiraciones burguesas, académicamente educado y con aspiraciones de modernidad, que deseaba romper con todo lo que guardara el “rancio” tufo del régimen colonial.

Ya a finales de la década de los veinte, algunas temporadas teatrales se ofrecían en el Nuevo Coliseo de Puebla -que ya empezaba a denominarse también como Teatro Principal- a precios que eran poco accesibles para el pueblo llano, alejándolo forzosamente del recinto. Las representaciones “cultas” en dicho espacio teatral aumentaron posteriormente, cuando compañías teatrales de calidad nacional e internacional –particularmente las de ópera- pudieron ser apreciadas en la ciudad. De más está decir que los grupos populares rara vez estaban en condiciones de pagar el crecido precio de las entradas, aunque el género lírico les resultara atrayente.

La situación económica había llevado a un estado de grave indigencia a los grupos sociales que ya de antaño habían soportado una marcada marginación, tal como revelan los testimonios de quienes visitaron Puebla en las primeras décadas de vida independiente. Para el resto de los grupos populares, el espectro también se había ido ensombreciendo al dejar atrás la época colonial, en medio de las dificultades de los gremios artesanales ante la

⁶ Viqueira, 1986: 128-129.

emergencia de la producción fabril, las constantes luchas intestinas y los episodios epidémicos que hacían fuertes estragos entre todos aquellos que enfrentaban una existencia precaria, mala nutrición y pésimas condiciones higiénicas, sobreviviendo en los barrios (que los sitios a la ciudad –además– habían dejado en estado ruinoso): el “buen teatro” se apartó de los bolsillos del pueblo antes de que lograra conquistar del todo su sensibilidad y los espectáculos tradicionales más humildes fueron la forzada opción, en los sitios en donde era posible dar rienda suelta al tiempo de ocio, departiendo con los iguales la crudeza de su común destino. Al igual que antaño, o tal vez aún más, cobraron fuerza los juegos de azar y las borracheras, las riñas y las pependencias, que en ocasiones se revestían con las posturas políticas en boga y propiciaban los tumultos callejeros.

Las élites del nuevo régimen, que soportaron mejor la inestabilidad económica y política que prosiguió a la Independencia, se afanaron en separarse de la peligrosa proliferación de “léperos”, vagos y malvivientes, en tanto que los sectores medios de la sociedad, armados –tal como hemos dicho– de mejores posibilidades educativas, se sumaron a los ideales y aspiraciones que el nuevo mundo burgués parecía brindarles: la libertad romántica se enseñoreó de todos los dominios de la cultura y al teatro de nueva factura (no es casual que uno de estos recintos poblanos llevara el nombre de “Teatro del Progreso”) fueron llevadas la ópera, las comedias de estructura clásica, así como los nuevos melodramas y piezas de costumbres.

Curiosamente, los nuevos ideales que habían nacido al calor de la Revolución Francesa (bajo el lema primordial de la libertad, igualdad y fraternidad) fueron los que –al otorgarle el poder a la burguesía– a la postre condujeron a que en Puebla (como ocurrió en muchas otras ciudades y latitudes) se produjera una separación radical e inédita de las prácticas culturales de las masas iletradas y las propias de los grupos privilegiados, que para lograr este distanciamiento poseían el “capital cultural” necesario, ya fuera por su nivel educativo, por su solvencia económica o por ambas cosas.

En cambio, el régimen monárquico, con sus jerarquías claramente definidas, había unido (aunque fuera a base de artificios) a todos los estratos sociales en los espectáculos públicos al aire libre y después en los coliseos. Pudiera ser que los dirigentes del México emancipado de la primera mitad del siglo XIX, tanto los del régimen republicano como los del gobierno conservador que le sucedió, empezaran a darse cuenta de que no era indispensable mezclarse en las calles con el populacho a la usanza de los virreyes para ejercer su autoridad y que si habían de hacer pública presencia en los teatros no sólo debía ser desde el sitio de los palcos de honor, sino también en espectáculos a la altura de la dignidad de sus cargos, en concordancia con su pertenencia al nuevo mundo burgués, que ensanchaba –ni libre ni igualitaria, ni fraternamente- la brecha entre los débiles y los poderosos: extrañas contradicciones que trajeron consigo los tiempos modernos.

El público poblano “bien portado” del que se habla en la publicación *Uno de tantos* (año 1842), analizada en el último capítulo de este trabajo, estaba conformado ya de espectadores con cierto grado de refinamiento para los cuales ya no tenía sentido ejercer coerción alguna por parte de las autoridades civiles. Era este el público que había alcanzado la meta ilustrada de ver en el teatro la anhelada “escuela de costumbres”, aunque lograda no precisamente por la imposición del clasicismo, sino por la penetración del movimiento romántico a través del medio privilegiado que brindaron los espacios escénicos. Dicho público buscaba en la escena la representación de sus propios y más íntimos sentimientos pequeñoburgueses, solicitaba los grandes dramas que fueran capaces de estrujar los más tiernos corazones y tomaba nota de los modelos de comportamiento que se esperaba mostrar en sociedad. Tales espectadores iban al teatro ávidos de emular los modales distinguidos de los artistas y de copiar –en el caso de las féminas- las modas en el vestir que lucían las primeras damas: resultaba imposible que se les reconociera a éstas últimas como personas de dudosa calidad moral, puesto que debían responder, como un nítido espejo, a las virtudes que los grupos sociales mejor acomodados esperaban ver reflejadas de sí mismos en el foro.

Entramos aquí en la parte que atañe al comportamiento de los actores, de los bailarines y los cantantes, a la manera en que vivían (o sobrevivían) y a la forma en que eran mirados por la sociedad, debido a las características de su oficio. En este trabajo hemos dejado de lado la revisión de los varios casos particulares de artistas de la escena que nos hemos encontrado para Puebla durante la segunda mitad del siglo XVIII y la primera mitad del XIX a lo largo de nuestra investigación. Aunque el detallarlos en este texto nos hubiera permitido ofrecer ejemplos precisos de los avatares, padecimientos y escándalos que escenificaron dentro y fuera del Teatro Principal (y que debieron sin duda ser gustosa comidilla de los poblanos) hemos preferido –tanto por no recargar la información como por el enfoque que hemos pretendido- mencionar sólo algunos nombres y circunstancias en los diferentes capítulos de esta tesis y concentrarnos de manera general en la situación social que enfrentaba este gremio.

En una parte del sexto capítulo de este trabajo nos detuvimos en el análisis de los deberes, obligaciones e ingresos de los miembros del elenco de cómicos del Coliseo de San Roque, comprobando –entre otras cosas- que únicamente las primeras figuras lograban tener un salario decoroso para sostenerse. Aunque los comediantes fueron a lo largo del período colonial una especie particular de seres marginales, de estigma infamante y moral siempre puesta en tela de juicio, al interior de las compañías teatrales también se establecían diferencias jerárquicas y únicamente las primeras (y tal vez las segundas) categorías podían llegar a alcanzar –aunque fuera brevemente- cierto estatus social, ya fuera por las preferencias del público o por la protección que obtenían de algunas autoridades, pero el resto de los artistas no dejaron de ser constante objeto del desprecio social; aún cuando las leyes les concedieron el derecho a ser considerados ciudadanos y ameritar anteponer a sus nombres de pila los calificativos de “don” y “doña”, en la primera mitad del siglo XIX la situación real para ellos varió muy poco.

No debemos engañarnos al observar cómo, un siglo después de lo estudiado para el Segundo Viejo Coliseo de Puebla, en la publicación *Uno de tantos* llueven los elogios para la primeras actrices y actores del grupo artístico

de los Martínez-Pineda (capítulo 8) que actuaban en el Teatro principal y se deja ver tanto admiración como respeto por parte de los espectadores como de los críticos de la revista, e incluso el homenaje poético que uno de los importantes miembros del elenco brinda a su director y primer actor. No sostenemos, por supuesto, que los elogios fueran inmerecidos (si algo había cambiado sin duda era la mayor profesionalización de los artistas escénicos) ni que existieran razones para dudar de la honorabilidad de los personajes del caso, pero al tiempo que estas actitudes de aprecio no cambiaban necesariamente la postura negativa hacia los miembros de las categorías de representantes de nivel inferior, debemos también considerar nuevamente lo que hemos planteado párrafos atrás sobre la necesidad de la nueva sociedad de inclinaciones burguesas de hallar en la escena el espejo de sus propias virtudes idealizadas y de encontrar éstas personificadas en las primeras figuras: ¿había cambiado realmente el comportamiento de esos primeros actores, bailarines y cantantes o el espejo se había deformado para que el público de élite pudiera verse reflejado a su gusto tanto en la escena como en su propia vida?

Es difícil responder de manera tajante a lo primero, pero pareciera que a pesar del ilusionismo del teatro español antiguo, el público del siglo XVIII, en general, estaba en mejores condiciones de comprender que la sociedad toda era un teatro y que los comediantes se movían en un mundo de ficciones de papeles variados, que el ángel que veían ascender o descender desde los vuelos del escenario era también una mujer cuya vida fuera de la escena consistía también en un acto de representación donde la santidad podía hallarse del todo ausente. El ilusionismo clásico y el ensoñamiento romántico del siglo XIX se esforzaron, por el contrario, en hacer creer que podía establecerse una correspondencia entre la vida real y la que se reproducía en los foros, olvidando que el teatro todo es un conjunto de convenciones, aunque también un poderoso recurso capaz de influir en las mentalidades imperantes y dejarse igualmente absorber por ellas.

BIBLIOGRAFÍA.-

- Aguilar de León, Armando,**
2007 "Presencia de la tragedia" en Norma Román Calvo (Coord.), *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad*, México: Paideia, UNAM.
- Alcalá y Mendiola, Miguel de,**
1992 *Descripción en bosquejo de la imperial cesárea muy noble y muy leal ciudad de la Puebla de los Ángeles*, Recopilación e investigación de Ramón Sánchez Flores, Puebla: Junta de Mejoramiento del Municipio de Puebla.
- Andioc, René,**
1995 "Los teatros", en Jean Canavaggio (Dir.) *Historia de la literatura española*, Tomo IV, *El siglo XVIII*, Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Ariel.
- Arrom, José Juan,**
1943 "Representaciones teatrales en Cuba a fines del siglo XVIII", en *Hispanic Review*, vol. 11, no. 1, enero, pp. 64-71.
- Azar B., Héctor,**
1977 "Teatro", en José Rogelio Álvarez (Dir.), *Enciclopedia de México*, Tomo XII, México: Enciclopedia de México.
- Bareiro Saguier, Rubén,**
1992 "Encuentro de culturas", en César Fernández M., (Coord.), *América Latina en su literatura*, México: UNESCO/Siglo XXI.
- Barrera y Leirado, Cayetano Alberto de la,**
S/f *Catálogo bibliográfico del teatro español antiguo*. Edición digital basada en la de Madrid, Imprenta y estereotipia de M. Rivedeneyra, año 1860, Ed. facsímil publicada en Madrid: Támesis Book Limited, 1968. Biblioteca Virtual Cervantes,
WWW.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=1617 *

- Bazant, Jean,**
1971 *Los bienes de la Iglesia en México (1856-1875). Aspectos eco-nómicos y sociales de la Revolución Liberal*, México: Centro de Estudios Históricos/Colegio de México.
- Bermúdez de Castro, Diego Antonio,**
1991 (1746), *Theatro Angelopolitano*, México: UNAM.
- Berndt León M., Beatriz,**
2005 "Discursos del poder en un nuevo dominio: el trayecto del virrey marqués de las Amarillas de Veracruz a Puebla, las fiestas de entrada y el ceremonial político", en *Relaciones: estudios de historia y sociedad*, no. 101, vol. XXVI, Morelia: Colegio de Michoacán. Versión digital, consultada en agosto de 2008:
http://www.colmich.edu.mx/relaciones/101/pdf/Beatriz_Berndt_León_Mariscal/
- Bourdieu, Pierre,**
2002 *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, México: Taurus.
- Calderón de la Barca, Mme. Francis Erskine Inglis, marquesa de,**
1994 (1843) *La vida en México durante una residencia de dos años en ese país*. Traducción y prólogo Felipe Teixidor, México: Porrúa.
- Calderón de la Barca, Pedro,**
2002 (1684) "Antes que todo es mi dama". Edición digital a partir de la *Octava Parte de Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca que corregidas por sus originales publica Don Juan de Vera Tassis y Villarroel, Madrid, por Francisco Sanz*. Base de datos Teatro Español del Siglo de Oro (TESO), autorizada por Evangelina Cuadros. Alicante: Bibli. Virtual Cervantes.
WWW.cervantesvirtual.com/servie/SirveObras/08149474399703806317/P0000001.htm·1_1_ *
- Caravaglia, Juan Carlos y Grosso, Juan Carlos,**
1987 "La región de Puebla-Tlaxcala y la economía novohispana, 1680-1810", en Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, *Puebla de la Colonia a la Revolución*, Puebla: CIHS-BUAP.

- Castro**, Miguel Ángel y **Curiel**, Guadalupe (Coord. y asesoría),
2000 *Publicaciones periódicas mexicanas del siglo XIX: 1822-1855. Fondo Antiguo de la Hemeroteca Nacional y Fondo Reservado en la Biblioteca Nacional de México (Colección Lafragua)*, México: UNAM.
- Castro Morales**, Efraín
1963 *Notas a Mariano Fernández de Echeverría y Veytia (1780). Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Puebla: Altiplano.
1981 *Introducción a Obelisco, que en la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrando la jura de Nuestro Rey y Sr. D. Carlos III erigió el Nobilísimo y Leal Gremio de sus plateros, quienes en esta estampa lo dedican y consagran a su Magestad por mano de su Nobilísima Ciudad. Impreso en el Real Colegio de San Ignacio de dicha ciudad. Año 1763, Versión facsimilar*, Puebla: Dirección de Monumentos Históricos, INAH-SEP.
- Cervantes Bello**, Francisco Javier,
1993 “Los cambios en el mundo del dinero: comercio, crédito y finanzas”, en Contreras Cruz, Carlos (Ed.) *Puebla. Una historia compartida*, Puebla, Gob. del Edo. de Puebla/Instituto Mora/BUAP. Pp. 90-100.
2001 *La ciudad en la organización del crédito regional: Puebla a principios del siglo XVII*. En Fco. Cervantes B. (Coord.), Puebla: Fomento editorial BUAP. Pp. 173-195.
- Conde Ortega**, José Francisco,
1994 “Dramas románticos (1830-1886)”, Estudio introductorio y notas, en Héctor Azar (Coord.), *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*, Tomo XIV, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Contreras Cruz**, Carlos y **Grosso**, Juan Carlos,
1993 “La población de la ciudad de Puebla, 1746-1910”, en Contreras, Cruz y Tello (Comps.) *Puebla. Textos de su historia*, Tomos I y III, Puebla, Gob. del Edo. de Puebla/Instituto Mora/BUAP.
- Cordero y Torres**, Enrique,
1947 *Historia del periodismo en Puebla. 1820-1946*, Puebla: Bohemia Poblana.
1993 “Crónicas de mi ciudad: Traje de luces” (Fragmento), en

Carlos Contreras et al (Comps.), *Puebla. Textos de su Historia*, Tomo III, Puebla: Gob. Del Edo./Inst. de Investigaciones J. L. Mora/ICSI-UAP.

Cruz Soto, Rosalía,
2005

“Los periódicos del primer período de vida independiente (1821-1836)”, en Clarck de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Vol. II, *Publicaciones periódicas y otros impresos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Cuadriello, Jaime,
1996

“El ámbito del teatro mexicano: de la calle a su casa”, En Héctor Azar (Coord.), *Apología del Teatro Principal de Puebla*, Puebla: Patronato del Teatro Principal.

Cuenya Mateos, Miguel Angel,
1987

“Puebla en su demografía, 1650-1850. Una aproximación al tema”, en Centro de Investigaciones Históricas y Sociales, *Puebla de la Colonia a la Revolución*, Puebla: CIHS-BUAP.

1989

Fiestas y virreyes en la Puebla Colonial, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla/Secretaría de Cultura.

1994

“Epidemias y salubridad en la Puebla de los Angeles (1650- 1833)”, en Rosalva Loreto y Francisco Cervantes (Coords.), *Limpiar y obedecer. La basura, el agua y la muerte en la Puebla de los Angeles. 1650-1925*, Puebla: Claves Latinoamericanas/ UAP/CEL/Col. De Puebla.

Deforneaux, Marcelin,
1964

La vida cotidiana en España en el siglo de oro, Buenos Aires: Hachette.

Díaz Cayeros, Patricia,
2002

“Las ordenanzas de los carpinteros y alarifes de Puebla”, en Montserrat Galí (Coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP.

Diccionario de Autoridades de la Lengua Española del Siglo XVIII *

2007

<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUIMenuNtlle?cmd=Lema&sec>

- Diderot, Denis,**
2004 *La paradoja del comediante*, (ca. 1760), Col. Virtual Cervantes. www://cervantesvirtual.com *
- Diderot y D´Alembert,**
2002 “Théâtres. Machines de théâtre”, en *La Enciclopedia*, versión facsimilar de la citada parte de dicha obra, Marsella: Bibliothéque de l´image.
- Díez Borque, José María,**
2000 “Calderón y el ‘imaginario’ visual. Teatro y pintura”, en Sociedad Estatal de Madrid, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid: Nuevo Milenio.
- Enríquez, José Ramón,**
1994 “Comedias de costumbres (1843-1871)”, Estudio introductorio y notas, en Héctor Azar (Coord.), *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*, Tomo XVI, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Fernández de Echeverría y Veytia, Mariano,**
1964 (1780). *Historia de la fundación de la ciudad de la Puebla de los Ángeles en la Nueva España, su descripción y presente estado*, Puebla: Altiplano.
- Fernández de Moratín, Nicolás,**
2001 *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, Madrid: Castalia.
- Fernández Muñoz, Yolanda,**
2007 “Francisco Becerra: práctica del oficio y cargos asignados”, en Alfonso de María y Campos (Dir.), *Boletín de monumentos históricos No. 11*, Tercera época, septiembre-diciembre, México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Flores Hernández, Benjamín,**
1986 *La ciudad y la fiesta. Tres siglos y medio de tauromaquia en México, 1526-1867*, México: INAH, Colección Regiones de México.

- Francastel, Pierre,**
1970 *La realidad figurativa. Elementos estructurales de sociología del arte*, Buenos Aires: Emecé.
- Galí Boadella, Montserrat,**
1994 *Historias del Bello Sexo: La Introducción del Romanticismo en México*, México: Tesis de Doctorado en Historia del Arte, UNAM
2004 *El afrancesamiento de la danza en México*. Por publicarse.
"Juan de Palafox y el discurso contra las comedias de 1645" en Montserrat Galí (Coord.) y Marcelo Gauchat (Coord. editorial), *La pluma y el báculo: Juan de Palafox y el mundo hispano del seiscientos*, Puebla: UAP.
- García G., Oscar Armando,**
2000 "La capilla abierta de San José de los Naturales: gestación de un espacio de representación". En María Sten (Coord.), *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México: Conaculta/Fonca.
2007 "Los géneros dramáticos: una reflexión sobre su historia", en Norma Román Calvo (Coord.), *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad*, México: Paideia, UNAM.
- Gies, David T. y Lama, Miguel Ángel,**
2001 "Introducción" a Nicolás Fernández de Moratín, *La Petimetra. Desengaños al teatro español. Sátiras*, Madrid: Castalia.
- Gómez, Lidia, Salazar, Celia y Stefanón, María Elena,**
2000 "Estudio introductorio y paleografía" a *Anales del barrio de San Juan del Río. Crónica indígena de la ciudad de Puebla, siglo XVII*, Puebla: BUAP/Conaculta-Fonca.
- Gómez Haro, Eduardo,**
1987 *Historia del Teatro Principal*, (1902), Puebla: Patronato del Teatro Principal.
- Gonzalbo Aizpuru, Pilar (Dir.),**
2005 *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, Tomo III, México: Fondo de Cultura Económica.

- Grosso, Juan Carlos,**
1993 "El mundo del trabajo urbano y los trabajadores textiles", en Carlos Contreras C. (Ed.), Puebla. *Una historia compartida*, México: Instituto Mora-UAP-Gobierno del Edo. de Puebla.
- Guedea, Virginia de,**
2005 "Las publicaciones periódicas durante el proceso de independencia (1808-1821)", en Clarck de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Vol. II, *Publicaciones periódicas y otros impresos*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Guinard, Paul J.,**
1995 "Poesía y poética", en Jean Canavaggio (Dir.): *Historia de la literatura española. Tomo IV: El siglo XVIII*, Barcelona: Ariel.
- Hadnijicolau, Nicos,**
1974 *Historia del arte y lucha de clases*, México: Siglo XXI.
- Hauser, Arnold,**
1988 *Historia social de la literatura y del arte*, vol. 2, Barcelona: Labor.
- Hernández Yahuitl, María Aurelia,**
1996 "Los jesuitas visten de fiesta a la ciudad". En ***Presencia de la Compañía de Jesús en la Puebla de los Ángeles***. Puebla: Ayuntamiento de Puebla/Universidad Iberoamericana.
- Ibarra Mazari, Ignacio (Comp.),**
1992 *Crónicas de Puebla de los Ángeles según testimonios de algunos viajeros que la visitaron entre los años de 1540-1960*, Puebla: Gobierno del Estado de Puebla.
- Jovellanos, Melchor Gaspar de,**
1999 *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. digital a partir de la edición de Cándido Nocedal, Madrid: Atlas, 1952, 480-502, *Biblioteca de Autores Españoles*, 56.
<http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=50> *

- Lavín, Lydia y Balassa, Gisela,**
2001 “El siglo de las luces”, vol. IV del *Museo del traje mexicano*, investigación iconográfica Ma. Luz Casal, México: Clío.
- Leicht, Hugo,**
1986 (1934). *Las calles de Puebla*. Puebla: Junta de Mejoramiento del Municipio de Puebla.
- Levinson, Andrés,**
1981 Prólogo a Jean Jacques Noverre, *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Cultural Universitaria.
- Liehr, Reinhard,**
1976 *Ayuntamiento y oligarquía en Puebla, 1787-1810*, Tomo II, Trad. Olga Hentschel, México: SepSetentas no. 243.
- Lizárraga C., Xavier,**
1997 a) “Los documentos de la censura ó algunos puntos sobre las íes.” En Maya Ramos (Dir.). ***Censura y teatro novohispano. (1539-1822)***. México: Escenología/Conaculta-INBA.
1997 b) “Del “No” al “exorcismo”. En Maya Ramos (Dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México: Escenología, CONACULTA/CITRU
- López Cano, Margarita M.,**
2007 *El Segundo Imperio y la presencia de la ópera en Puebla*, Puebla, Tesis de Doctorado en Historia, Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Mes de marzo.
- López de Villaseñor, Pedro,**
1961 (1781). *Cartilla Vieja de la Nobilísima Ciudad de Puebla*, Ed. e índices José I. Mantecón, introd. Efraín Castro, México: Imprenta Universitaria, Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, Estudios y Fuentes del Arte en México, Tomo II.
- Loreto López, Rosalva,**
1994 “De aguas dulces y aguas amargas o de cómo se distribuía el agua en la ciudad de Puebla durante los siglos XVIII y XIX, en Rosalva Loreto y Francisco Cervantes (Coords.), *Limpiar*

y obedecer. La basura, el agua y la muerte en la Puebla de los Angeles. 1650-1925, Puebla: Claves Latinoamericanas/UAP/CEL/Col. De Puebla.

- López, Francois,**
1995 "Un cambio tardío", en Jean Canavaggio (Dir.), *Historia de la literatura española en el siglo XVIII*, Barcelona: Ariel.
- López Mena, Sergio,**
1993 "Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)", Tomo X en Héctor Azar (Coord.), *Teatro Mexicano. Historia y dramaturgia*, México: CONACULTA.
- Magaña Esquivel, Antonio,**
2000 *Imagen y realidad del teatro en México. (1533-1960)*. México: Col. Escenología, Edgar Ceballos (Coord.)/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Bellas Artes.
- María y Campos, Armando de,**
1959 *Guía de representaciones teatrales en la Nueva España (Siglos XVI al XVIII)*, México: Costa-Amic, Col. Máscara.
1978 *Historia de los espectáculos en Puebla, siglos XVI y XVII*, México: Talleres Gráficos del IPN.
1999 *Teatro del Nuevo México. Recuerdos y olvidos*. México: Escenología/Conaculta.
- Martínez Shaw, Carlos,**
2000 "La cultura española en la época de Calderón", en Sociedad Estatal de Madrid, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid: Nuevo Milenio.
- Mauleón Rodríguez, Gustavo,**
1995 *Música en el Virreinato de la Nueva España (Recopilación y notas, siglos XVI y XVII)*, México: Universidad Iberoamericana Golfo Centro, Lupus Inquisidor.
- Mendez Sáinz, Eloy,**
1988 *Urbanismo y morfología de las ciudades novohispanas. El diseño de Puebla*, México: UNAM-UAP.

- Mendizábal, José de,**
1993 (1894-95) Fragmento de la “Evolución topográfica de la ciudad de Puebla”, en Carlos Contreras *et al* (Comps.), *Puebla. Textos de su Historia*, Tomo II, Puebla: Gobierno del Estado/Instituto de Investigaciones Dr. José Ma. Luis Mora/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, UAP.
- Menéndez y Pelayo, Marcelino,**
2000 (1880-1882), “El enciclopedismo en las letras humanas”, en *Historia de los heterodoxos españoles*, Libro VI, cap. III, apdo. V, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Ed. digital basada en la de Madrid: La Editorial Católica, 1978.
http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01361608688915504422802/p0000025.htm#1_285_
- Meyran, Daniel,**
2007 Prefacio a Norma Román Calvo (Coord.), *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad*, México: Paideia, UNAM.
- Mignot, Stéphanie,**
2002 “Los pleitos legales entre arquitectos como testimonio de la mentalidad gremial, siglos XVII y XVIII”, en Montserrat Galí (Coord.), *El mundo de las catedrales novohispanas*, Puebla: Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, BUAP.
- Nobilísimo y Leal Gremio de Plateros de Puebla**
1981 (1763), *Obelisco, que en la Ciudad de la Puebla de los Ángeles, celebrando la jura de Nuestro Rey y Sr. D. Carlos III erigió el Nobilísimo y Leal Gremio de sus plateros, quienes en esta estampa lo dedican y consagran a su Magestad por mano de su Nobilísima Ciudad. Impreso en el Real Colegio de San Ignacio de dicha ciudad. Año 1763*, Versión facsimilar, Introducción de Efraín Castro M., Puebla: Dirección de Monumentos Históricos, INAH-SEP.
- Noverre, Jean Jacques,**
1981 (1766) *Cartas sobre la danza y sobre los ballets*, México: Universidad Autónoma Metropolitana, Colección Cultural Universitaria.
- Olavarría y Ferrari, Enrique,**
1961 *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, Tomo I, México: Porrúa

- Orozco Díaz, Emilio,**
1969 *El teatro y la teatralidad del Barroco. (Ensayo de introducción al tema),* Barcelona: Planeta.
- Orta Velázquez, Guillermo,**
1970 *Breve historia de la música en México,* México: Porrúa
- Palafox y Mendoza, Juan de,**
1762 Carta Pastoral II. Segunda parte. Exhortatoria a los curas y beneficiados de la Puebla. Capítulo 10: "Que los curas y sacerdotes no vayan a las comedias, ni se hallen en los tules". En *Obras del Ilustrísimo, Excelentísimo y Venerable siervo de Dios Don Juan de Palafox y Mendoza, de los Supremos Consejos de Indias y Aragón, Obispo de la Puebla de los Ángeles y de Osma, Arzobispo electo de Méjico, Virrey, y Capitán General de Nueva España, & cc. Tomo III.* Direcciones para los señores obispos y cartas pastorales al clero y fieles de los obispados de la Puebla y de Osma, etc. Madrid, Imp. de Dn. Gabriel Ramírez. (Ejemplar de la biblioteca de Francisco Pablo Vázquez, en la Biblioteca Palafoxiana de Puebla). Pp. 206-226.
- Palma y Campos, Miguel,**
1993 "Guía del turista en la ciudad de Puebla" (Fragmento), en Carlos Contreras *et al* (Comps.), *Puebla. Textos de su Historia.* Tomo III, Puebla: Gob. Del Edo./Inst. de Investigaciones J. L. Mora/ICSH-UAP.
- Palomera, Esteban J.,**
1999 *La obra educativa de los jesuitas en Puebla,* México: Universidad Iberoamericana.
- Palou P., Pedro Ángel,**
1987 "Colofón" a Eduardo Gómez Haro, *Historia del Teatro Principal,* Puebla: Patronato del Teatro Principal.
- Payno, Manuel,**
1993 "Un viaje a Veracruz en el invierno de 1843" (fragmento), en Carlos Contreras Cruz *et al* (Comps.), *Puebla. Textos de su Historia,* Tomo III, Puebla: Gobierno del Estado/Instituto de Investigaciones José M. Luis Mora/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades UAP-

- Peña, Javier de la,**
1997 (1835) "Notas" a Fray Juan Villasánchez, *Puebla sagrada y profana. Informe dado a su muy ilustre ayuntamiento el año de 1746*, edición facsimilar, Puebla: BUAP-VIEP-DGFE.
- Peña Espinoza, Jesús Joel,**
1997 "Los jesuitas camino a los altares, regocijos para Puebla". En ***Presencia de la Compañía de Jesús en la Puebla de los Ángeles***. Puebla: Ayuntamiento de Puebla/Universidad Iberoamericana.
- Pérez de Salazar y Haro, Francisco,**
1990 *Historia de la pintura en Puebla y otras investigaciones sobre Historia y Arte*, México: Perpal.
- Pérez Quitt, Ricardo,**
1999 *Historia del teatro en Puebla. Siglos XVI a XX*, Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Prieto, Guillermo,**
1997 *Guillermo Prieto en Puebla*, Pedro Ángel Palou (Selección, Prólogo y notas), Puebla: BUAP.
- Ramos Smith, Maya,**
1978 *La danza en México durante la época colonial*. La Habana: Casa de las Américas.
1994 *El actor en México. Entre el Coliseo y el Principal (1753-1821)*, México: Gaceta.
1998 Antología documental en Maya Ramos (Dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: Escenología, Conaculta/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli.
1998 a) "Los tres "enemigos del alma": El libro, el espectáculo y el cuerpo. Censura y reglamentación en la escena novohispana.", en *Id.*
1998 b) "El arte de normar y la astucia de transgredir. Las artes escénicas en las festividades religiosas". En *Id.*
1998 c) "Tercera llamada censuramos. El teatro profesional (siglos XVI-XVIII)". En *Id.*
- Recchia, Giovanna,**
1993 *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*, México: INBA-CITRU.

- Reyes de la Maza, Luis,**
1969 *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México: Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM.
- Ripa, Cesare,**
1611 *Iconología o vero descrizione d'imagini delle virtu, vitij, affeti, pasión humane, corpi celesti, monde e sue parti*, Facsímil s/d de la edición publicada en Padua por Pietro Paolo Tozzi.
- Rodríguez Sánchez de León, María José,**
2002 "La contribución española a la Weltliteratur: La canonización del teatro barroco en la crítica de la Ilustración y el Romanticismo", en Enrique García Santo-Tomás (Ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid: Iberoamericana/Vervuet.
- Román Calvo, Norma (Coord.),**
2007 *Los géneros dramáticos. Su trayectoria y su especificidad*, México: Paideia, UNAM.
- Ruano de la Haza, José María,**
2000 "Actuación y escenarios en la época de Calderón", en Sociedad Estatal de Madrid, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sala de exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid: Nuevo Milenio.
- Rubial García, Antonio,**
2000 "La evangelización franciscana en Nueva España". En María Sten (Coord.) *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*. México: Conaculta/Fonca. Pp. 13-20.
- Rueda Ramírez, Pedro J.,**
2005 *Historia de la lectura y el negocio del libro en Nueva España. El abastecimiento del mercado americano a través de la carrera de Indias en los siglos XVI y XVII*. Apuntes del Seminario impartido en Puebla, mes de septiembre. Organizadores: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla/Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, Secretaría de Cultura/Biblioteca Palafoxiana.

- s/a**
2004 *Teatro español del siglo XVIII.* *
<http://sapiens.ya.com/apuntesweb2004/teatrosigloxviii.htm>
- Sarduy, Severo,**
1992 “El Barroco y el Neobarroco”, en César Fernández M., (Coord.), *América Latina en su literatura*, México: UNESCO/Siglo XXI.
- Schapiro, Meyer,**
1962 *Estilos*, Buenos Aires: Antropología, ed. Libros Básicos.
- Schilling, Hildburg,**
1958 *Teatro profano en la Nueva España. (Fines del siglo XVI a mediados del XVIII)*, México: UNAM.
- Sebold, Russell P.,**
s/f *Contra los mitos antineoclásicos españoles.**
Cervantesvirtual.com/servlet/sirveObras/.../p0000001.htm
- Semo, Ilán,**
2002 “Iconografías del yo”, en *Historia y grafía*, num. 19, México: Universidad Iberoamericana.
- Sten, María y Gutiérrez Estupiñán Raquel,**
2007 *No sólo ayunos y oraciones. Piezas teatrales menores en conventos de monjas (Siglo XVIII)*, México: FFyL-UNAM/ICSH-BUAP.
- Suárez, Juan Luis,**
2002 “El paisaje del tiempo y la estética de la comedia nueva”, en García Santo Tomás (Ed.), *El teatro del Siglo de Oro ante los espacios de la crítica. Encuentros y revisiones*, Madrid: Iberoamericana, Veruet.
- Suárez de la Torre, Laura,**
2005 “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”, en Clark de Lara, Belem y Speckman Guerra, Elisa (Eds.), *La república de las letras. Asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, Vol. II, *Publicaciones periódicas y otros impresos*, México, 2005, Universidad Nacional Autónoma de México.

- Suréda, Francois,**
2004 *Le théâtre dans la société valencienne du XVIIIe siècle*, Saint Estève: Collection Études, Presses Universitaires de Perpignan.
- Tavira, Luis de,**
1994 “Autos, pastorelas y dramas religiosos (1817-1862)”, estudio introductorio en Héctor Azar (Coord.), *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, Tomo XI, México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Terán Bonilla, José Antonio,**
Consult. sept. 2008 La enseñanza de la arquitectura en la España durante el período barroco. Versión html:
<http://www.upo.es/depa/webdhuma/areas/arte/actas/3cibi/documentos/016f.pdf>.
- Torre Villar, Ernesto de la,**
1991 Introducción a Diego A. Bermúdez de Castro, *Theatro Angelopolitano*. México: UNAM.
- Valle Gagern, Arturo,**
1982 “Una representación en un día de muertos”, en *Puebla en el siglo XIX: Contribución al estudio de su historia*, Puebla: UAP.
- Vasconcelos, Tito y Lizárraga, Xavier,**
1998 “Pecados y virtudes de la pluma: La censura al texto dramático (siglos XVII-XIX)”, en Maya Ramos (Dir.), *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, México: Escenología, Conaculta/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli
- Versényi, Adam,**
1995 *El teatro en América Latina*, trad. Carlos González y Carlos Martín, Cambridge: Cambridge University Press.
- Viqueira Albán, Juan Pedro,**
1987 *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, México, FCE.

- Vitse, Marc,**
 1995 a) “La primera expansión del teatro”, en Jean Canavaggio, *Historia de la literatura española. Tomo III. El siglo XVII*, Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Ariel
 1995 b) “El segundo hálito del teatro”, en Jean Canavaggio, *Historia de la literatura española. Tomo III. El siglo XVII*, Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán, Barcelona: Ariel
- Viveros, Germán,**
 1993 “Dramaturgia novohispana del siglo XVIII”, Estudio introductorio en Héctor Azar (Dir), *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, México: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
 1995 *Talia novohispana. Espectáculos, temas y textos teatrales Dieciochescos, Anejos de Novahispania 3*, México: UNAM.
 2005 “El teatro y otros entretenimientos urbanos. La norma, la censura y la práctica”, en Pilar Gonzalbo (Dir.) *Historia de la vida cotidiana en México. La ciudad barroca*, Tomo III, México: Fondo de Cultura Económica.
- Yanes Díaz, Gonzalo y Salamanca M., Juan F.,**
 1995 *La cuadrícula en la ciudad de Puebla*, en Cuadernos de Trabajo del Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades No. 16, Puebla: Universidad Autónoma de Puebla-Consejo Estatal de Ciencia y Tecnología.
- Ward, Henry George,**
 1991 *México en 1827. Segunda visita a México en 1825. Estado de Puebla*, Selecc. y prolog. Mercedes M. de Angulo, en *Lecturas Históricas de Puebla*, no. 42, Puebla: Gobierno del Estado-Secretaría de Cultura- Comisión Puebla V Centenario.
- Zarco, Francisco (Fortín),**
 1994 *Crónicas de teatro y de la ciudad. La moda*, en *Id., Obras completas de Francisco Zarco*, Tomo XIX, México: Centro de Investigación Científica Jorge Luis Tamayo, A.C.

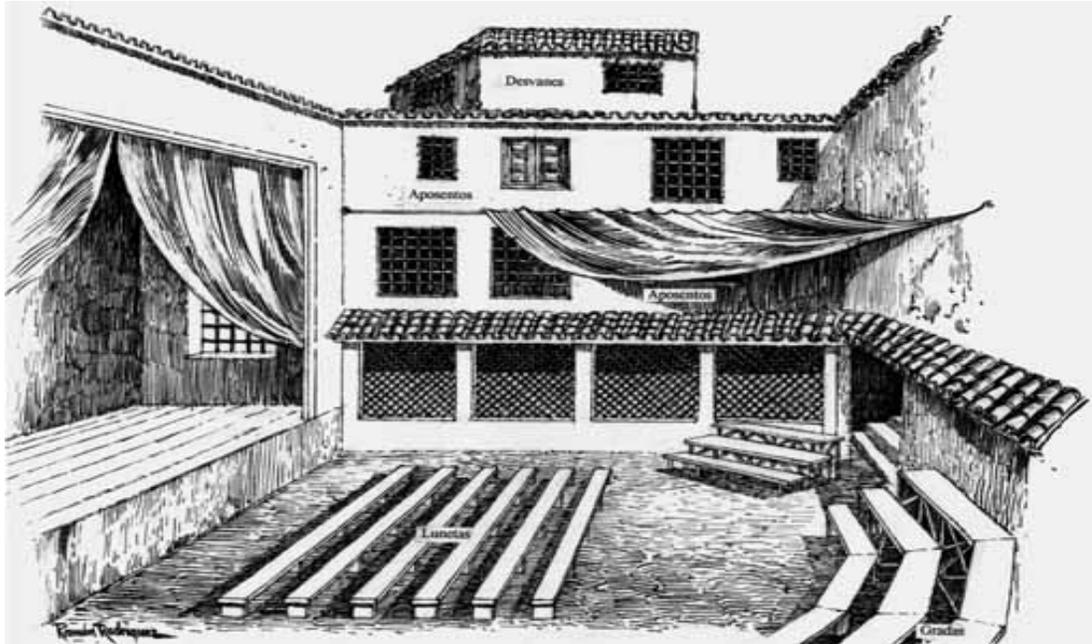
Páginas de Internet complementarias:*

http://www.portalplanetasedna.com.ar/despota_3.htm y

http://wikipedia.org/wiki/Carlos_III_de_Espa%C3%B1a#Despotismo_Ilustrado

* Última fecha de verificación de vigencia de hipertextos en la red: 20 de julio de 2008.

ANEXOS

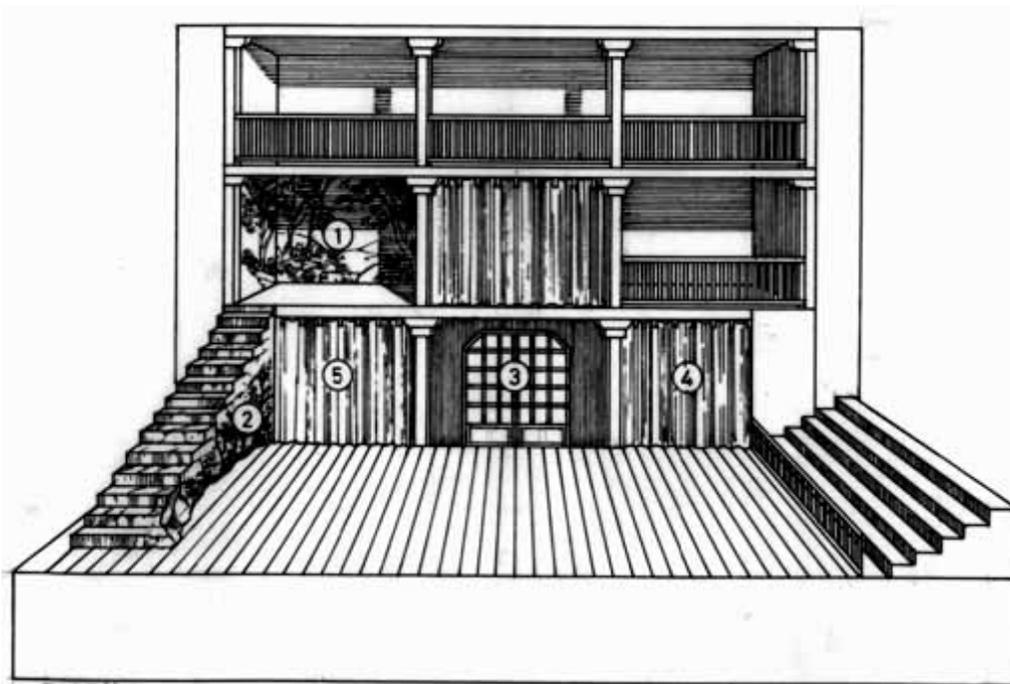


Aspecto de un primitivo corral de comedias. Ilustración de Ramón Rodríguez. Figura de una serie de imágenes de Francesco Ficoroni, *De larsis scenicis*, 1754. (<http://parnasco.uv.es./Ars>; vínculo: Iconografía.html. Representaciones).

El Corral de la Pacheca.- Su apariencia original debió ser muy similar a la imagen que se muestra. Remodelado entre 1579 y 1582, contaba con ocho entradas y cuatro escaleras de acceso a la *cazuela* de mujeres. En la planta baja o *patio*, frente al acortinado tablado de representación se encontraban bancos o taburetes, seguidos de las *graderías* y el *mosquete*, con cuartos especiales para los vendedores de frituras y refrescos. El *mosquete* era un área exclusivamente masculina y la de más bajo precio, pues los espectadores ahí permanecían de pie durante todo el espectáculo. En medio de la parte más elevada de las *graderías* se hallaba el *cuarto de vuelos*, en cuyo techo existía una argolla de la cual se sostenía una cuerda que iba de ahí al escenario, para permitir que, cuando así lo requirieran las representaciones, descendiesen de ahí los cómicos hasta situarse en el foro. Sobre las *graderías* se alzaban los *aposentos* o palcos altos y bajos con celosías, balcones o ventanas, para cobijo de los asistentes de prestigio, teniendo siempre alquilado uno de ellos el cabildo de la villa y corte. Sobre los *aposentos* encontraban acomodo los individuos de mediana posición social, en los *desvanes* y *bancos de barandilla*. Esta disposición para el público reflejaba, espacialmente, las diferencias sociales existentes, incluyendo una obligada separación por géneros para los estratos más populosos. M. y Campos, 1978: 42-45 y 89-91.



Grabado de comba del Corral del Príncipe en Madrid, 1888. Iconografía.html.



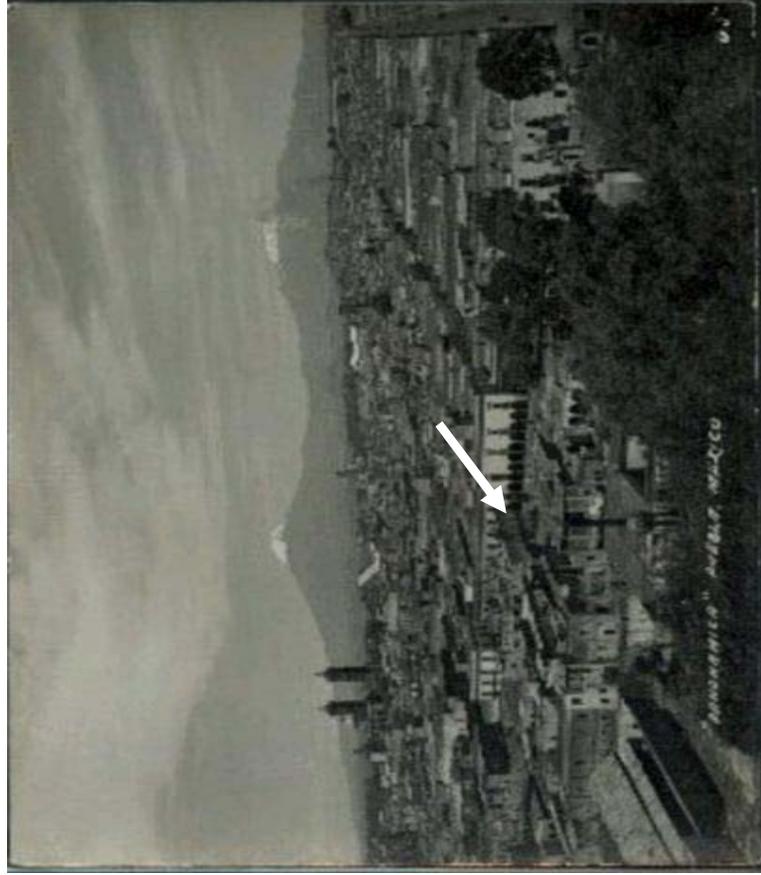
Hipótesis de escenografía para la representación de *La vida es sueño* en un corral de comedias. Ilustración de Ramón Rodríguez. Iconografía htm.

Anexo No. 3, III.

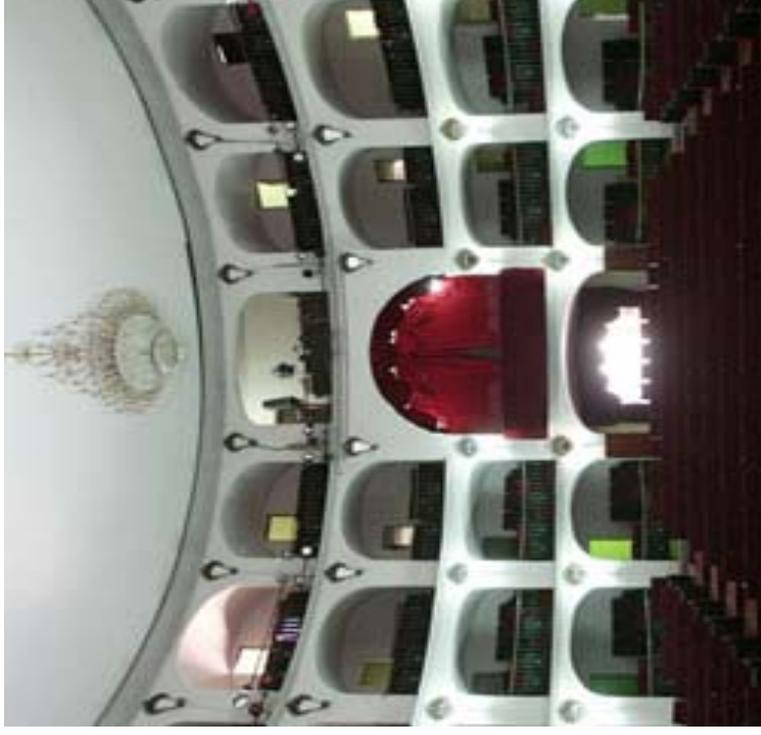
CARRO VOLANTE Y "GLORIA" SOBRE TELÓN DE FONDO PINTADO. Ilust. en Sociedad Estatal de Madrid, *Calderón de la Barca y la España del Barroco*, Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid: Nuevo Milenio, 2000, p. 341, il 141.



Anexo 4.-
DOS MOMENTOS DEL TEATRO PRINCIPAL. IV

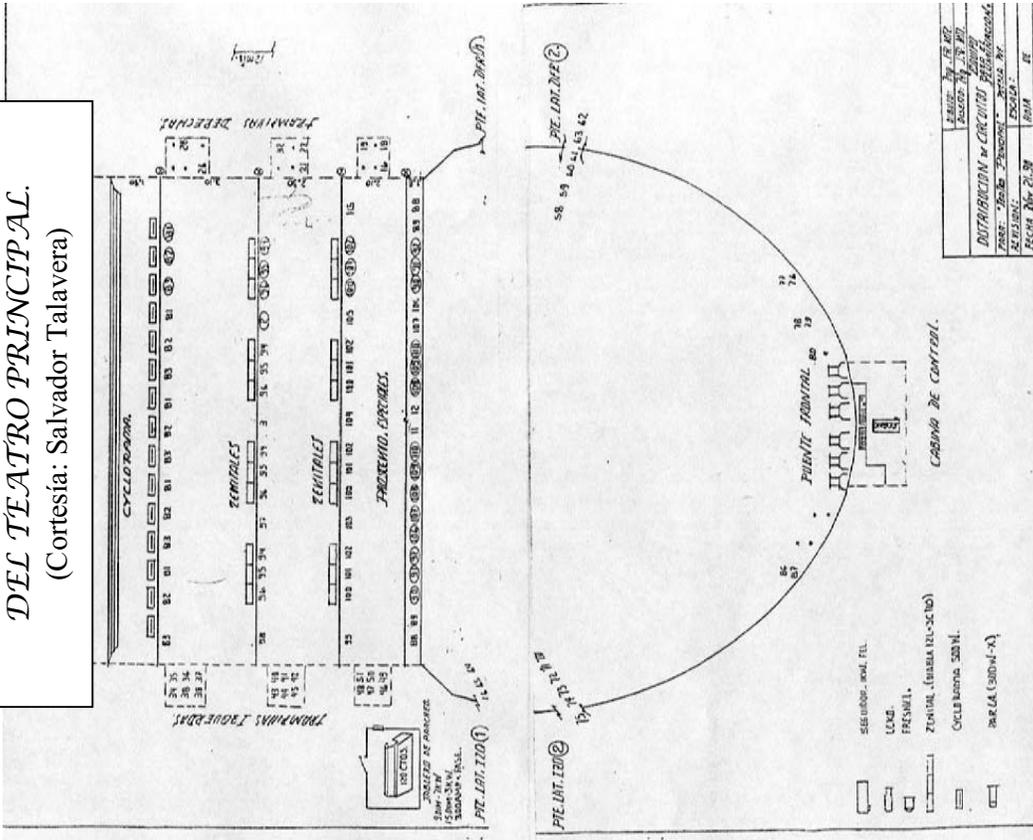


El edificio en estado ruinoso tras el incendio de 1902.

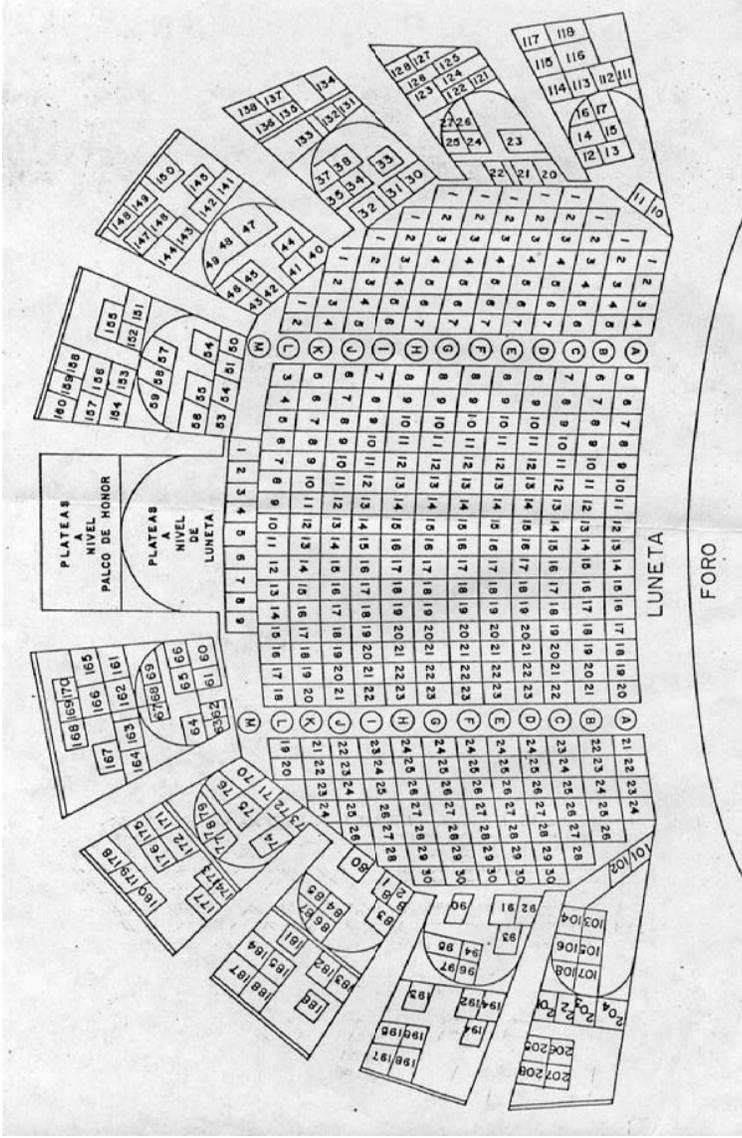


Interior reconstruido. Vista hacia el palco de honor (antes del cabildo) y la cabina técnica (antes cuarto de vuelos).

Anexo 5 a)
DISTRIBUCIÓN INTERIOR
DEL TEATRO PRINCIPAL.
 (Cortesía: Salvador Talavera)

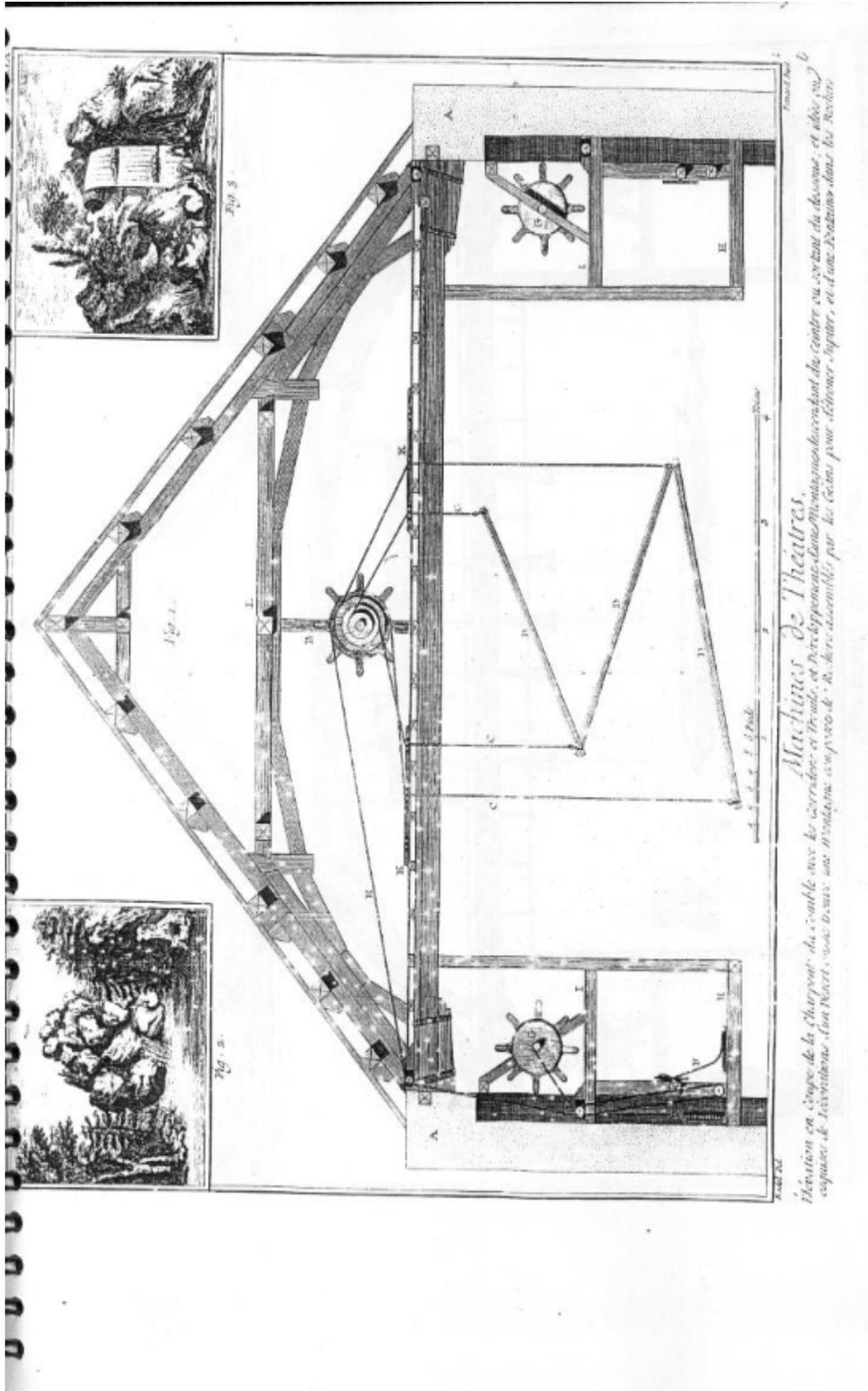


Anexo 5 b)



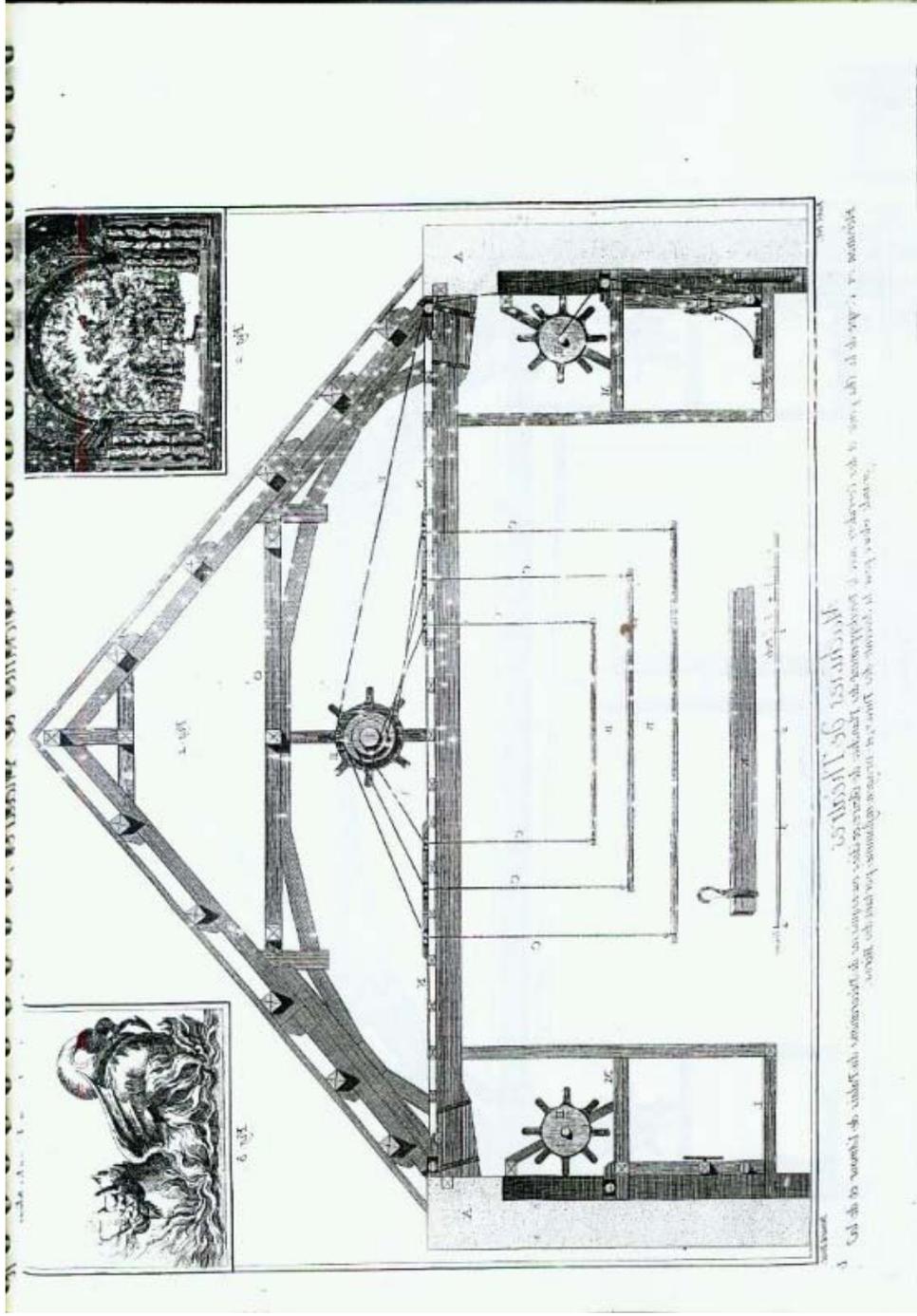
DISTRIBUCIÓN INTERIOR DEL TEATRO PRINCIPAL EN LA ACTUALIDAD.
(Cortesía: Salvador Talavera)

Anexo 6



MÁQUINA DE TEATRO. "Elevación en sesgo de la armazón de techo con las correderas de torno y desarrollo de una montaña descendente e ideas de decoración de un desierto en el que se encuentra una montaña compuesta de rocas ensambladas para que los gigantes destronan a Júpiter y de una fuente entre las rocas". En Diderot y D'Alembert, L'Encyclopédie. *Théâtres, Machines de théâtre*, Paris: Bibliothèque de l'Image, ed. fasc. 2002.

Anexo 7



MÁQUINA DE TEATRO. "Elevación en sesgo de la armazón y de las correderas con el desarrollo de Planchas de Glorias. e ideas o bocetos de decoración del Palacio del Amor y de la gran Gloria para el descenso de los dioses, y dragón entre llamas para el sostén de los héroes". En Diderot y D'Alembert, *L'Encyclopédie. Théâtres, Machines de théâtre*, Paris: Bibliothèque de l'Image, ed. fasc. 2002.

VISTA EXTERIOR Y ENTORNO
DEL TEATRO PRINCIPAL.



*Ca. Principios del
Siglo XX. 8 ote. esq.
Puente de Sn. Fco.*





Anexo 9.-

X

TEATRALIDAD DE LA FIESTA PÚBLICA A TRAVÉS DE LA PINTURA

Arco triunfal en la fachada principal de la catedral de Puebla, para la recepción del virrey de las Amarillas, ca. 1755.

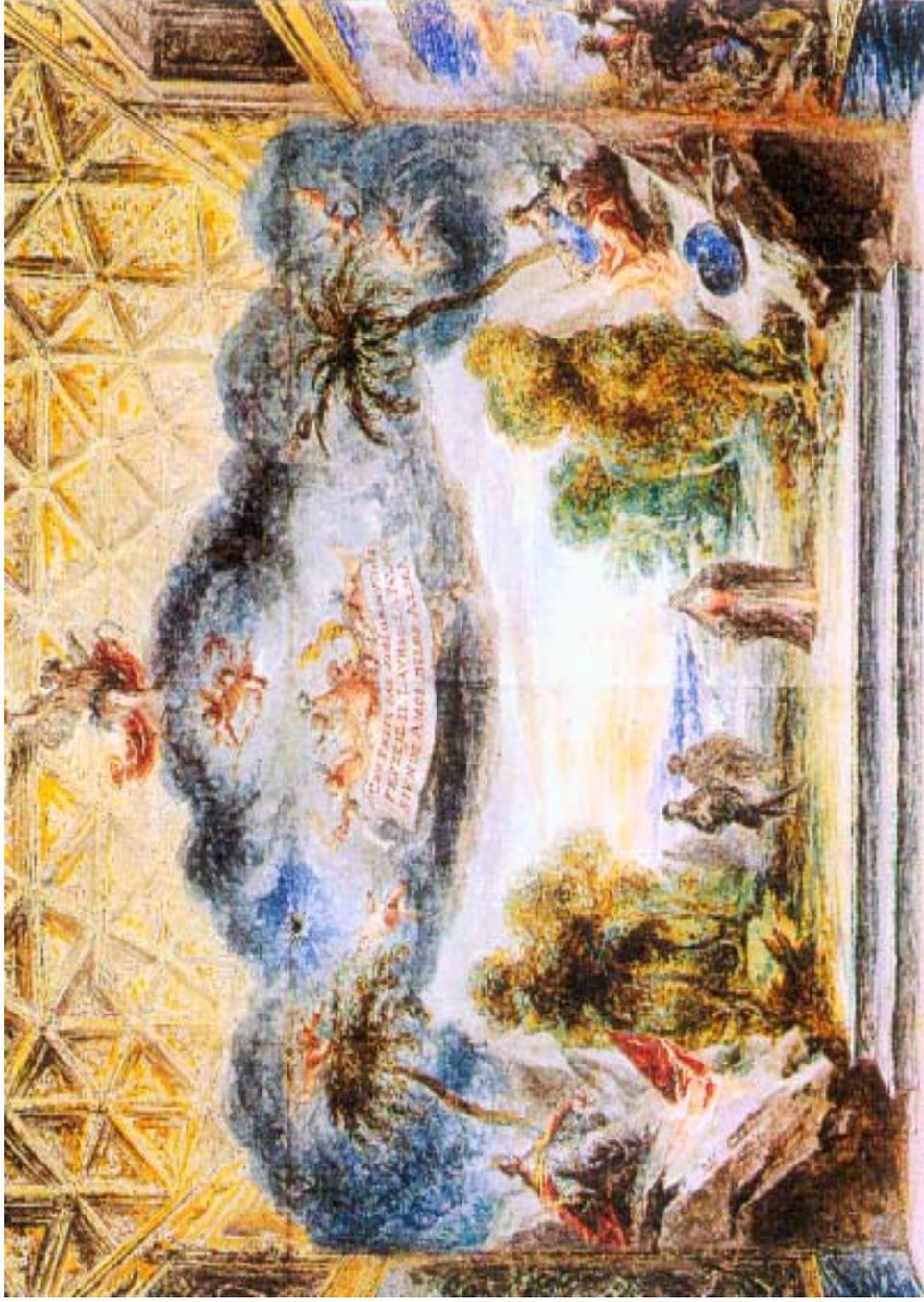
Óleo sobre tela. 1.28 x .98 mts. Col. part.

Ilust. en Berndt León M., Beatriz M., 2005: 247.

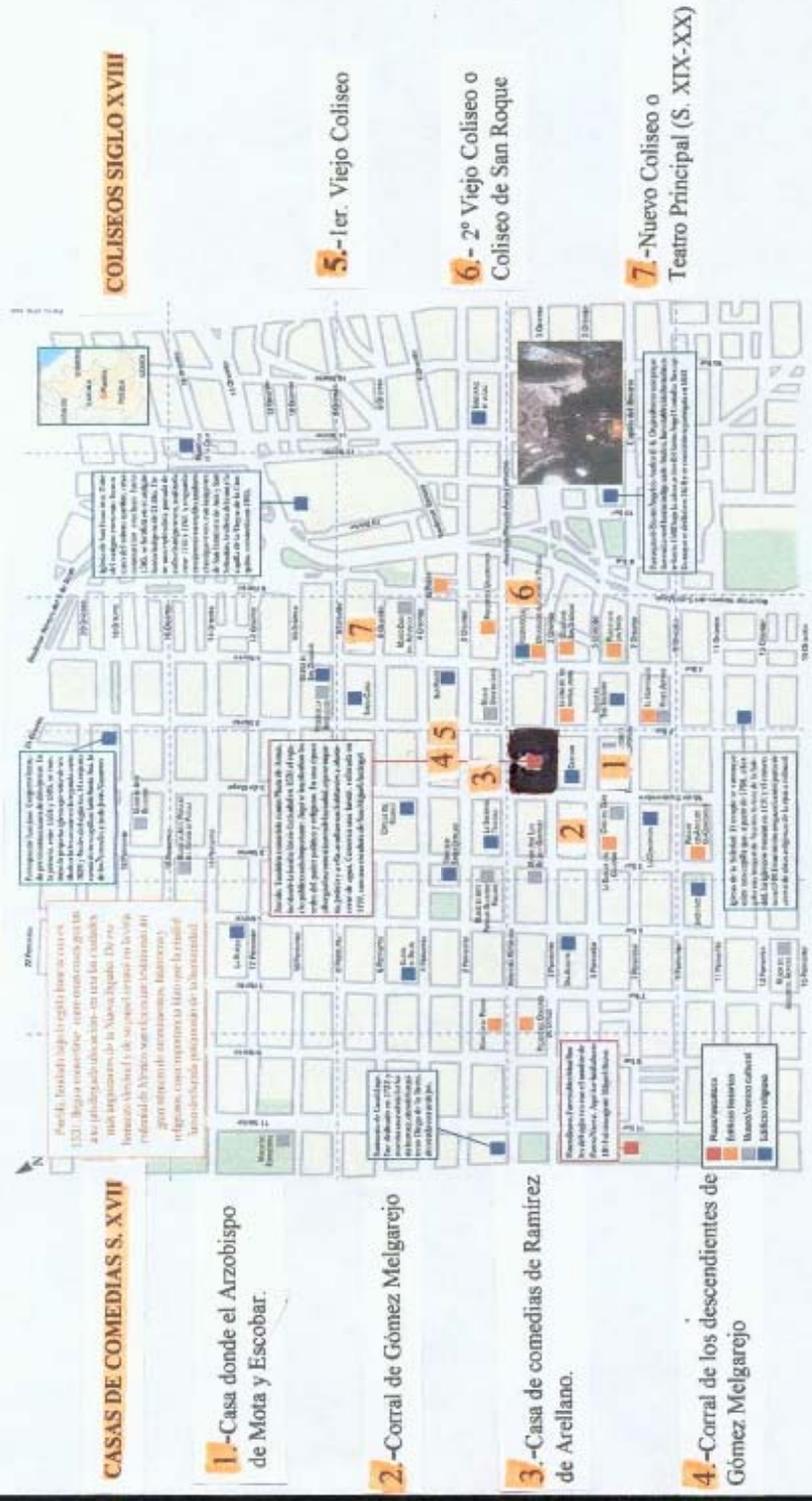
Anexo 10.- EJEMPLO DE ESCENOGRAFÍA PICTÓRICA. Ilust. en Sociedad Estatal de Madrid, *Calderón de la Barca y*

La España del Barroco, Sala de Exposiciones de la Biblioteca Nacional, Madrid: Nuevo Milenio, 2000, p. 341, il. 142

XI



CENTRO DE LA CIUDAD DE PUEBLA



Fuente para el plano: (<http://ackm.50webs.com/repu/puebla.html>)

LISTA DE COMEDIAS EN EL NUEVO COLISEO DE PUEBLA

No.			1766	1796	1815	En coliseo de México
1.	Abelardo y Eloísa? (2 copias)	?	XXX			
2.	Abraham castellano y Blasón de los Guzmanes	Hoz y Mota	XXX			XXX
3.	A cada paso un peligro	Diego y José de Figueroa y Córdoba	XXX			
4.	adúltera penitente (La): Santa Teodora	Moreto, Matos y Cáncer	XXX			XXX
5.	Afectos de odio y amor	Calderón	XXX			XXX
6.	Agradecer y no amar	Calderón	XXX			XXX
7.	águila de la Iglesia (El): San Agustín (2 copias)	González de Busto y Lanini Sagrado	XXX			
8.	Agustín Lorenzo Cabal				XXX	XXX
9.	alcalde de él mismo (El),	Calderón	XXX			
10.	alcalde de Zalamea (El) y garrote más bien dado	Calderón	XXX			XXX
11.	alcázar del secreto (El)	Solis	XXX			
12.	Alejandro en las Indias	Metastasio, trad. Antonio Savignon		XXX		
13.	amante mudo (El) ó Fuerza de la sangre; amor hace hablar a los mudos	Villaviciosa, Matos y Zavaleta	XXX			XXX
14.	amantes de Teruel (Los)	Montalbán	XXX		XXX	XXX
15.	amantes portugueses (Los) y querer hasta morir	Cristóbal Lozano	XXX			
16.	A lo que obligan los celos	Enriquez Gómez	XXX			
17.	Amar por señas	Tirso de Molina	XXX			
18.	Amar y saber vencer				XXX	
19.	Amazona de Mongaz (La) y aventuras de Teruel	Solán y Lobo				
20.	Amigo amante y leal	Calderón	XXX			
21.	amor (El) de la mágica mexicana				XXX	XXX
22.	Amor en vizcaíno (El) y los celos en francés	Luis de Guevara			XXX	
23.	amor filial (El)	?			XXX	XXX

24.	Amor hace discretos. Una causa, dos efectos	Calderón	XXX				
25.	Amor, honor y poder (la industria contra el poder) (2 copias)	Calderón	XXX	XXX			XXX
26.	Amor vencido de amor	Huerta, Zavaleta y Vélez de Guevara	XXX				
27.	Amor y obligación	Moreto	XXX				
28.	Amores de Dido y Encas	Cristóbal de Morales	XXX				
29.	Amparar al enemigo	Solís	XXX				
30.	Apelos y Campaspis			XXX			XXX
31.	ángel de las escuelas (El)	Vidal y Salvador	XXX				
32.	Anillo de Ayger (El), 1ª, 2ª y 3ª partes			XXX			
33.	animal profeta (El)	Mira de Amescua	XXX				
34.	Antes que todo es mi amigo	Enríquez Gómez	XXX				
35.	Antes que todo es mi dama	Calderón	XXX				XXX
36.	Antíocho y Seleuco (a buen padre, mejor hijo)	Moreto	XXX				XXX
37.	Apolo y Climene	Cañizares	XXX				
38.	armas de la hermosura (Las)	Calderón	XXX	XXX			XXX
39.	asombro de Jerez (El), Juana la Rabicortota (2 partes)	P. Fernández		XXX			XXX
40.	asombro de Jerez (El) y temor de Andalucía: el guapo Agustín Florencio	Suárez	XXX				
41.	Artabano	?		XXX			
42.	áspides de Cleopatra (Los) (2 copias tanto en 1766 como en 1815)	Rojas Zorrilla	XXX	XXX			XXX
43.	Atilio Régulo	Metastasio		XXX			
44.	banda de Castilla (La) y Duelo contra sí mismo	Cañizares	XXX				
45.	banda y la flor (La) hacer del amor agravio	Calderón	XXX				XXX
46.	bandolera de Italia (La) y enemiga de los hombres	anónima	XXX				

47.	bandos de París (Los)	?		XXX		
48.	bandos de Ravena (Los) y Fundación de Camándula	Matos Fragosos		XXX		
49.	Basta callar	Calderón		XXX		
50.	batalla de Pavía (La)	Monroy			XXX	XXX
51.	Bayaceto (El)	Racine, trad. Ramón de la Cruz		XXX	XXX	
52.	Bien vengas mal si vienes solo	Calderón		XXX		
53.	Británico	Racine, trad. Antonio de Solís		XXX		
54.	buena criada (La)				XXX	
55.	Buena esposa, mejor hija: La Necepcis	Metastasio, trad. Fco. M. Nipho		XXX		
56.	buen médico (El) y la enferma por amor	Carlo Goldoni		XXX	XXX	
57.	Caballero (El)	Moreto		XXX		XXX
58.	Caballero dama (El)	Monroy		XXX		
59.	cabellos de Absalón (Los)	Calderón		XXX		
60.	caballero de espíritu (El)	Carlo Goldoni		XXX		
61.	caballero de Medina (El)	Ramón de la Cruz			XXX	
62.	Cada cual a su negocio	Jerónimo de Cuellar			XXX	
63.	Cada uno para sí	Calderón		XXX		XXX
64.	Caer para levantar	Moreto, Matos y Cáncer		XXX		
65.	Caprichos de amor y celos ó Los enamorados celosos	Fermín del Rey		XXX		
66.	Carbonero de Londres (El)	Antonio Valladares de Sotomayor			XXX	XXX
67.	carboneros de Francia (Los) ó Los nuevos caballeros.	Rojas Zorrilla		XXX		XXX
68.	Casa con dos puertas	Calderón		XXX		XXX
69.	Casarse por vengarse	Rojas Zorrilla		XXX		XXX
70.	Catalina Segunda	Luciano Francisco Comella			XXX	
71.	Cecilia y Corzán	Luciano Francisco Comella			XXX	
72.	Cecilia viuda, segunda parte	Luciano Francisco Comella			XXX	
73.	Celmira (La)	Anónima, trad. del francés			XXX	
74.	Celos, amor y venganza (no hay mal que por bien no venga)	Vélez de Guevara		XXX		
75.	celos (Los), aún del aire matan	Calderón		XXX		

76.	chismoso (El)	Francisco Meseguer				XXX		
77.	Cid campeador (El): (¿Honrador de su padre?).	Corneille	XXX				XXX	
78.	Circe de dos coronas	Anónima		XXX				
79.	Ciro			XXX				
80.	cisma de Inglaterra (La)	Calderón	XXX				XXX	
81.	codicia rompe el saco (La)	Calderón	XXX					
82.	Comerciantes (Los)	Carlo Goldoni		XXX			XXX	
83.	Cómo luce la lealtad a vista de la traición ó la hija de Senescal	Añorbe		XXX				
84.	Cómo se comunican dos estrellas contrarias	Calderón				XXX		
85.	Cómo se vengan los nobles. El testimonio vengado.	Lope de Vega	XXX					
86.	Con amor no hay amistad	Matos Fragoso	XXX					
87.	conde de Saldaña (El)	Cubillo de Aragón	XXX				XXX	
88.	conde Lucanor (El)	Calderón	XXX				XXX	
89.	Con quien vengo, vengo	Calderón	XXX					
90.	Conquista de Barcelona	Anónima		XXX				
91.	conquista de México (La)	Eusebio Vela				XXX	XXX	
92.	Corroes y Siroe	Metastasio		XXX				
93.	cortesana en la sierra (La)	Fragoso y Diamante				XXX		
94.	Criado de dos amos (El)	Goldoni, trad. José Concha		XXX			XXX	
95.	Cristóbal Colón	Comella				XXX	XXX	
96.	Crueldad sin razón (La) la vence auxilio y amor: Magencio y Constantino	Luis Moncín				XXX		
97.	Cuál es afecto mayor: lealtad o sangre o amor	Banses Candamo	XXX					
98.	Cuando no se guarda y Príncipe tonto	Leyva R. de Arellano	XXX					
99.	cuatro columnas (Las del reino español					XXX		
100.	Cueva y castillo de amor (2 copias)	Leyva R. de Arellano	XXX					
101.	dama corregidor (La)	Villaviciosa y Zavaleta	XXX				XXX	
102.	dama duende (La)	Calderón	XXX				XXX	XXX

103.	dama presidente (La)	Leyva R. de Arellano	XXX				
104.	Dar la vida por su dama, el conde de Sex	Coello	XXX	XXX		XXX	XXX
105.	Darlo todo y no dar nada	Calderón	XXX				XXX
106.	Dar tiempo al tiempo	Calderón	XXX				XXX
107.	Defensa de Valencia y castigo de traidores	Félix Enciso Castrillón				XXX	
108.	defensor de su agravio (El)	Moreto	XXX			XXX	XXX
109.	Del rey abajo, ninguno: El labrador más honrado, García de Castañar. El conde de Orgaz.	Rojas Zorrilla	XXX				
110.	delincuente honrado (El)	Jovellanos				XXX	XXX
111.	de Monsón (La)					XXX	
112.	Derramar su propia sangre en defensa de su Rey, dos partes					XXX	XXX
113.	desafío de Carlos V (El)	Rojas Zorrilla	XXX				
114.	desdén con el desdén (El)	Moreto	XXX			XXX	XXX
115.	desdicha de la voz (La)	Calderón	XXX				XXX
116.	desertor (El)	Louis-Sébastien Mercier, prob. trad. Pablo de Olavide		XXX			XXX
117.	destrucción de Troya (La)	Monroy	XXX				
118.	devoción del Rosario (La) ó Esclavo de María y defensor del rosario	Diamante	XXX				
119.	diadema (La)	?		XXX			XXX
120.	Dido abandonada	Metastasio, adapt. José Ibáñez				XXX	
121.	Dicha y desdicha del nombre	Calderón	XXX				XXX
122.	dichoso bandolero (El), Fray Pedro de Mazara, capuchino	Cañizares	XXX				
123.	Dido y Eneas	Cristóbal de Morales		XXX			
124.	Dios hace justicia a todos (2 copias en 1815)	Francisco de Villegas	XXX			XXX	XXX
125.	Domine Lucas, (dos copias en 1766)	Lope de Vega	XXX			XXX	XXX
126.	Don Juan Espino (en su patria), 1ª parte, 2 copias	Cañizares	XXX				

127.	Don Juan Espino (en su patria), 2ª parte	Cañizares			XXX	XXX
128.	Don Juan Espino (en Milán), 2ª parte, 2 copias	Cañizares	XXX			XXX
129.	Donde hay agravios no hay celos: el amo criado	Rojas Zorrilla	XXX			
130.	dos amantes del cielo (Los): Crisanto y Daría	Calderón	XXX			
131.	dos prodigios de Roma (Los): San Adrián y Santa Natalia	Matos Fragoso	XXX			
132.	dos sirenas de Albania (Las)	?	XXX			
133.	Dos veces madre de un hijo: Santa Mónica y conversión de San Agustín, (2 copias)	Anónima	XXX			
134.	Duelo contra su dama (El)	Banses Candamo	XXX			XXX
135.	Ecio	Metastasio, trad. Ramón de la Cruz	XXX	XXX		
136.	ejemplo mayor de la desdicha (El) y Capitán Belisario	Mira de Amescua	XXX			
137.	empeño de una casa (Los) (2 copias)	Sor Juana Inés de la Cruz	XXX			XXX
138.	encanto por los celos (El) ó la fuente de la judía	Cristóbal Monroy	XXX			XXX
139.	Eneas de Dios y Caballero del Sacramento (2 copias)	Moreto	XXX			XXX
140.	escándalo de Grecia contra las santas imágenes (El)	Calderón	XXX			
141.	esclava del Negro Ponto (La)	Luciano Francisco Comella		XXX		XXX
142.	esclavo en grillas de oro (El)	Banses Candamo	XXX			XXX
143.	escocesa (La)	Voltaire, trad. L. Fco. Comella ó Ramón de la Cruz		XXX	XXX	XXX
144.	escondido (El) y la tapada	Calderón	XXX			XXX
145.	escuela de las madres (La)	?		XXX		
146.	españoles en Chile (Los)	González de Bustos	XXX			XXX
147.	espigadera (La)	Ramón de la Cruz		XXX	XXX	XXX
148.	esposa persiana (La)	Goldoni		XXX	XXX	XXX

149.	Esther	Racine		XXX		
150.	Estudiante de día y galán de noche	Cristóbal Lozano	XXX			
151.	Eugenia (La)	Beaumarchais, trad. Ramón de la Cruz.		XXX		XXX
152.	Faltar a padre y amante	Valladares		XXX		
153.	Fedra	Racine, trad. Pedro de Silva		XXX		
154.	Fénix de la escritura (El): el glorioso San Jerónimo	González de Bustos	XXX			
155.	Filoctetes (2 copias)	Sófocles?		XXX		
156.	Fineza contra fineza	Calderón	XXX			XXX
157.	 fingida Arcadia (La)	Moreto y Calderón	XXX	XXX		
158.	Fuego de Dios en el querer bien	Calderón	XXX			XXX
159.	 fuerza de la ley (La)	Moreto	XXX			XXX
160.	 fuerza del natural (La)	Moreto y Cáncer	XXX			XXX
161.	 fuerza lastimosa (La)	Lope de Vega	XXX			
162.	Gabriela La	Bello		XXX		
163.	 galán fantasma (El)	Calderón	XXX			XXX
164.	 Gallego (El)	?	XXX			XXX
165.	 Garci-Sánchez	?		XXX		
166.	 Gengis Khan	?		XXX		
167.	 genizaro de Hungría (El) y alemán Federico	Matos Fragoso	XXX		XXX	XXX
168.	 gigante cananeo (El): San Cristóbal (El vasallo del Señor) (2 copias)		XXX			
169.	 gitana de Menfis (La): Santa María Egipcíaca (2 copias 1766 y 1 para 1796)	Montalbán	XXX	XXX		XXX
170.	 gitaniella de Madrid (La)	Solís	XXX			
171.	 glorias de Barcelona (Las)	?		XXX		
172.	 glorias (Las) del Rey Fernando				XXX	XXX
173.	 gran Cenobia (La)	Calderón	XXX		XXX	XXX
174.	 Guárdate del agua mansa	Calderón	XXX			
175.	 Guayanesa (La)	Goldoni		XXX		
176.	 Guerras de celos y amor	Matías de Ayala	XXX			XXX

177.	Guillermo (El), duque de Aquitania (1ª parte)	Francisco de Soria	XXX				
178.	Guillermo (El), duque de Aquitania (2ª parte, 2 copias)	Francisco de Soria	XXX				
179.	Gustavo	?		XXX			
180.	Gustos y disgustos no son mas que imaginación	Calderón	XXX		XXX		XXX
181.	Guzmán el bueno	Fernández de Moratín o Iriarte		XXX			XXX
182.	hábito de los casados (El)				XXX		
183.	hablador (El)	Goldoni, trad. De Concha		XXX			XXX
184.	Hacer que hacemos dos jornadas	Anónimo	XXX		XXX		XXX
185.	Hados y Lados hacen dichosos y desdichados: el parecido de Rusia				XXX		XXX
186.	Hacer remedio el dolor	Moreto y Cáncer	XXX				
187.	Héctor y Aquiles	Monroy	XXX				
188.	heredero universal (El)	?		XXX			
189.	Herodes Ascalonita y la bella Mariene	Cristóbal Lozano	XXX				
190.	Hidalgos de Medellín	Antonio Soto			XXX		XXX
191.	Hija del aire (La)	Calderón		XXX			XXX
192.	hijo de las batallas (El)	Jacinto Cordero	XXX				
193.	hijos de la fortuna (Los)	Calderón	XXX				
194.	Hipocondríaco (El)	Goldoni		XXX			XXX
195.	hombre convencido a la razón (El) ó la mujer prudente	Goldoni		XXX			
196.	hombre de bien (El)				XXX		XXX
197.	hombre prudente (El)	José Sedano		XXX			
198.	honor es lo primero (El)	Leyva R. de Arellano	XXX				
199.	Hormesinda (La)	Fernández de Moratín					
200.	Hypsípile, princesa de Lemnos	Metastasio (ópera), adapt. Nipho		XXX			XXX
201.	Imposible más fácil (El)				XXX		
202.	Industrias contra finezas	Moreto	XXX				XXX
203.	industriosa madrileña (La)				XXX		
204.	inclinación española (La) y musulmana	Banses Candamo	XXX				XXX

	nobleza (2 copias)								
205.	Incógnita (La)	Goldoni		XXX				XXX	
206.	infeliz Aurora (La) y Fineza acreditada	Leyva R. de Arellano		XXX					
207.	Ingenio y representante: San Ginés y San Claudio	Ripoll		XXX					
208.	inocente culpado (El)	?		XXX				XXX	
209.	Jacoba (La)				XXX			XXX	
210.	Jerjes	Francisco Xavier Martinelli, trad. García Asensio							
211.	José vendido	?		XXX					
212.	Juan Sánchez de Talavera	Diamante		XXX				XXX	
213.	Judas Macabeo	Calderón		XXX					
214.	Judas el Iscariote	Antonio de Zamora		XXX					
215.	judía de Toledo (La)	Diamante		XXX					
216.	juegos olímpicos (Los)	Salazar y Torres		XXX				XXX	
217.	juramento ante Dios (El) y lealtad contra el amor	Jacinto Cordero		XXX					
218.	lágrimas de David (Las)	Lope de Vega		XXX				XXX	
219.	Lances de amor y fortuna	Calderón		XXX				XXX	
220.	lego del Carmen (El): San Francisco de Sena	Moreto		XXX					
221.	Leoncio y Montano, (dos copias)	Diego y José de Figueroa y Córdoba		XXX				XXX	
222.	libro de las mujeres (El)	?		XXX					
223.	licenciado Vidriera (El)	Moreto		XXX				XXX	
224.	Lina (La)	?			XXX				
225.	loco en la penitenciaría (El): Roberto el diablo	Viceno		XXX					
226.	Lograr el mayor imperio por un feliz desengaño	Luis Moncín			XXX				XXX
227.	Logrero (El)							XXX	
228.	Lo que puede la aprehensión (La fuerza del oído)	Moreto		XXX					
229.	Lo que puede la crianza	Francisco de Villegas		XXX					

230.	Lo que va de cetro a crueldad de Inglaterra	Rodríguez Osorio	XXX			XXX
231.	Lucio Papirio	Apostolo Zeno, trad. Ramón de la Cruz		XXX		
232.	Lucinda y Belardo	?	XXX			XXX
233.	maestro de Alejandro (El)	Zárate			XXX	XXX
234.	Magdalena de Roma (la) y bella Catalina	Diamante	XXX			
235.	malgastador (El)	Tomás de Iriarte		XXX		
236.	Manos blancas no ofenden	Calderón	XXX			
237.	mágico catalán (El), 2 partes	?		XXX	XXX	XXX
238.	mágico de Cervan (El)				XXX	XXX
239.	mágico prodigioso (El): San Cipriano	Calderón	XXX			
240.	mágico de Salerno (El): Pedro Vayalarde, (1ª y 2ª parte, dos copias en 1766)	Juan de Salvo y Vela	XXX		XXX	XXX
241.	Mañanas de abril y mayo	Calderón	XXX			XXX
242.	Mañana será otro día	Calderón	XXX			
243.	mariscal de Virón (El)	Montalbán	XXX			XXX
244.	Martha la Romarantina, 2ª parte	Cañizares			XXX	XXX
245.	más amada de Cristo (La): Santa Gertrudis la Magna, (tres copias)	Cañizares	XXX			
246.	Más la amistad que la sangre	?	XXX			
247.	Más heroica romana (La)			XXX		
248.	más impropio verdugo (El) por la más injusta venganza	Rojas Zorrilla	XXX			
249.	Más pueden celos que amor (2 copias)	Lope de Vega	XXX			
250.	matrimonio por razón de estado (El)				XXX	
251.	mayor ciencia laureada (La) y Príncipe jardinero	Pedro Cordero	XXX			
252.	mayor dicha en amor (La) y Gloria del Rey Fernando	?		XXX		
253.	mayor encanto amor (El)	Calderón	XXX			XXX

254.	mayor hazaña de Carlos V	Jiménez de Enciso				XXX	XXX
255.	Mayor monstruo los celos y Tetrarca de Jerusalén	Calderón	XXX				XXX
256.	médico holandés (El)	?					XXX
257.	médico de su honra (El)	Calderón	XXX				XXX
258.	médico supuesto (El)	?		XXX			XXX
259.	mejor amigo (El) el muerto					XXX	
260.	mejor amigo el Rey (El)	Moreto	XXX				
261.	Mejor está que estaba	Calderón	XXX				XXX
262.	mejor flor de Sicilia (La): Santa Rosalea. Con loa	Salazar y Torres	XXX				
263.	mejor hazaña de Carlos V (La)	?	XXX				
264.	mejor par de los doce (El)	Moreto y Matos	XXX				XXX
265.	mejor representante (El): vida y martirio de San Ginés (lo fingido verdadero)	Lope de Vega	XXX				
266.	Mentir y mudarse a un tiempo: el mentiroso en la Corte	Diego y José de Figueroa y Córdoba	XXX				XXX
267.	merced en el castigo (La): El premio en la misma pena. El dichoso de Zatagoza	Montalbán? Moreto?		XXX			XXX
268.	mérito es la corona (El) y encantos de mar y amor, con loa (2 copias)	Salazar y Torres	XXX				
269.	Misantrópía o arrepentimiento (2ª parte)					XXX	XXX
270.	misas de San Vicente Ferrer (Las)	Enriquez Gómez	XXX				
271.	misma conciencia acusa (La)	Moreto	XXX				XXX
272.	Mitridates	Racine		XXX			XXX
273.	modesta labradora (La)						
274.	Moctezuma (2 copias)						
275.	Monstruo de Cataluña y peñas de Montserrat: Fray Juan Guarín	?	XXX				
276.	monstruo de la fortuna (El): la lavandera de Nápoles, Felipa Catanea	anónima		XXX			
277.	monstruo de los jardines (El)	Rojas Zorrilla, Antonio Coello y Luis Vélez de Guevara	XXX				XXX
		Calderón	XXX				XXX

278.	monstruo de la lealtad (El)					XXX	
279.	montañés (El) Juan Pascual	Hoz y Mota		XXX			
280.	Morir por la patria es gloria	?		XXX			
281.	Mudanzas de la fortuna y firmezas de amor	Momroy				XXX	XXX
282.	Mudanzas de fortuna y sucesos de Don Beltrán de Aragón	Lope de Vega		XXX			
283.	mujer de Peribáñez (La)	Montalbán		XXX			
284.	mujer contra el Consejo (La)	Matos, Martínez de Meneses y Zavaleta		XXX			XXX
285.	Mujer, llora y vencerás	Calderón		XXX			
286.	Mustafá (El)			XXX		XXX	XXX
287.	Nadie fie su secreto (no guardes tu secreto)	Calderón		XXX			
288.	Natural vizcaíno (El)					XXX	XXX
289.	negro del cuerpo blanco (El) y Esclavo de su honra	Leyva R. de Arellano		XXX			XXX
290.	Ni amor se libra de amor	Calderón		XXX			XXX
291.	niñeces (Las) y primer triunfo de David	Manuel Antonio de Vargas		XXX			
292.	noble su sangre avisa (El)	?		XXX			
293.	No está en matar el vencer, (2 copias)	Matos Fragoso		XXX			
294.	No habrá mal donde hay mujer	Grati y Alava		XXX			
295.	No hay burlas con el amor (la crítica del amor)	Calderón		XXX			XXX
296.	No hay contra el amor poder	Vélez de Guevara		XXX			
297.	No hay contra lealtad cautela	Leyva R. de Arellano		XXX		XXX	XXX
298.	No hay contra un padre razón	Leyva R. de Arellano		XXX			XXX
299.	No hay cosa buena por fuerza	Anónima		XXX			
300.	No hay reino como el de Dios, (2 copias)	Matos, Moreto y Cáncer		XXX			
301.	No hay ser padre siendo rey	Rojas Zorrilla		XXX			
302.	No hay traidores sin castigo ni lealtad sin lograr premio	Hidalgo				XXX	XXX
303.	No hay vida como la honra	Montalbán		XXX			

304.	No puede ser guardar a una mujer	Moreto				XXX	XXX
305.	Nuera sagaz (La)	?			XXX		XXX
306.	Nuestra Señora de Guadalupe	?		XXX			XXX
307.	Nueva máquina de gas (La)	?			XXX		
308.	Numancia destruida	Ramón López de Ayala, refundición Antonio Savinón					
309.	nuncio falso de Portugal (El)	Calderón y Cañizares		XXX			XXX
310.	Obligados y ofendidos (y gorrón de Salamanca)	Rojas Zorrilla		XXX			
311.	ocasión hace al ladrón (La): el trueque de las maletas	Moreto		XXX			
312.	Olimpa y Bireno	Montalbán		XXX			
313.	Oponerse a las estrellas	Moreto, Matos y Martínez de Meneses		XXX			
314.	Orestes (El)	Alfieri, trad. Dionisio de Solís			XXX		XXX
315.	Pablo y Virginia					XXX	XXX
316.	padre confiado (El)					XXX	
317.	palmerín de Oliva (El) ó la encantadora Lucelinda (2 copias)	Montalbán		XXX			
318.	Pamela (La) ó la mujer más virtuosa inglesa	Goldoni			XXX		XXX
319.	Parecido (El)	Moreto		XXX			XXX
320.	Parecido en la Corte (El)	Moreto			XXX		XXX
321.	patriotas de Aragón (Los)					XXX	
322.	Paulino (El)	Tomás de Añorbe			XXX		
323.	Pedir favor al contrario	Miguel de Barrios		XXX			
324.	Pelear hasta morir	Pedro Rosete y Niño		XXX			
325.	Peor está que estaba	Calderón		XXX			
326.	Perderse por no perderse	Cubillo de Aragón		XXX			
327.	perfecta casada (La): prudente, sabia y honrada	Cubillo de Aragón		XXX			
328.	perla de Inglaterra (La) y Peregrina de Hungría	Anónima		XXX			

329.	perla del salvamento (La)	?	XXX						
330.	picarillo en España (El)	Cañizares	XXX						XXX
331.	pedra filosofal (La) (2 copias)	Banses Candamo	XXX						
332.	pluma (La), púrpura y espada sólo en Cisneros se halla y Restauración de Orán	Anónima	XXX						
333.	poder de la amistad (El)	Moreto	XXX						XXX
334.	Por su rey y por su dama	Banses Candamo	XXX						XXX
335.	posadera (La) ó El enemigo de las mujeres	Goldoni, trad. José López Sedano		XXX	XXX				XXX
336.	postrer duelo de España (El)	Calderón	XXX						XXX
337.	Premios son venganzas de amor	Solano y Lobo		XXX					
338.	presumida (La) y la hermosa,	Enriquez Gómez (Fernando de Zárate)	XXX						XXX
339.	príncipe Lisardo (El)	?		XXX					
340.	prisionero de guerra (El)	Goldoni		XXX					XXX
341.	Primero es la honra. (2 copias)	Moreto	XXX						XXX
342.	príncipe constante (El) y mártir de Portugal	Calderón	XXX						XXX
343.	príncipe de los montes (El)	?	XXX						
344.	príncipe perseguido (El)	Moreto, Belmonte y Martínez de Meneses	XXX						
345.	príncipes de la Iglesia (Los)	?	XXX						
346.	Príncipe villano (El)	Luis de Belmonte Bermúdez	XXX						XXX
347.	Progne y Filomena	Rojas Zorrilla	XXX						
348.	puerta Macarena (La) (1ª y 2ª parte, 2 copias)	Montalbán	XXX						
349.	puede de Mantible (El) (2 copias)	Calderón	XXX						
350.	Quién es quien premia al amor, con loa (2 copias)	Banses Candamo	XXX						
351.	Razono vence al poder (La)	Matos Frago	XXX						
352.	rayo de Andalucía (El) y genizaro de España. (1ª y 2ª parte)	Cubillo de Aragón	XXX					XXX	XXX

353.	Real clemencia de Tito (La)	Metastasio, adapt. Gaspar Zavala y Zamora	XXX			
354.	Real Jura de Altajerjes (doble)	A. Bazo; adapt. De Metastasio	XXX	XXX	XXX	
355.	recaredo (El)	Ver OyF 80 y 161		XXX	XXX	
356.	Reinar después de morir (Doña Inés de Castro, la garza de Portugal)	Vélez de Guevara		XXX	XXX	
357.	Rendirse a la obligación	Diego y José de Figueroa y Córdoba		XXX	XXX	
358.	Renegado, rey y mártir (El renegado del cielo)	Cristóbal de Morales		XXX		
359.	restauración de Orán (La)	Esclapés de Guilló				
360.	restaurador de Asturias (El)	?		XXX		
361.	Rey Don Sebastián (El) y Portugués heroico	Francisco Villegas	XXX			
362.	Rey quimero o rey primero				XXX	
363.	Riquimero, rey de los Godos	Metastasio	XXX			
364.	robo de Elena (El)	Monroy	XXX			
365.	robo de las Sabinas (El)	Coello	XXX			XXX
366.	Roma abrasada y Crueldades de Nerón	Lope de Vega	XXX			
367.	rosa de Alejandría (La)	Pedro Rosete y Niño	XXX			
368.	Sacrificio de Ifigenia (El)	Cañizares	XXX			
369.	Saber premiar la inocencia	?	XXX	XXX	XXX	
370.	sabio en su retiro (El) y el villano en su rincón: Juan Labrador (2 copias)	Matos Fragoso	XXX			XXX
371.	San Francisco, (1ª y 2ª parte, 2 copias)	Eusebio Vela	XXX			XXX
372.	Sansón, el divino Nazareno	Montalbán	XXX	XXX	XXX	
373.	Santa Genoveva ó La inocencia en el desierto, (1ª parte, 2 copias)	Arroyo	XXX			
374.	Santa Genoveva ó La inocencia en el desierto, (2ª parte, 2 copias)	Arroyo	XXX			XXX
375.	Santa Gertrudis la Magna,	?		XXX		
376.	San Joaquín?, (1ª y 2ª parte)	?		XXX		
377.	Santa Juliana	Diamante	XXX			
378.	Santa Rita y el milagroso imposible (1ª	Bautista López	XXX			

	parte, 2 copias)								
379.	Sara Sampson	G. E. Lessing		XXX					
380.	sastre del Campillo (El) ó duelos de honor y celos	Banses Candamo		XXX					XXX
381.	senado del cielo (El)	?		XXX					
382.	señora (La) y la criada,	Calderón		XXX					
383.	Secreto agravio, secreta venganza	Calderón		XXX					XXX
384.	secreto a voces (El)	Calderón		XXX					XXX
385.	Sesostris, rey de Egipto	Ramón de la Cruz			XXX				
386.	Sicilia triunfante en Roma	?			XXX				
387.	Silesia (La), reina de Tracia	Trad. José Sedano			XXX				
388.	sileno (El)	?			XXX				
389.	Si una vez llega a querer, la más firme es la mujer	Cañizares		XXX					
390.	sirena de Tinacria (La) (2 copias)	Diego de Figueroa y Córdoba		XXX					XXX
391.	socorro de los mantos (El)	Leyva R. de Arellano		XXX					
392.	Sólo el piadoso es mi hijo (Francisco de Avellaneda)	Matos, Avellaneda y Villaviciosa		XXX					
393.	sopista cubilete (El)								XXX
394.	Sonatas...				XXX				
395.	Sufrir para merecer, (1ª y 2ª parte)	Matías de Bocanegra		XXX					
396.	Talestris (La), reina de Egipto	?			XXX				
397.	También hay duelo en las damas	Calderón		XXX					XXX
398.	También tiene el sol menguante	Vélez de Guevara y Fco. de Rojas			XXX				
399.	Tancredo (El)	Voltaire, trad. Bernardo de Iriarte			XXX				
400.	Temístocles	Metastasio, trad. de Cañizares			XXX				XXX
401.	tejedor (El) (1ª y 2ª parte)	Juan Ruiz de Alarcón		XXX					XXX
402.	tercero de su afrenta (El)	Martínez de Meneses		XXX					XXX
403.	tirano de sí propio (El)	Blanco Álvarez		XXX					
404.	tirano Lombardía (El)								XXX
405.	traidor contra su sangre (El)	Matos Fragoso		XXX					
406.	Trampa adelante	Moreto		XXX					
407.	travesuras de Pantoja (Las)	Moreto		XXX					

408.	tres afectos de amor (Los): piedad, desmayo y dolor	Calderón	XXX			XXX
409.	Triunfo de la religión (El)	?		XXX		
410.	triunfo del honor (El) (2 copias)	?	XXX			
411.	Troya abrasada	Calderón y Zavaleta	XXX	XXX		XXX
412.	Un castigo en tres venganzas	Calderón	XXX			XXX
413.	unión del reino de Aragón (La)	?		XXX		
414.	valiente justiciero (El): Rey valiente y justiciero y Rico hombre de Alcalá	Moreto	XXX		XXX	XXX
415.	valiente negro en Flandes (El)	Claramonte	XXX			
416.	valor no tiene edad (El) y Sansón de Extremadura, Diego García de Paredes	Diamante	XXX			
417.	Vanaglorioso (El)	?		XXX		XXX
418.	vaquero emperador (El) y Gran Tamerlán de Persia	Matos, Diamante y Gil Enríquez	XXX			
419.	vencedor de sí mismo (El)	Cubillo de Aragón	XXX			
420.	Vencer amor y afición	anónima	XXX			
421.	Venganza en el despeño y Tirano de Navarra (Alfonso de Navarra)	Matos Fragoso	XXX			
422.	Venus y Adonis ó la desgraciada hermosura	Anaya y Espinoza		XXX		
423.	Ver y creer	Matos Fragoso	XXX			
424.	Verse y tenerse por muertos	Freire de Andrade	XXX			
425.	Viajes de Segismundo (Los)				XXX	
426.	Viting (El)			XXX		XXX
427.	villano del Danubio y El buen Juez no tiene patria	Hoz y Mota	XXX			XXX
428.	vísperas sicilianas (Las) y Venganza en los agravios	Félix Enciso Castrillón	XXX	XXX		
429.	viuda gaditana (La)	?		XXX		
430.	viuda sutil (La)	?		XXX	XXX	XXX
431.	vivanderas (Las)	?		XXX		XXX
432.	Yerro del entendido	Matos Fragoso	XXX			

433.	Yo me entiendo y Dios me entiende	Cañizares	XXX			XXX
434.	Zafira	<i>¿Céfiro y Cloris, de Gardullo?</i>		XXX		
435.	Zayda (La)	Voltaire, trad. Juan Fco. Tudó		XXX	XXX	XXX
436.	Un tomo impreso que es el segundo de <u>Don Francisco Bances Candamo</u> , que se compone de nueve comedias, dos autos, una loa y un entremés, en dos pesos	Bances Candamo	XXX			

¹ El subrayado es mío.

El precio de las piezas teatrales en 1766.

Precio	Comedias mejor cotizadas
15 pesos	<i>Santa Genoveva</i> , 2ª parte, de Arroyo y <i>Moctezuma</i> , de autor no ubicado
8 pesos	... <i>Guillermo</i> , de autor no ubicado
6 pesos	<i>Santa Rita</i> , de Bautista y <i>Santa Genoveva</i> , 1ª parte, de Arroyo
3 pesos	<i>San Francisco</i> , 1ª parte, (Vela?); <i>Id.</i> La 2ª parte
2 pesos 2 reales	<i>El triunfo del honor</i> , de autor no ubicado ¹
2 pesos	El <i>Segundo Tomo</i> de las obras de B. Candamo
4.4 % del total:	Suma su conjunto catorce ejemplares (incluyendo repetidos de dif. precio)

Precio	Relación numérica de comedias con un valor menor a dos pesos:	% del total
1 peso 4 reales	Veintiocho*	8.9 %
4 reales	Dos	0.7 %
2 ½ reales	Una	0.4 %
2 reales	Cincuenta y dos	16.5 %
1 ½ reales	Ciento noventa y ocho	63 %
1 real	Diecinueve	6 %
	Suma su conjunto 300 ejemplares	95.6 %

La mayor parte de las obras, según se observa, fueron valuadas en un Real y medio, seguidas de las de dos Reales y de las que se tasaron en un Peso y cuatro Reales. Entre las que se valoraron en este último precio tenemos: *Nuestra Señora de Guadalupe* (autor desconocido)²; *La inclinación española*, de Candamo; *Santa Gertrudis* (anónima); *Agustín Lorenzo* y *La fuente de la judía*

¹ Existe un guión más de *Moctezuma*, del *Guillermo*, de la 1ª parte de *Sta. Genoveva*, la 2ª parte de *San Francisco* y el de *El triunfo del honor*. Cada uno de ellos se valuó en un peso cuatro reales.

* Incluyendo ejemplares repetidos, de igual precio. Lo mismo fija para el resto de categorías, excepción hecha de las piezas valuadas en 4 y en 2 reales y medio.

² Aunque podría tratarse de *La jornada de la Virgen de Guadalupe*, de Candamo y Hoz de Mota.

(autor no hallado en ambos casos); la primera y segunda parte de *Sufrir para merecer*, de Bocanegra y *El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón. Obras todas ellas que debieron ser semi-nuevas para 1766 dentro del repertorio del Nuevo Coliseo de Puebla.

En precio de dos Reales se consideraron varias piezas de las más reconocidas en el gusto del público, como *El nuncio falso de Portugal*, de Cañizares y Calderón; *Los amantes de Teruel*, de Montalbán; *Las lágrimas de David*, de Lope de Vega; *Santa Gertrudis*, de Cañizares; *Dos veces madre de un hijo: Santa Mónica y conversión de San Agustín*,³ de “un ingenio” y *El cid* (autor no ubicado). A Real y medio fueron anotadas las también populares piezas: *Los áspides de Cleopatra*, de Rojas Zorrilla; *La adúltera penitente* de Moreto, Matos y Cáncer; *El águila de la Iglesia: San Agustín*, de González de Busto y Lanini Sagredo; *El divino Nazareno* y *La gitana de Menfis*, de Montalbán; *Los empeños de una casa*, de Sor Juana; así como *El estudiante de día y galán de noche*, de Lozano. Casi todas las obras de Calderón aparecieron repartidas entre estas dos tasaciones de Real y medio a dos Reales.

Dentro de los guiones valuados en el más bajo precio, el de un Real, estaban: *Los dos amantes del cielo*, de Calderón; *Los amantes portugueses*, de Lozano; *Domine Lucas*, de Lope de Vega y *El dichoso bandolero*, de Cañizares. Que entre estas últimas apareciera también una de las obras de las cuales no cabe duda que fueron muy exitosas durante varias décadas, como *El mágico de Salerno* (de Salvo y Vela), parece confirmar la reveladora equivalencia entre el desgaste de los documentos por su uso más frecuente y su depreciación en términos de avalúo.

³ Otro guión de esta obra estaba valuado en un Peso y cuatro Reales.

*Archivo del Ayuntamiento de Puebla. Año 1766.
Expedientes, tomo 57.*

INVENTARIO DEL NUEVO COLISEO

“En la ciudad de los Ángeles y marzo 20 de 1766 años, estando en la oficina del Coliseo de Comedias de esta Ciudad los capitanes regidores Don Joseph Toledo, Alguacil Mayor, Don Francisco Joseph Larrasquito, comisarios nombrados por el recibo de la etiqueta útil, necesaria, ynseparable y precisa de dicha oficina siendo presente Francisco de Lezama y Miguel Nolasco, maestros sastres, y por ante mí el escribano, se procedió al avalúo de la ropa en la forma y manera siguiente:

ROPA

Foja	No.		P y R
50R	1.	Primeramente por cinco cortinas de damasco carmesí guarnecido con quarenta baras, en sinquenta pesos.	50.00
	2.	<i>Ytem</i> , una sobremessa de bufete guarnecida de damasco de oro falso, machada de sera, un peso.	01.00
	3.	<i>Ytem</i> , una bata de seda floriada en tres pesos	03.00
	4.	<i>Ytem</i> , dos batas de chita en quatro pesos y medio	04.1/2
	5.	<i>Ytem</i> , por otra de chambré rota en dos pesos.	02.00
	6.	<i>Ytem</i> , por otra dicha de ralladillo sinco pesos	05.00
	7.	<i>Ytem</i> , por unas naguas de hamascuel encarnadas, con lentejuelas, tres pesos quatro rreales	03.04
	8.	<i>Ytem</i> , por dos pares de calsones unos listados y otros de calimaco un peso y dos rreales, y los de listado un peso y quatro rreales.	01.04
50V	9.	<i>Ytem</i> , por dos fundas de almuada viejas de rruan dos rreales	00.02
	10.	<i>Ytem</i> , por tres cotones de manta listada viejos un peso	01.00
	11.	<i>Ytem</i> , por tres xaquetillas de capticios? De chalona encarnada con sus monteras por la grande con su correspondiente montera tres pesos, y las otras dos a diez rreales cada una importan sinco pesos quatro reales	05.04
	12.	<i>Ytem</i> , por dos pares de botas de rruan a tres rreales cada una seis rreales	00.06
	13.	<i>Ytem</i> , por un ropaje de cardenal. Que se compone de sotana, sotanilla, capelo de capichola aforado de bramante un par de mangas y un solideo y cuello quince pesos y quatro rreales.	15.04
	14.	<i>Ytem</i> , por otro dicho ropaje de cardenal que se compone de sotana, sotanilla, capelo, capa y manguillos once pesos.	11.00
	15.	<i>Ytem</i> , por una bandera de rruán pintada con las armas del rey un peso y seis rreales.	01.06
	16.	<i>Ytem</i> , por una túnica de liensesillo blanco un peso y dos rreales	01.02
	17.	<i>Ytem</i> , por un tonelete de rruán en sinco rreales	00.05
	18.	<i>Ytem</i> , por dos botargas una chica y otra grande un peso y un rreal	01.01
	19.	<i>Ytem</i> , por una coluna pintada en rruán un peso	01.00
	20.	<i>Ytem</i> , por sinco capas de sandalete negros estrelladas de plata en quince pesos	15.00
51R	21.	<i>Ytem</i> , por sinco toneletes de lo mismo con una casaquita en el qual se incluye uno de dichos toneletes, tres pesos y dos rreales por todo, y por la pintura con que se hallan seis rreales que hasen quatro pesos	04.00
	22.	<i>Ytem</i> , por dos tocas negras de seda, y una blanca de linsesillo con sus manguillos de lo mismo un peso dos rreales	01.02
	23.	<i>Ytem</i> , por dos toneletes de seda berde con su galón falso a dos pesos cada uno son quatro pesos	04.00
	24.	<i>Ytem</i> , por seis solideos uno de seda y sinco de chalona, un peso y un rreal	01.01
	25.	<i>Ytem</i> , por dos capirotos de sayasaya negra dos rreales	00.02
	26.	<i>Ytem</i> , por un capús de lana negra en dos rreales	00.02
	27.	<i>Ytem</i> , por dos petos de galón falso para los ángeles en un peso	01.00
	28.	<i>Ytem</i> , por unos guantes morados de badana en un rreal	00.01
	29.	<i>Ytem</i> , por una sotana vieja de capichola sinco rreales	00.05
	30.	<i>Ytem</i> , por una ropilla de capichola negra vieja, un peso	01.00

	31.	<i>Ytem</i> , por un relingón de paño musgo, un peso	01.00
	32.	<i>Ytem</i> , por un sayo de paño amarillo, con calsones, montera y barriga en quatro pesos.	04.00
	33.	<i>Ytem</i> , por una casaca militar de burato negro muy vieja tres rreales	00.03
	34.	<i>Ytem</i> , por dos almuadas viejas dos rreales	00.02
	35.	<i>Ytem</i> , por una capa y capilla blanca de paño para bayle dos pesos, quatro rreales.	02.04
	36.	<i>Ytem</i> , por por cinco casaquitas de badana pintadas aforradas en manta, tres pesos y un real	03.01
	37.	<i>Ytem</i> , por seis pieles de badana pintadas en dos pesos y dos rreales	02.02
	38.	<i>Ytem</i> , por seis monteros de badana tres rreales	00.03
51V	39.	<i>Ytem</i> , por un surrón de badana, un real	00.01
	40.	<i>Ytem</i> , por dos esclavinas de badana negra, un real	00.01
	41.	<i>Ytem</i> , por un vestido de badana que sirve de muerte, quatro rreales y medio.	00.04 y ½
	42.	<i>Ytem</i> , por cinco sombreros de tres picos criollos un peso y siete rreales	01.07
	43.	<i>Ytem</i> , por seis sombreros de petate guarnecidos de listón a real cada uno, seis rreales.	00.06
	44.	<i>Ytem</i> , por un sombrero forrado en sayada y encarnada, criollo, un peso	01.00
	45.	<i>Ytem</i> , por quatro bonetes biejos a real cada uno, quatro rreales	00.04
	46.	<i>Ytem</i> , por un ropaje de obispo de género que se compone de sotana, sotanilla, capelo, cuello, solideo, la sotana de género y lo demás de seda, nueve pesos.	09.00
	47.	<i>Ytem</i> , por una víbora de badana grande quatro rreales	00.04
	48.	<i>Ytem</i> , por dos petos con sus espaldares y horreones a seis rreales cada uno un peso y quatro rreales	01.04
	49.	<i>Ytem</i> , por quatro pares de alas de plumas aforrada en (...fa) para los ángeles en dies y seis pesos	16.00
	50.	<i>Ytem</i> , por otros tres pares de alas pintadas con plumaje doce pesos	12.00
	51.	<i>Ytem</i> , por otros dos sayos de paño con sus monteras y un par de calsones de lo mismo todo pardo, en tres pesos	03.00
	52.	<i>Ytem</i> , por quatro casacas de militar, todos de lila encarnada y las otras dos de capichola azul, digo una lila azul y otra musga de carro, a tres peso cada una y quatro rreales hacen catorce pesos	14.00
	53.	<i>Ytem</i> , por quatro chupas, las dos de lila y las otras dos de capichola azul, éstas un pesos y dos rreales y las dos encarnadas dos pesos que hacen tres pesos y dos rreales	03.02
52R	54.	<i>Ytem</i> , por tres pares de calsones de forti? Diablo negros, los dos servible y el uno muy viejo tres pesos	03.00
	55.	<i>Ytem</i> , por quatro sayetes decapichola encarnada guarnecidas de relumbrón de plata en once pesos	11.00
	56.	<i>Ytem</i> , por tres capitas de ¿angel de ninfa? guarnecida de relumbrón de plata dos pesos quatro rreales	02.04
	57.	<i>Ytem</i> , por una casaquita de militar chica de color de plomo y una chupita de lila encarnada con su galoncito de plata falsa en dos pesos	02.00
	58.	<i>Ytem</i> , por una túnica morada chica de rruán un peso	01.00
	59.	<i>Ytem</i> , por un camión de Bretana viejo seis rreales	00.06
	60.	<i>Ytem</i> , por tres dichos muy viejos tres rreales	00.03
	61.	<i>Ytem</i> , por tres sayetes y un bonelete de badana seis rreales	00.06
	62.	<i>Ytem</i> , por un vestido de virgen que se compone de manto de razo azul,	10.00

		túnica y manto encarnado de lo mismo en dies pesos	
	63.	<i>Ytem</i> , por un roquete de liensesillo seis rreales	00.06
	64.	<i>Ytem</i> , por un bestido de cobielo que se compone de sayo, calsones, capa y gorro siete pesos	07.00
	65.	<i>Ytem</i> , por tres gorros de monteras de moros y una rrexesilla también de moro un peso y un rreal	01.01
	66.	<i>Ytem</i> , por un ábito de San Francisco que se compone de túnica, ábito y marsilles dos pesos	02.00
	67.	<i>Ytem</i> , por un marsellés seis pesos	06.00
	68.	<i>Ytem</i> , por sinco cortinas pintadas con su respectiva gotera que se compone todo de dieciocho baras once pesos dos rreales	11.02
	69.	<i>Ytem</i> , por varios pedazos de manta pintados un peso y quatro rreales	01.04
	70.	<i>Ytem</i> , por una talega de México con sus respectivos huebos de madera y ojalata por todo dos rreales	00.02
	71.	<i>Ytem</i> , por una botas de cotense tres rreales	00.03
52V	72.	<i>Ytem</i> , por un bestido de obispo de seda que se compone de sotana, museta y tunisela, treinta y dos pesos	32.00
	73.	<i>Ytem</i> , por quatro mascarillas negras de capichola seis rreales	00.06
	74.	<i>Ytem</i> , por casaca de militar de paño blanquizco y forro de capichola blanco seis pesos	06.00
	75.	<i>Ytem</i> , por una chupa amarilla vieja un peso	01.00
	76.	<i>Ytem</i> , por una chupa encarnada de lila, ojalata de plata, un peso	01.00
	77.	<i>Ytem</i> , por un ábito de San Miguel, túnica y capilla seis rreales	00.06
	78.	<i>Ytem</i> , por una ropilla negra tres pesos	03.00
	79.	<i>Ytem</i> , por casaquita negra de capichola dos rreales	00.02
	80.	<i>Ytem</i> , por dos pares de calsones de punto de media muy maltratados en sinco rreales	00.05
	81.	<i>Ytem</i> , por sinco pares de mangas de badana de tronco de árbol quatro rreales	00.04
	82.	<i>Ytem</i> , por ochenta y quatro baras de sayasaya de distintos colores, diez pesos y quatro rreales.	10.04
	83.	<i>Ytem</i> , por quatro bestidos de danza con armadores y calsones y toneletes a lo romano en dies pesos	10.00
	84.	<i>Ytem</i> , por dos pares de calsones blancos un peso	01.00
	85.	<i>Ytem</i> , por seis cojines aforrados en chalona a dos rreales cada uno un pesos y quatro rreales	01.04
	86.	<i>Ytem</i> , por una alfombra de calimacos dos pesos	02.00
		<i>TOTAL</i>	351.02 y ½

[53R] Que como parece de la suma del margen, importa la rropa de dicha etiqueta la cantidad de trescientos cincuenta y un pesos dos y medio reales, conforme a los avalúos que llevamos fechos, de lo que procedimos fiel y legalmente sin fraude, dolo ni encubierta ninguna de las partes, a todo nuestro real saber y entender, lo que ratificando como ratificamos el juramento que tenemos fecho por ser así la verdad y lo firmamos con sus mercedes dichos señores comisarios siendo testigos Don Francisco Pérez, Don Juan Joseph Rendón y Francisco Gómez Mauleón, vecinos de esta ciudad doy fee.” Firman Toledo, Larrasquito y otra firma ilegible, probablemente del escribano.

“PINTURA

En la ciudad de los Ángeles a veinte y dos de marzo de mil setecientos sesenta y seis años, estando en la oficina del coliseo de comedias de esta ciudad, los capitanes y rexigores Don Joseph de Toledo, Alguacil Mayor, Don Francisco Joseph Larrasquito, comisarios nombrados, para el [?] de la etiqueta del coliseo, siendo presentes **Miguel Gerónimo Sendejas, y Gabriel de Zúñiga, maestros de arte de pintura**, por ante mí el escribano procedieron del abalúo de los canseles y demás en la forma y manera siguiente.

Foja	No		P	R
53R	1.	Primeramente por ocho liensos de canseles, que constan de cada una mutación pintados por ambos lados y tienen noventa baras de crudo cada una, y es a saber		
	2.	<i>Ytem</i> , por el salón de espejos sesenta y seis pesos y un rreal	66	1
	3.	<i>Ytem</i> , por la sala de los paños cinquenta y seis pesos un rreal	56	1
	4.	<i>Ytem</i> , por el jardín sesenta y seis pesos un rreal	66	1
	5.	<i>Ytem</i> , por el parque cinquenta y seis pesos un rreal	56	1
	6.	<i>Ytem</i> , por el campamento de guerra cinquenta y seis peso un rreal	56	1
	7.	<i>Ytem</i> , por la Gloria setenta y un pesos un rreal	71	1
	8.	<i>Ytem</i> , por el monte cinquenta y un pesos y un rreal	51	1
	9.	<i>Ytem</i> , por un templo de dos liensos grandes dies y ocho pesos	18	
	10.	<i>Ytem</i> , por otra sala del propio tamaño veinte pesos	20	
	11.		460	7
53V	12.	<i>Ytem</i> , por otra de lona [¿sólida?] del mismo tamaño a quince pesos	15	
	13.	<i>Ytem</i> , por ocho bambalinas en catorce pesos	14	
	14.	<i>Ytem</i> , por un infierno con sus llamas de papel seis pesos	06	
	15.	<i>Ytem</i> , por tres royo de mar pintado en siete pesos y dos rreales	07	2
	16.	<i>Ytem</i> , por una benta once pesos	11	
	17.	<i>Ytem</i> , por un castillo y detrás un senador de jardín quatro pesos y 4 rreales	04	4
	18.	<i>Ytem</i> , por dos puertas y detrás una ciudad quemada seis pesos	06	
	19.	<i>Ytem</i> , por seis canselillos de papel pintado y su castillo en ambos lados tres pesos	03	
	20.	<i>Ytem</i> , por un royo de monte ocho pesos	08	
	21.	<i>Ytem</i> , por otro royo de cotense viejo de floria en cinco pesos dos reales	05	2
	22.	<i>Ytem</i> , por un retrato de dama de cuerpo entero quatro pesos	04	
	23.	<i>Ytem</i> , por otro de medio cuerpo de dama un peso	01	
	24.	<i>Ytem</i> , por un cartel de santa Genoveva a el olio seis pesos	06	
	25.	<i>Ytem</i> , por otro de la misma santa al temple quatro pesos	04	
	26.	<i>Ytem</i> , por otro de San francisco, cinco pesos	05	
	27.	<i>Ytem</i> , por otro de santa Ginés en quatro pesos	04	
	28.	<i>Ytem</i> , por otro del máxico seis reales		6
	29.	<i>Ytem</i> , por otro de travesuras con valor al olio un peso y quatro reales	01	4
	30.	<i>Ytem</i> , por otro de San Cristóbal quatro reales		4
	31.	<i>Ytem</i> , por otro del diablo predicador quatro reales		4
	32.	<i>Ytem</i> , por otro de Leonsio y Montañó seis reales		6
	33.	<i>Ytem</i> , por otro de la inclinación española dos pesos	02	

	34	<i>Ytem</i> , por otro de la sirena quatro reales		4
	35	<i>Ytem</i> , por otro de la fuente de la judía un peso y quatro reales	01	4
	36	<i>Ytem</i> , por otro escrito quatro reales		4
	37	<i>Ytem</i> , por nueve carros, siete chicos y dos grandes, seis pesos	06	
54R	38	<i>Ytem</i> , por un biso de bara un peso	01	
	39	<i>Ytem</i> , por dieciséis estatuas recortadas ocho pesos	08	
	40	<i>Ytem</i> , por otros dos del emperador y la reina un peso y quatro reales	01	4
	41	<i>Ytem</i> , por una pila de madera y quatro masetas del jardín tres pesos	03	
	42	<i>Ytem</i> , por otra dicha, suelta, quatro reales		4
	43	<i>Ytem</i> , por un navío un peso y quatro reales		4
	44	<i>Ytem</i> , por varias piezas pintadas sueltas once pesos y quatro reales	11	4
	45	<i>Ytem</i> , por un puente ocho pesos	08	
	46	<i>Ytem</i> , por una cueba seis pesos	06	
	47	<i>Ytem</i> , por un argüello y dos masetas un peso	01	
	48	<i>Ytem</i> , por ocho masetitas de recorte un peso	01	
	49	<i>Ytem</i> , por un árbol de gajos? En un peso quatro reales	01	4
			625	6

[54V] Que como parese de la suma del margen, importan dichas pinturas la cantidad de seiscientos veinte y cinco pesos cinco reales, conforme a los abalúos que ban fechos de los que procedimos fiel y legalmente, sin fraude, dolo ni encubierta contra parte alguna, a todo nuestro leal saber y entender por el juramento que tenemos fecho, en que nos afirmamos y ratificamos y lo firmaron con sus mercedes, de que doy fee. (Firma ilegible; firma de Larrasquito, de Miguel Jerónimo Zendejas, de Izunza y otra más ilegible).”

“CARPINTERÍA.

En la Ciudad de los Ángeles a veinte y quatro de marzo de mil setecientos sesenta y seis años, estando en dicha oficina del Coliseo los capitanes y rexidores Don Joseph de Toledo Alguacil Mayor y Don Francisco Joseph de Larrasquito, comisarios nombrados, siendo presentes los maestros de carpinteros, Antonio García y Joseph de Aguilar, por ante mí el escribano procedieron al abalúo de tramoyas y demás anexos en la forma y manera siguiente.

Foja,	1.-		P	R
		Primeramente por dos elevaciones de buelta a catorce pesos cada una 28 pesos	28	
	2.-	<i>Ytem</i> por otra dicha de buelta dose pesos	12	
	3.-	<i>Ytem</i> por otra dicha derecha seis pesos	6	
	4.-	<i>Ytem</i> por otra dicha movediza ocho pesos	8	
	5.-	<i>Ytem</i> por quatro escotillones a 4 pesos cada uno, dieciséis pesos	16	
	6.-	<i>Ytem</i> por otros dos dichos a dos pesos cada uno, quatro pesos	4	
	7.-	<i>Ytem</i> por dos canales que sirven de unos albones dos pesos	2	
	8.-	<i>Ytem</i> por canales grandes treinta pesos	30	
	9.-	<i>Ytem</i> por un torno de elevación tres pesos	3	
	10.-	<i>Ytem</i> por otros dos tornos cinco pesos	5	
	11.-	<i>Ytem</i> por otro dicho grande cinco pesos	5	
	12.-	<i>Ytem</i> por tres dichos de bambalinas quatro pesos	4	
	13.-	<i>Ytem</i> por tres repisas a tres pesos cada una, nueve pesos	9	
	14.-	<i>Ytem</i> por tres bairas de las repisas dos por dos reales		2

	15.-	<i>Ytem</i> por siete carretillas de las bambalinas a quatro reales c/u, 3 pesos 4 rr.	3	4
	16.-	<i>Ytem</i> por el armamento del segundo teatro diez pesos	10	
	17.-	<i>Ytem</i> por la puerta de buelta dos pesos	2	
	18.-	<i>Ytem</i> por un torno que sirve a los abanicos un peso	1	
	19.-	<i>Ytem</i> por los canales de arriba y abajo en que corren los canseles sinquenta p.	50	
	20.-	<i>Ytem</i> por dos vigas que sirven para los sacabuches, dos pesos	2	
	21.-	<i>Ytem</i> por dos sacabuches nuevos y completos quarenta pesos por los dos	40	
55R	22.-	<i>Ytem</i> por una tramoya que se cuelga y no está cabal, doce pesos	12	
	23.-	<i>Ytem</i> por un torno con su malacate tornero grande tres pesos	3	
	24.-	<i>Ytem</i> por una pila en ocho pesos	8	
	25.-	<i>Ytem</i> por otra dicha dos pesos quatro reales	2	4
	26.-	<i>Ytem</i> por un mongibelo quatro pesos	4	
	27.-	<i>Ytem</i> por dos abanicos a tres pesos cada uno, seis pesos	6	
	28.-	<i>Ytem</i> por dos canales con sus asientos cinco pesos	5	
	29.-	<i>Ytem</i> por repisas de pescantes dos pesos	2	
	30.-	<i>Ytem</i> por las tablas del mar		
	31.-	<i>Ytem</i> por dos repisas de firme un peso y quatro reales	1	4
	32.-	<i>Ytem</i> por el casco del árbol tres pesos	3	
	33.-	<i>Ytem</i> por dos ventanas tres pesos	3	
	34.-	<i>Ytem</i> por un tapanco de madera vieja tres pesos	3	
	35.-	<i>Ytem</i> por un caballo recortado tres pesos	3	
	36.-	<i>Ytem</i> por tres tarimas quatro pesos	4	
	37.-	<i>Ytem</i> por dos escaleras un peso y quatro reales	1	4
	38.-	<i>Ytem</i> por la repisa del carro de San Francisco seis pesos	6	
	39.-	<i>Ytem</i> por seis morteletes dos pesos	2	
	40.-	<i>Ytem</i> por un ataú dos pesos	2	
	41.-	<i>Ytem</i> por dos repisas tres pesos	3	
	42.-	<i>Ytem</i> por el armazón del carro de la 2ª canal un peso y dos reales	1	2
	43.-	<i>Ytem</i> por una grada de aparador dos pesos	2	
	44.-	<i>Ytem</i> por un canselito con su pasamanos y sus puertas cinco pesos	5	
	45.-	<i>Ytem</i> por la rueda del cielo de la comedia de San Francisco dos pesos 4 r.	2	4
	46.-	<i>Ytem</i> por las dos sillas de peña un peso y quatro reales	1	4
	47.-	<i>Ytem</i> por dos escaleras un peso	1	
55V	48.-	<i>Ytem</i> por quatro pedestales un peso	1	
	49.-	<i>Ytem</i> por la mesa de los degollados un peso	1	
	50.-	<i>Ytem</i> por la rexa un peso y quatro reales	1	4
	51.-	<i>Ytem</i> por el tapanco de la etiqueta ocho pesos	8	
	52.-	<i>Ytem</i> por la mesa grande ocho pesos	8	
	53.-	<i>Ytem</i> por un armarito quatro pesos	4	
	54.-	<i>Ytem</i> por la caja grande de la etiqueta tres pesos	3	
	55.-	<i>Ytem</i> por quatro bollas de araña un peso y quatro reales	1	4
	56.-	<i>Ytem</i> por las menudencias de la etiqueta tres pesos	3	
	57.-	<i>Ytem</i> por seis taburetes colorados con los asientos de tripié seis pesos	6	
	58.-	<i>Ytem</i> por doce taburetes mexicanos a real cada uno un peso y quatro reales	1	4
	59.-	<i>Ytem</i> por 17 escaneles torneados a dos reales cada uno importan 4 pesos 3 r.	4	3

	60.-	<i>Ytem</i> por 35 taburetes de dos y medio reales c/u diez pesos y siete r. y 1/2	10	7 ½
	61.-	<i>Ytem</i> por dos bancas coloradas, tres baxas un peso y quatro reales	1	4
	62.-	<i>Ytem</i> por las diez gradas que hay en la galera a dos pesos c/u, 20 pesos	20	
	63.-	<i>Ytem</i> por las menudencias de palos, repisas y demás diez pesos	10	
	64.-	<i>Ytem</i> por dos escaleras para bajarse bajo el teatro y otra chica en el suelo un peso y quatro reales.	1	4
	65.-	<i>Ytem</i> por las crucetas y asientos de los quatro carros un peso y quatro reales	1	4
	66.-	<i>Ytem</i> por la madera del nabío un peso	1	
	67.-	<i>Ytem</i> por dos medias vigas de a 10 baras tres pesos	3	
	68.-	<i>Ytem</i> por dos pies de gradas dos pesos	2	
56R	69.-	<i>Ytem</i> por un sepulchro quatro pesos	4	
			432	5 ½

Que como parese de la suma del margen, importa dicha madera la cantidad de cuatrocientos treinta y dos pesos cinco reales y medio, conforme a los abalúos que ban fechos a los que procedimos legal y fielmente, sin fraude, dolo ni encubierta alguna contra las partes a todo nuestro leal saber y entender por el juramento que llevamos fecho en que nos afirmamos y ratificamos. No firman por no saber. Hiciéronlo dichos Sres. Jueces y Comisarios, de que doy fee.” Firmas de los indicados.

“ARMAZONES

En la Ciudad de los Ángeles a 24 de marzo de 1766, estando en la oficina del Coliseo de Comedias los Capitanes y Rexidoes Don Joseph de Toledo, Alguacil Mayor y Don Francisco Joseph de Larrasquito, Comisarios nombrados para este efecto y presente Martín Munguía, Maestro Coetero se prosedió a el abalúo de armazones de otates, por ante mí el escribano en la forma y manera siguiente.

Foja	1.-	Primeramente por quatro carros con sus armazones doce pesos	P	R
	2.-	<i>Ytem</i> por el armazón de un abanico grande dos pesos	2	
	3.-	<i>Ytem</i> por dos simotlales un peso y dos reales	1	2
	4.-	<i>Ytem</i> por la ruedade gloria de papel quatro pesos	4	
	5.-	<i>Ytem</i> por el armazón del árbol un peso quatro reales	1	4
56V	6.-	<i>Ytem</i> por seis adobes un peso y quatro reales	1	4
	7.-	<i>Ytem</i> por el armazón de un caballo un peso	1	
	8.-	<i>Ytem</i> por dos xaulas un peso y quatro reales	1	4
	9.-	<i>Ytem</i> por otra palma tres pesos	3	
	10.-	<i>Ytem</i> por una sierpe cinco pesos	5	
	11.-	<i>Ytem</i> por la gloria de Teneso? Tenero? Quatro pesos	4	
	12.-	<i>Ytem</i> por quatro estatuas quatro reales		4
	13.-	<i>Ytem</i> por dos estatuas de cardenal y otra de condenado tres reales		3
	14.-	<i>Ytem</i> por quatro masetas un peso y quatro reales	1	4
	15.-	<i>Ytem</i> por quatro sirenas dos pesos quatro reales	2	4
	16.-	<i>Ytem</i> por el de la estufa cinco reales		5
	17.-	<i>Ytem</i> por un andamio? Sencillo seis reales		6
	18.-	<i>Ytem</i> por una rosa de castilla un peso y quatro reales	1	4
	19.-	<i>Ytem</i> por el armazón del fuego/cuerbo dos pesos	2	
	20.-	<i>Ytem</i> por el tecolote un peso y quatro reales	1	4

	21.-	<i>Ytem</i> por dos azucenas y lirio seis reales		6
	22.-	<i>Ytem</i> por un arco quatro reales		4
	23.-	<i>Ytem</i> por otro arco y una chalupa quatro reales		4
	24.-	<i>Ytem</i> por quatro árboles de músicos un peso	1	
	25.-	<i>Ytem</i> por un castillo dos reales		2
	26.-	<i>Ytem</i> por todas las armazones viejas tres reales		3
			51	3

Que como parese de la suma del margen importan dichas armazones la cantidad de cincuenta y un pesos y tres reales.

Yncontinenti dichos Sres. Comisarios hicieron comparecer a Joseph Peralta, fiel de fierros, a Joseph González, Maestro ojalatero, Andrés de Luna, Maestro peluquero y Vicente Ladrón de Guevara, maestro ojalatero, de quienes sus mercedes por ante mí el escribano les recibo juramento que hicieron por Dios Nuestro Señor y la señal de la Santa Cruz según forma de derecho y cada uno por lo respectibo a dicho su oficio prometió proceder al abalúo sin dolo, fraude ni encubierta alguna, por el juramento que fecho tienen en que se afirmaron y ratificaron y cada uno de dichos maestros procedió en la forma y manera siguiente.

Foja	No.	FIERRO		
	1.-	Primeramente por dos cadenas de a dos pesos cada una quatro pesos	4	
	2.-	<i>Ytem</i> por quatro pernas con sus chavetas a peso cada una, quatro pesos	4	
	3.-	<i>Ytem</i> por tres ganchos de fierro, un pernesito, un clavo y una abrazadera dos p.	2	
	4.-	<i>Ytem</i> por un candadito con dos llaves de a 6 reales		6
	5.-	<i>Ytem</i> por una barrena de palo con sus instrumentos de fierro dos pesos	2	
	6.-	<i>Ytem</i> por tres barrenas de barrenar madera un peso	1	
	7.-	<i>Ytem</i> por una partesana un peso	1	
	8.-	<i>Ytem</i> por unpar de felchas dos pesos y quatro reales	2	4
	9.-	<i>Ytem</i> por una barreta quatro pesos	4	
	10.-	<i>Ytem</i> por dos llaves de metal tres reales		3
	11.-	<i>Ytem</i> por dos garruchas de buelo guarnecidas de fierro a tres pesos c/u seis p.	6	
	12.-	<i>Ytem</i> por seis candaditos de fierro seis reales		6
	13.-	<i>Ytem</i> por quatro perneritos de fierro de las arañas con sus puerquesitas de 4 reales cada uno, dos pesos.	2	
			30	3
57 V		LATÓN		
	1.-	Primeramente por seis arbotantes que tiene cada araña, que son tres dichas a seis arbotantes cada uno cinco pesos y cinco reales	5	5
	2.-	<i>Ytem</i> por un par de candeleros de bronce en seis reales los dos		6
	3.-	<i>Ytem</i> por un tintero y salvadera seis reales		6
	4.-	<i>Ytem</i> por dos arañas gdes. que se componen de 8 arbotantes c/u, doce pesos	12	
	5.-	<i>Ytem</i> por un tambor grande con sus bolillos ocho pesos	8	
	6.-	<i>Ytem</i> por tres espadines buenos con sus bainas a dos pesos c/u, seis pesos	6	

	7.-	<i>Ytem por dos dichos maltratados a 12 reales cada uno, tres pesos</i>	3	
			66	
		OJALATA		
	1.-	Primeramente por doce ayacates a real y medio cada uno, dos pesos dos reales	2	2
	2.-	<i>Ytem por una corona imperial seis reales</i>		6
	3.-	<i>Ytem por otra dicha seis reales</i>		6
	4.-	<i>Ytem por otras tres dichas a 3 reales c/u un peso y un real</i>	1	1
	5.-	<i>Ytem por dos toses? en real y medio</i>		1 ½
	6.-	<i>Ítem por quatro cucharas con sus cabos a un real y ½ c/u, seis reales</i>		6
	7.-	<i>Ítem por una lengüeta de lavandera¹ dos reales</i>		2
	8.-	<i>Ítem por los cañones que están forrados de baqueta un peso y quatro reales</i>	1	4
	9.-	<i>Ítem por un tarro de beber agua quatro reales</i>		4
	10.-	<i>Ítem por tres sinchos de buelo a un peso cada uno, tres pesos seis reales</i>	3	6
	11.-	<i>Ítem por dos cañones de tramoyas un peso</i>	1	
	12.-	<i>Ítem por un bestido de mono seis reales</i>		6
	13.-	<i>Ítem por un vestido de león y capelo seis reales</i>		6
			14	2 ½
58		<i>Ítem por barias menudencias de culebras y otras distintas cosas un real</i>		1
R		<i>Ítem por un cañón de hojalata que sirve al máximo quatro reales</i>		4
			14	6 ½
		PELUCAS		
	1.-	Primeramente por tres canas con sus barbas, la una en un peso, otra en dos reales y la otra en quatro reales, un peso y seis reales	1	6
	2.-	<i>Ítem por dos pelucas de bucles dos pesos y quatro reales</i>	2	4
	3.-	<i>Ítem por un peluquín de grisaya un peso</i>	1	
	4.-	<i>Ítem por otra dicha negra quatro reales</i>		4
	5.-	<i>Ítem por otra dicha negra dos reales</i>		2
	6.-	<i>Ítem por otra dicha negra dos reales</i>		2
	7.-	<i>Ítem por otra dicha de grisaya quatro reales</i>		4
	8.-	<i>Ítem por un carrel de pelo tres reales</i>		3
	9.-	<i>Ítem por un figurón blanco quatro reales</i>		4
	10.-	<i>Ítem por otro bermejo seis reales</i>		6
	11.-	<i>Ítem por la cana del bejete tres reales</i>		3
	12.-	<i>Ítem por dos medios papiyotes seis reales</i>		6
	13.-	<i>Ítem por dos barbas largas a dos reales cada una quatro reales</i>		4
	14.-	<i>Ítem por otra negra corta dos reales</i>		2
	15.-	<i>Ítem por otra negra un real</i>		1
	16.-	<i>Ítem por las melenas dos pesos</i>	2	
	17.-	<i>Ítem por tres cerquillos un peso y quatro reales</i>	1	4
	18.-	<i>Ítem por una coleta un real</i>		1
			14	4

¹ ¿O “la bandera”?

Suma el todo de estas quatro tasaciones de fierro, latón, hojalata y pelucas la cantidad de ciento veintiquatro pesos seis reales y medio, como parese de la suma del margen... (etc.) y firmaron los que supieren con sus mercedes que supieron...” (Sólo uno de los maestros de fierros, ojalata y peluquería estampó su firma, al parecer el hojalatero).

COMEDIAS

En la Ciudad de los Ángeles a 26 de marzo de 1766, estando en la oficina del Coliseo de Comedias los Capitanes y Rexidores Don Joseph de Toledo, Alguacil Mayor y Don Francisco Joseph de Larrasquito, Comisarios nombrados para efecto de recibir dicha oficina comparecieron ante sí Don Joseph Pardo y Don Pedro Ignacio Balero, Inteligentes en comedias. Se prosedió a el abalúo de ellas por los referidos, los que juraron a Dios N. Sr. Y la señal de la Sta. Cruz de hacerlos fiel y legalmente, sin dolo, fraude ni encubierta alguna contra las partes, y es en la forma y manera siguiente.

COMEDIAS

Foja	No.		P	R
	1.-	Primeramente por la comedia de Abelardo y Eloísa? un real y medio		1 ½
	2.-	<i>Ytem</i> por otra dicha de Abelardo y Eloísa? un real y medio		1 ½
	3.-	<i>Ytem</i> por la de Hacer el remedio el dolor , un real y medio		1 ½
	4.-	<i>Ytem</i> por la de A cada paso un peligro , un real y medio		1 ½
	5.-	<i>Ytem</i> por la de Amor y obligación , un real y medio		1 ½
59R	6.-	<i>Ytem</i> por la de El amante mudo , un real y medio		1 ½
	7.-	<i>Ytem</i> por la de Los áspides de Cleopatra , un real y medio		1 ½
	8.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un real y medio		1 ½
	9.-	<i>Ytem</i> por la de Secreto agravio, secreta venganza , un real y medio		1 ½
	10.-	<i>Ytem</i> por la de Amparar a el enemigo , un real y medio		1 ½
	11.-	<i>Ytem</i> por la de Amar por señas , un real y medio		1 ½
	12.-	<i>Ytem</i> por la de Hados y Lados , un real y medio		1 ½
	13.-	<i>Ytem</i> por la de Amor vencido de amor , un real y medio		1 ½
	14.-	<i>Ytem</i> por la de A lo que obligan los zelos , un real y medio		1 ½
	15.-	<i>Ytem</i> por la de El alcaide de sí mismo , un real y medio		1 ½
	16.-	<i>Ytem</i> por la de El Abraham castellano , un real y medio		1 ½
	17.-	<i>Ytem</i> por la de El animal profeta , un real y medio		1 ½
	18.-	<i>Ytem</i> por la de Agradecer y no amar , un real y medio		1 ½
	19.-	<i>Ytem</i> por la de El alcalde de Zalamea , un real y medio		1 ½
	20.-	<i>Ytem</i> por la de Las armas de la hermosura , dos reales		2
	21.-	<i>Ytem</i> por la de Antes que todo es mi dama , un real y medio		1 ½
	22.-	<i>Ytem</i> por la de Antíoco y Seleuco , un real y medio		1 ½
	23.-	<i>Ytem</i> por la de Amigo amante y leal , un real y medio		1 ½
	24.-	<i>Ytem</i> por la de Afectos de odio y amor , dos reales		2
	25.-	<i>Ytem</i> por la de Los amantes de Teruel , dos reales		2
	26.-	<i>Ytem</i> por la de Los amantes portugueses , un real		1
	27.-	<i>Ytem</i> por la de Amor, honor y poder , un real y medio		1 ½
	28.-	<i>Ytem</i> por la de La adúltera penitente , un real y medio		1 ½
	29.-	<i>Ytem</i> por la de Amor, honor y poder , un real y medio		1 ½
	30.-	<i>Ytem</i> por la de Antes que todo es mi amigo , un real y medio		1 ½
	31.-	<i>Ytem</i> por la de El águila de la Iglesia , un real y medio		1 ½

	32.-	<i>Ytem por otra dicha, un real y medio</i>		1 ½
	33.-	<i>Ytem por la de El alcázar del secreto, un real y medio</i>		1 ½
	34.-	<i>Ytem por la de Apolo y Climene, un real y medio</i>		1 ½
	35.-	<i>Ytem por la de El amor de Dido Real y medio</i>		1 ½
	36.-	<i>Ytem por la de Basta callar, un real y medio</i>		1 ½
	37.-	<i>Ytem por la de Bien vengan mal, un real y medio</i>		1 ½
	38.-	<i>Ytem por la de El valiente negro en Flandes, un real y medio</i>		1 ½
	39.-	<i>Ytem por la de Los bandos de Ravena, un real y medio</i>		1 ½
	40.-	<i>Ytem por la de Ver y crear, un real y medio</i>		1 ½
	41.-	<i>Ytem por la de Verse y tenerse por muertos, real y medio.</i>		1 ½
	42.-	<i>Ytem por la de El valor no tiene edad, un real y medio</i>		1 ½
	43.-	<i>Ytem por la de Un castigo en tres venganzas, un real y medio</i>		1 ½
	44.-	<i>Ytem por la de La banda y la flor, un real y medio</i>		1 ½
	45.-	<i>Ytem por la de El billano del Danubio, un real y medio</i>		1 ½
	46.-	<i>Ytem por la de El valiente justiciero, un real y medio</i>		1 ½
	47.-	<i>Ytem por la de Las vísperas sicilianas, dos y medio reales</i>		2 ½
60R	48.-	<i>Ytem por la de La bandolera de Italia, un real y medio</i>		1 ½
	49.-	<i>Ytem por la de Venganza en el despecho, un real y medio</i>		1 ½
	50.-	<i>Ytem por la de La banda de Castilla, un real y medio</i>		1 ½
	51.-	<i>Ytem por la de El vencedor de sí mismo, un real y medio</i>		1 ½
	52.-	<i>Ytem por la de El baquero emperador, un real</i>		1
	53.-	<i>Ytem por la de Casarse por vengarse, un real y medio</i>		1 ½
	54.-	<i>Ytem por la de Cada uno para sí, un real y medio</i>		1 ½
	55.-	<i>Ytem por la de Cueba y castillo de amor, un real y medio</i>		1 ½
	56.-	<i>Ytem por otra dicha, real y medio. un real y medio</i>		1 ½
	57.-	<i>Ytem por la de Con amor no hay amistad real, un real y medio.</i>		1 ½
	58.-	<i>Ytem por la de Con quien benga bengo, un real y medio</i>		1 ½
	59.-	<i>Ytem por la de La cisma de Inglaterra, un real y medio</i>		1 ½
	60.-	<i>Ytem por la de El conde de Saldaña, un real y medio</i>		1 ½
	61.-	<i>Ytem por la de El caballero de Moreto, un real y medio</i>		1 ½
	62.-	<i>Ytem por la de Cómo se vengan los nobles, un real y medio</i>		1 ½
	63.-	<i>Ytem por la de La codicia rompe el saco, un real y medio</i>		1 ½
	64.-	<i>Ytem por la de El caballero dama, un real y medio</i>		1 ½
	65.-	<i>Ytem por la de El conde Lucanor, un real y medio</i>		1 ½
	66.-	<i>Ytem por la de Casa con dos puertas, un real y medio</i>		1 ½
	67.-	<i>Ytem por la de Caer para levantar, un real y medio</i>		1 ½
	68.-	<i>Ytem por la de Los cabellos de Absalón, un real y medio</i>		1 ½
	69.-	<i>Ytem por la de Los carboneros de Francia, un real.</i>		1
	70.-	<i>Ytem por la de El cid campeador, 2 reales.</i>		2
	71.-	<i>Ytem por la de El defensor de su agravio,</i>		1 ½
	72.-	<i>Ytem por la de La dama corregidora, un real</i>		1
	73.-	<i>Ytem por la de Donde hay agravios hay zelos, un real y medio</i>		1 ½
	74.-	<i>Ytem por la de El divino Nazareno Sansón, un real y medio</i>		1 ½
	75.-	<i>Ytem por la de La vida por su dama, dos reales</i>		2
60V	76.-	<i>Ytem por la de La destrucción de Troya, un real y medio</i>		1 ½
	77.-	<i>Ytem por la de El duelo contra su dama, dos reales</i>		2
	78.-	<i>Ytem por la de La dama duende, dos reales</i>		2
	79.-	<i>Ytem por la de Dos veces madre de un hijo, dos reales</i>		2
	80.-	<i>Ytem por la de Dios hace justicia a todos, dos reales</i>		2

	81.-	<i>Ytem</i> por la de Dicha y desdicha del hombre , dos reales	2
	82.-	<i>Ytem</i> por la de Darlo todo y no dar nada , dos reales	2
	83.-	<i>Ytem</i> por la de La desdicha de labor , dos reales	2
	84.-	<i>Ytem</i> por la de Don Juan Espino, primera parte , un real y medio	1 ½
	85.-	<i>Ytem</i> por la de Don Juan Espino, segunda parte , un real y medio	1 ½
	86.-	<i>Ytem</i> por la de Una causa, dos efectos , un real y medio	1 ½
	87.-	<i>Ytem</i> por la de La devoción del Rosario , un real y medio	1 ½
	88.-	<i>Ytem</i> por la de Los dos amantes del cielo , un real	1
	89.-	<i>Ytem</i> por la de Tiempo a el tiempo , dos reales	2
	90.-	<i>Ytem</i> por la de Domine Lucas , un real	1
	91.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un real.	1
	92.-	<i>Ytem</i> por la de La dama presidente , un real y medio	1 ½
	93.-	<i>Ytem</i> por la de El desafío de Carlos V , un real y medio	1 ½
	94.-	<i>Ytem</i> por la de Los zelos y el amor , un real y medio	1 ½
	95.-	<i>Ytem</i> por la de El desdén con el desdén , un real y medio	1 ½
	96.-	<i>Ytem</i> por la de El dichoso bandolero , un real	1
	97.-	<i>Ytem</i> por la de Los dos prodigios de Roma , un real y medio	1 ½
	98.-	<i>Ytem</i> por la de El rey abajo ninguno , un real y medio	1 ½
	99.-	<i>Ytem</i> por la de Juan de Espina , primera parte, un real y medio	1 ½
	100.-	<i>Ytem</i> por la de la segunda parte de dicha, un real y medio	1 ½
	101.-	<i>Ytem</i> por la de Herodes Ascalanita , un real y medio	1 ½
	102.-	<i>Ytem</i> por la de Héctor y Aquiles , real y medio	1 ½
	103.-	<i>Ytem</i> por la de El escondido y tapado , real y medio	1 ½
	104.-	<i>Ytem</i> por la de Los empeños de una casa , real y medio	1 ½
	105.-	<i>Ytem</i> por la de Los empeños de una casa , real y medio	1 ½
	106.-	<i>Ytem</i> por la de El ejemplo horma de la desdicha , real y medio	1 ½
	107.-	<i>Ytem</i> por la de El escándalo de Grecia , real y medio	1 ½
	108.-	<i>Ytem</i> por la de Esclavo en grillas , dos reales	2
	109.-	<i>Ytem</i> por la de Los españoles en Chile , dos reales	2
	110.-	<i>Ytem</i> por la de Eneas de Dios , un real y medio	1 ½
	111.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un real	1
61R	112.-	<i>Ytem</i> por la de Estudiante de día y galán de noche , real y medio	1 ½
	113.-	<i>Ytem</i> por la de La fuerza de la ley , real y medio	1 ½
	114.-	<i>Ytem</i> por la de La fuerza del natural , real y medio	1 ½
	115.-	<i>Ytem</i> por la de La fuerza lastimosa , real y medio	1 ½
	116	<i>Ytem</i> por la de El fénix de la escriptura , real y medio	1 ½
	117.-	<i>Ytem</i> por la de El falso Numpcio , dos reales	2
	118.-	<i>Ytem</i> por la de La fingida Arcadia , real y medio	1 ½
	119.-	<i>Ytem</i> por la de Juego de Dios , real y medio	1 ½
	120.-	<i>Ytem</i> por la de Fineza contra fineza , real y medio	1 ½
	121.-	<i>Ytem</i> por la de La gran Zenobia , dos reales	2
	122.-	<i>Ytem</i> por la de Gustos y disgustos no son mas que imaginación , real y medio	1 ½
	123.-	<i>Ytem</i> por la de El galán fantasma , real y medio	1 ½
	124.-	<i>Ytem</i> por la de Guárdate del agua mansa , real y medio	1 ½
	125.-	<i>Ytem</i> por la de La gitana de Menfis , real y medio	1 ½
	126.-	<i>Ytem</i> por la de El genízaro de Ungría , real y medio	1 ½
	127.-	<i>Ytem</i> por la de La gitanilla de Madrid , un real	1
	128.-	<i>Ytem</i> por la de El gigante cananeo , dos reales	2

	129.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>		2
	130.-	<i>Ytem por la de La gitana de Menfis, real y medio</i>		1 ½
	131.-	<i>Ytem por la de ...? Guillermo, real y medio</i>		1 ½
	132.-	<i>Ytem por la de Lo que puede la crianza, un real</i>		1
	133.-	<i>Ytem por la de El lego de el Carmen, real y medio</i>		1 ½
	134.-	<i>Ytem por la de Leoncio y Montañó, dos reales</i>		2
	135.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales. real y medio</i>		1 ½
	136.-	<i>Ytem por la de El senado del cielo, real y medio</i>		1 ½
	137.-	<i>Ytem por la de El loco en la penitenciaría, real y medio.</i>		1 ½
	138.-	<i>Ytem por la de El licenciado Vidriera, real y medio</i>		1 ½
	139.-	<i>Ytem por la de El gallego, real y medio</i>		1 ½
	140.-	<i>Ytem por la de Las lágrimas de David, dos reales</i>		2
	141.-	<i>Ytem por la de Lances de amor y fortuna, real y medio</i>		1 ½
	142.-	<i>Ytem por la de Lo que puede la aprehensión, real y medio</i>		1 ½
	143.-	<i>Ytem por la de Lo que va de cetro a cetro, dos reales</i>		2
	144.-	<i>Ytem por la de La razón vence a el poder, real y medio</i>		1 ½
	145.-	<i>Ytem por la de Industrias contra finezas, dos reales</i>		2
	146.-	<i>Ytem por la de Yerro del entendido, dos reales</i>		2
	147.-	<i>Ytem por la de Yo me entiendo y Dios me entiende, real y medio</i>		1 ½
61V	148.-	<i>Ytem por la de Los hijos de la fortuna, real y medio</i>		1 ½
	149.-	<i>Ytem por la de La infeliz Aurora, real y medio</i>		1 ½
	150.-	<i>Ytem por la de El juramento ante Dios, real y medio</i>		1 ½
	151.-	<i>Ytem por la de Judas Macabeo, real y medio</i>		1 ½
	152.-	<i>Ytem por la de El libro de las mujeres, real y medio</i>		1 ½
	153.-	<i>Ytem por la de La judía de Toledo, real y medio</i>		1 ½
	154.-	<i>Ytem por la de Los juegos olímpicos, real y medio</i>		1 ½
	155.-	<i>Ytem por la de Judas el Iscariote, real y medio</i>		1 ½
	156.-	<i>Ytem por la de La mujer de Peribáñez, quatro reales</i>		4
	157.-	<i>Ytem por la de La Magdalena de Roma, real y medio</i>		1 ½
	158.-	<i>Ytem por la de Manos blancas no ofenden, real y medio</i>		1 ½
	159.-	<i>Ytem por la de El médico de su honra, real y medio</i>		1 ½
	160.-	<i>Ytem por la de El monstruo de los jardines, real y medio</i>		1 ½
	161.-	<i>Ytem por la de Mañana será otro día, real y medio</i>		1 ½
	162.-	<i>Ytem por la de Mañana de abril y mayo, real y medio</i>		1 ½
	163.-	<i>Ytem por la de Mejor está que estaba, real y medio</i>		1 ½
	164.-	<i>Ytem por la de El monstruo de la fortuna, real y medio</i>		1 ½
	165.-	<i>Ytem por la de La muger contra el concejo, dos reales</i>		2
	166.-	<i>Ytem por la de El mayor monstruo de los zelos, dos reales</i>		2
	167.-	<i>Ytem por la de El montañés Juan Pasqual, real y medio</i>		1 ½
	168.-	<i>Ytem por la de El máxico de Salerno, primera parte, un real.</i>		1
	169.-	<i>Ytem por la de El máxico de Salerno, segunda parte, un real</i>		1
	170.-	<i>Ytem por la de El máxico de Salerno, tercera parte, un real</i>		1
	171.-	<i>Ytem por la de El mérito es la corona, dos reales</i>		2
	172.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>		2
	173.-	<i>Ytem por la de El mejor par de los doce, real y medio.</i>		1 ½
	174.-	<i>Ytem por la de Mudanzas de fortuna, dos reales</i>		2
	175.-	<i>Ytem por la de El máxico prodigioso, real y medio</i>		1 ½
	176.-	<i>Ytem por la de El mejor amigo el Rey, real y medio</i>		1 ½
	177.-	<i>Ytem por la de La misma conciencia acusa, real y medio</i>		1 ½

	178.-	<i>Ytem por la de El mariscal de Biron, dos reales</i>		2
	179.-	<i>Ytem por la de La mejor hazaña de Carlos V, dos reales</i>		2
	180.-	<i>Ytem por la de La más amada de Christo, dos reales</i>		2
	181.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>		2
	182.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>		2
	183.-	<i>Ytem por la de El mayor encanto amor, dos reales</i>		2
62R	184.-	<i>Ytem por la de Las misas de San Vicente, real y medio</i>		1 ½
	185.-	<i>Ytem por la de Mentir y mudarse a un tiempo, real y medio</i>		1 ½
	186.-	<i>Ytem por la de El mejor representante, dos reales</i>		2
	187.-	<i>Ytem por la de El más impropio verdugo, real y medio</i>		1 ½
	188.-	<i>Ytem por la de Muger, llora y vencerás, dos reales</i>		2
	189.-	<i>Ytem por la de Más la amistad que la sangre, real y medio</i>		1 ½
	190.-	<i>Ytem por la de La mejor flor de Sicilia, real y medio</i>		1 ½
	191.-	<i>Ytem por la de Nadie fie su secreto, real y medio</i>		1 ½
	192.-	<i>Ytem por la de No habrá mal donde hay muger, real y medio</i>		1 ½
	193.-	<i>Ytem por la de No hay reyno como el de Dios, real y medio</i>		1 ½
	194.-	<i>Ytem por otra dicha, real y medio</i>		1 ½
	195.-	<i>Ytem por la de No hay burlas con el amor, real y medio</i>		1 ½
	196.-	<i>Ytem por la de No hay contra lealtad cautela, real y medio</i>		1 ½
	197.-	<i>Ytem por la de No hay contra un padre razón, real y medio</i>		1 ½
	198.-	<i>Ytem por la de No está el matar en benser, real y medio</i>		1 ½
	199.-	<i>Ytem por otra dicha, real y medio</i>		1 ½
	200.-	<i>Ytem por la de El noble su sangre avisa, real y medio</i>		1 ½
	201.-	<i>Ytem por la de No hay contra el amor poder, real y medio</i>		1 ½
	202.-	<i>Ytem por la de No hay cosa buena por fuerza, real y medio</i>		1 ½
	203.-	<i>Ytem por la de El negro del cuerpo blanco, real y medio</i>		1 ½
	204.-	<i>Ytem por la de No hay vida como la honra, real y medio</i>		1 ½
	205.-	<i>Ytem por la de No hay ser padre siendo rey, real y medio</i>		1 ½
	206.-	<i>Ytem por la de Las niñeses de David, real y medio</i>		1 ½
	207.-	<i>Ytem por la de Ni amor se libra de amor, real y medio</i>		1 ½
	208.-	<i>Ytem por la de Olimpo y Bireno, real y medio</i>		1 ½
	209.-	<i>Ytem por la de Oponerse a las estrellas, real y medio</i>		1 ½
	210.-	<i>Ytem por la de El honor es lo primero, real y medio</i>		1 ½
	211.-	<i>Ytem por la de Obligados y ofendidos, real y medio</i>		1 ½
	212.-	<i>Ytem por la de La ocasión hace al ladrón, real y medio</i>		1 ½
	213.-	<i>Ytem por la de El príncipe constante, real y medio</i>		1 ½
	214.-	<i>Ytem por la de El príncipe de los montes, real y medio</i>		1 ½
	215.-	<i>Ytem por la de El príncipe perseguido, real y medio</i>		1 ½
	216.-	<i>Ytem por la de Los príncipes de la Iglesia, real y medio</i>		1 ½
	217.-	<i>Ytem por la de La piedra filosofal, dos reales</i>		2
	218.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>		2
	219.-	<i>Ytem por la de La puerta Macarena, primera parte, real y medio</i>		1 ½
	220.-	<i>Ytem por otra dicha, la primera parte, real y medio</i>		1 ½
	221.-	<i>Ytem por otra dicha, la segunda parte, real y medio</i>		1 ½
	222.-	<i>Ytem por la de Benser amor, dos reales</i>		2
	223.-	<i>Ytem por la de Defenderse por no perderse, real y medio</i>		1 ½
	224.-	<i>Ytem por la de Por su rey y por su dama, dos reales</i>		2
	225.-	<i>Ytem por la de La perfecta casada, real y medio</i>		1 ½
	226.-	<i>Ytem por la de El puente de Mantible, real y medio</i>		1 ½

227.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>	2
228.-	<i>Ytem por la de Pedir favor al contrario, real y medio</i>	1 ½
229.-	<i>Ytem por la de Pelear hasta morir, dos reales</i>	2
230.-	<i>Ytem por la de El poder de la amistad, real y medio</i>	1 ½
231.-	<i>Ytem por la de Progne y Philomena, real y medio</i>	1 ½
232.-	<i>Ytem por la de Primero es la honra, real y medio</i>	1 ½
233.-	<i>Ytem por otra dicha, real y medio</i>	1 ½
234.-	<i>Ytem por la de La presumida y la hermosa, real y medio</i>	1 ½
235.-	<i>Ytem por la de Peor está que estaba, real y medio</i>	1 ½
236.-	<i>Ytem por la de La pluma púrpura y espada, real y medio</i>	1 ½
237.-	<i>Ytem por la de El postrer duelo de España, real y medio</i>	1 ½
238.-	<i>Ytem por la de El palmerón de Oliva, un real</i>	1
239.-	<i>Ytem por otra dicha, un real</i>	1
240.-	<i>Ytem por la de La Perla de Inglaterra, real y medio</i>	1 ½
241.-	<i>Ytem por la de El Paresido, real y medio</i>	1 ½
242.-	<i>Ytem por la de El picarillo en España, real y medio</i>	1 ½
243.-	<i>Ytem por la de Qual es afecto mayor, dos reales</i>	2
244.-	<i>Ytem por la de Quién es quien premia al amor, dos reales</i>	2
245.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>	2
246.-	<i>Ytem por la de Quando no se aguarda, real y medio</i>	1 ½
247.-	<i>Ytem por la de El rayo de Andalucía, real y medio</i>	1 ½
248.-	<i>Ytem por la segunda parte de dicha, real y medio</i>	1 ½
249.-	<i>Ytem por la de Reynar después de morir, quatro reales</i>	4
250.-	<i>Ytem por la de El renegado del cielo, un real</i>	1
251.-	<i>Ytem por la de El robo de Elena, real y medio</i>	1 ½
252.-	<i>Ytem por la de Rendirse a la obligación, real y medio</i>	1 ½
253.-	<i>Ytem por la de El restaurador de Asturias, dos reales</i>	2
254.-	<i>Ytem por la de El robo de las Sabinas, real y medio</i>	1 ½
255.-	<i>Ytem por la de La rosa de Alexandria, real y medio</i>	1 ½
256.-	<i>Ytem por la de El savio en su retiro, real y medio</i>	1 ½
257.-	<i>Ytem por otra dicha, real y medio</i>	1 ½
258.-	<i>Ytem por la de Sólo el piadoso es mi hijo, real y medio</i>	1 ½
259.-	<i>Ytem por la de La señora y la criada, real y medio</i>	1 ½
260.-	<i>Ytem por la de La sirena de Tinacria, dos reales</i>	2
262.-	<i>Ytem por otra dicha, dos reales</i>	2
262.-	<i>Ytem por la de El secreto a voces, real y medio</i>	1 ½
263.-	<i>Ytem por la de Si una bes llega a querer, real y medio</i>	1 ½
264.-	<i>Ytem por la de El socorro de los mantos, real y medio</i>	1 ½
265.-	<i>Ytem por la de El sastre del Canipello, dos reales</i>	2
266.-	<i>Ytem por la de Santa Juliana, real y medio</i>	1 ½
267.-	<i>Ytem por la de Los zelos aún el aire matan, real y medio</i>	1 ½
268.-	<i>Ytem por la de También hay duelo en las damas, dos reales</i>	2
269.-	<i>Ytem por la de Trampa adelante, real y medio</i>	1 ½
270.-	<i>Ytem por la de Las travesuras de Pantoja, real y medio</i>	1 ½
272.-	<i>Ytem por la de El tirano de sí propio, un real</i>	1
272.-	<i>Ytem por la de El tercero de su afrenta, real y medio</i>	1 ½
273.-	<i>Ytem por la de El traidor contra su sangre, real y medio</i>	1 ½
274.-	<i>Ytem por la de Los tres afectos de amor, dos reales</i>	2
275.-	<i>Ytem por la de El texedor, primera parte, dos reales</i>	2

	276.-	<i>Ytem</i> por la segunda parte de dicha, dos reales		2
	277.-	<i>Ytem</i> por la de Dos veces madre de un hijo. Santa Mónica . Un peso 4 r	1	4
	278.-	<i>Ytem</i> por la de Nuestra Señora de Guadalupe , un peso quatro reales	1	4
	279.-	<i>Ytem</i> por la de La inclinación española , un peso quatro reales	1	4
	280.-	<i>Ytem</i> por la de El hijo de las batallas , un peso quatro reales	1	4
	281.-	<i>Ytem</i> por la de La mayor ciencia laureada , un peso quatro reales	1	4
	282.-	<i>Ytem</i> por la de El ángel de las escuelas , un peso quatro reales	1	4
	283.-	<i>Ytem</i> por la de El triumpho del honor , dos pesos dos reales	2	2
	284.-	<i>Ytem</i> por otra de dicha, un peso y quatro reales	1	4
	285.-	<i>Ytem</i> por la de La perla del salvamento , un peso quatro reales	1	4
	286.-	<i>Ytem</i> por la segunda de Santa Genoveva , quince pesos	15	
	287.-	<i>Ytem</i> por otra dicha un peso quatro reales	1	4
	288.-	<i>Ytem</i> por la de Más pueden zelos que amor , un peso quatro reales	1	4
	289.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso quatro reales	1	4
	290.-	<i>Ytem</i> por la de la primera parte de Santa Rita , seis pesos	6	
	291.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso quatro reales	1	4
	292.-	<i>Ytem</i> por la de Santa Gertrudis la Magna , un peso quatro reales	1	4
	293.-	<i>Ytem</i> por la de la primera parte de San Francisco , tres pesos	3	
	294.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso quatro reales	1	4
	295.-	<i>Ytem</i> por la segunda parte de San Francisco , tres pesos	3	
	296.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso quatro reales	1	4
	297.-	<i>Ytem</i> por la segunda parte de ...? Guillermo , ocho pesos	8	
	298.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso quatro reales	1	4
	299.-	<i>Ytem</i> por la de Lusinda y Belardo , un peso quatro reales	1	4
	300.-	<i>Ytem</i> por la de Agustín Lorenzo , un peso quatro reales	1	4
	301.-	<i>Ytem</i> por la de La fuente de la judía , un peso y quatro reales	1	4
	302.-	<i>Ytem</i> por la de Moctezuma , quince pesos	15	
	303.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso y quatro reales	1	4
	304.-	<i>Ytem</i> por la de la primera parte de Santa Genoveva , seis pesos	6	
	305.-	<i>Ytem</i> por otra dicha, un peso quatro reales	1	4
	306.-	<i>Ytem</i> por la de Guerras de zelos y amor , un peso quatro reales	1	4
	307.-	<i>Ytem</i> por la de Las dos sirenas de Albania , un peso quatro reales	1	4
	308.-	<i>Ytem</i> por la de La Inclinación española , un peso quatro reales	1	4
	309.-	<i>Ytem</i> por la de Ingenio y representante , un peso quatro reales	1	4
	310.-	<i>Ytem</i> por la de la primera parte de San (Joaquín?) , un peso quatro reales	1	4
	311.-	<i>Ytem</i> por la segunda de ésta, un peso quatro reales	1	4
	312.-	<i>Ytem</i> por la de Sufrir para merecer , un peso quatro reales	1	4
	313.-	<i>Ytem</i> por la segunda de ésta, un peso quatro reales	1	4
	314.-	<i>Ytem</i> por un tomo impreso que es <u>el segundo de Don Francisco Bausés Candamo</u> , ² que se compone de nueve comedias, dos autos, una loa y un entremés, en dos pesos	2	
			158	4

Que como parese de la suma del margen, importan dichas comedias ciento sinquenta y ocho pesos, siete reales, conforme a los abalúos que van hechos a todo nuestro real saber y

² El subrayado es mío.

entender, por el juramento que hecho llevamos, en que nos ratificamos y lo firmaron con sus mercedes. De que doy fee.” (Firmas de todos los implicados).

ENTREMESES

En la Ciudad de los Ángeles a veinte y seis de marzo de mil setecientos sesenta y seis, estando en la oficina del Coliseo los capitanes y rexidores Don Joseph Toledo, Alguacil Mayor y Don Francisco Joseph Larrasquito, comisarios nombrados por la N. C. para efecto de resevir dicha oficina, compareció ante así Carlos Díez de Urdanivia,³ inteligente en cosas cómicas, para el abalúo de entremeses, para lo qual juró por Dios Nuestro Señor y la señal de la santa cruz de hacerlo bien y fielmente, sin dolo, fraude ni encubierta alguna contra las partes y es en la forma siguiente.

Foja	No.		P	R
64R	1.-	Primeramente un librito que en el pergamino tiene el número uno con doce entremeses, en seis reales		6
	2.-	<i>Ytem</i> otro dicho con el no. 2 y doce entremeses, seis reales		6
	3.-	<i>Ytem</i> otro dicho con el no. 3 con trece dichos, seis reales		6
	4.-	<i>Ytem</i> otro dicho con el no. 4 , con doce, seis reales		6
	5.-	<i>Ytem</i> por Los barberos de la Puerta del Sol , medio real		½
	6.-	<i>Ytem</i> por el de Las Chirimías , medio real		½
	7.-	<i>Ytem</i> por el de El tocador , medio real		½
	8.-	<i>Ytem</i> por el de Guárdame las espaldas , medio real		½
	9.-	<i>Ytem</i> por el de El médico sordo , medio real		½
	10.-	<i>Ytem</i> por el de La petimetra , medio real		½
	11.-	<i>Ytem</i> por el de El informe sin forma , medio real		½
	12.-	<i>Ytem</i> por el de Juan rana , medio real		½
	13.-	<i>Ytem</i> por el de El alfange , medio real		½
	14.-	<i>Ytem</i> por el de La fortunilla , medio real		½
	15.-	<i>Ytem</i> por el de Juan rana , medio real		½
	16.-	<i>Ytem</i> por el de La guitarra , medio real		½
	17.-	<i>Ytem</i> por el de El cuero , medio real		½
	18.-	<i>Ytem</i> por el de El poeta , medio real		½
	19.-	<i>Ytem</i> por el de La casa de Posadas , medio real		½
	20.-	<i>Ytem</i> por el de La tranca , medio real		½
	21.-	<i>Ytem</i> por el de La fumada , medio real		½
	22.-	<i>Ytem</i> por el de El sordo y el letrado , medio real		
	23.-	<i>Ytem</i> por el de El astrólogo , medio real		½
	24.-	<i>Ytem</i> por el de Guárdame las espaldas , medio real		½
	25.-	<i>Ytem</i> por el de El amigo verdadero , medio real		½
	26.-	<i>Ytem</i> por el de El tarro , medio real		½
	27.-	<i>Ytem</i> por el de La franca , medio real		½
64V	28.-	<i>Ytem</i> por el de La ladrona , medio real		½
	29.-	<i>Ytem</i> por el de La manta , medio real		½
	30.-	<i>Ytem</i> por el de Las cortesías , medio real		½
	31.-	<i>Ytem</i> por el de El pésame , medio real		½
	32.-	<i>Ytem</i> por el de La manta , medio real		½

³ El subrayado es mío.

	33.-	<i>Ytem por el de El zapatero, medio real</i>	½
	34.-	<i>Ytem por el de El sordo y el letrado, medio real</i>	½
	35.-	<i>Ytem por el de Corta caras, medio real</i>	½
	36.-	<i>Ytem por el de La casa de Posadas, medio real</i>	½
	37.-	<i>Ytem por el de Quien todo lo quiere, medio real</i>	½
	38.-	<i>Ytem por el de Los poyos, medio real</i>	½
	39.-	<i>Ytem por el de Las Vulgaridades, medio real</i>	½
	40.-	<i>Ytem por el de Los puros, medio real</i>	½
	41.-	<i>Ytem por el de La burla de los vínculos, medio real</i>	½
	42.-	<i>Ytem por el de La paz de los casados, medio real</i>	½
	43.-	<i>Ytem por el de Los ladrones mexicanos, medio real</i>	½
	44.-	<i>Ytem por el de El grado de los doctores, medio real</i>	½
	45.-	<i>Ytem por el de El barbero, medio real</i>	½
	46.-	<i>Ytem por el de Gori gori, medio real</i>	½
	47.-	<i>Ytem por el de Jochin el hospitalero medio real,</i>	½
	48.-	<i>Ytem por el de Los ciegos, medio real</i>	½
	49.-	<i>Ytem por el de Qué separa, medio real</i>	½
	50.-	<i>Ytem por el de El sastre, medio real</i>	½
	51.-	<i>Ytem por el de El pelícano y el ratón, medio real</i>	½
	52.-	<i>Ytem por el de El niño famoso, medio real</i>	½
	53.-	<i>Ytem por el de El Chicarrón y Garatuza, medio real</i>	½
	54.-	<i>Ytem por el de El espejo, medio real</i>	½
	55.-	<i>Ytem por el de Los porfiados, medio real</i>	½
	56.-	<i>Ytem por el de Quien todo lo quiere, medio real</i>	½
	57.-	<i>Ytem por el de El duende, medio real</i>	½
	58.-	<i>Ytem por el de Cómo salió el uno, medio real</i>	½
	59.-	<i>Ytem por el de Los poyos, medio real</i>	½
	60.-	<i>Ytem por el de Amigo verdadero, medio real</i>	½
	61.-	<i>Ytem por el de El alcalde Chamorro, medio real</i>	½
	62.-	<i>Ytem por el de El desposado, medio real</i>	½
	63.-	<i>Ytem por el de La sombra, medio real</i>	½
65R	64.-	<i>Ytem por el de La franca, medio real</i>	½
	65.-	<i>Ytem por el de Las burlas de Isabel, medio real</i>	½
	66.-	<i>Ytem por el de Las vulgaridades, medio real</i>	½
	67.-	<i>Ytem por el de La obra pía, medio real</i>	½
	68.-	<i>Ytem por el de El doctor borrego, medio real</i>	½
	69.-	<i>Ytem por el de Espolón y pellejo, medio real</i>	½
	70.-	<i>Ytem por el de Los ladrones mexicanos, medio real</i>	½
	71.-	<i>Ytem por el de El mal ladrón, medio real</i>	½
	72.-	<i>Ytem por el de Las reliquias, medio real</i>	½
	73.-	<i>Ytem por el de El ambriento, medio real</i>	½
	74.-	<i>Ytem por el de Los poyos, medio real</i>	½
	75.-	<i>Ytem por el de El entremetido, medio real</i>	½
	76.-	<i>Ytem por el de El cuero, medio real</i>	½
	77.-	<i>Ytem por el de El firri firri, medio real</i>	½
	78.-	<i>Ytem por el de El tullido enamorado, medio real</i>	½
	79.-	<i>Ytem por el de La perradita, medio real</i>	½
	80.-	<i>Ytem por el de Las recogidas, medio real</i>	½
	81.-	<i>Ytem por el de El fandango, medio real</i>	½

	82.-	<i>Ytem por el de El velorio, medio real</i>	½
	83.-	<i>Ytem por el de Las alistadas, medio real</i>	½
	84.-	<i>Ytem por el de La niña doncella, medio real</i>	½
	85.-	<i>Ytem por el de El escultor, medio real</i>	½
	86.-	<i>Ytem por el de El duende, medio real</i>	½
	87.-	<i>Ytem por el de Los Aquí m... juiles?, dos reales</i>	2
	88.-	<i>Ytem por el de El casero burlado, medio real</i>	½
	89.-	<i>Ytem por el de La bolsita, medio real</i>	½
	90.-	<i>Ytem por el de El escapulario, medio real</i>	½
	91.-	<i>Ytem por el de El escribano burlado, medio real</i>	½
	92.-	<i>Ytem por el de La porfía de los cuchillos, medio real</i>	½
	93.-	<i>Ytem por el de Los sordos, medio real</i>	½
	94.-	<i>Ytem por el de El teniente burlado, medio real</i>	½
	95.-	<i>Ytem por el de El zeloso cobarde, medio real</i>	½
	96.-	<i>Ytem por el de El mundo al rebés, medio real</i>	½
	97.-	<i>Ytem por el de El huérfano, medio real</i>	½
	98.-	<i>Ytem por el de Quítate el rosario, medio real</i>	½
	99.-	<i>Ytem por el de El bodegonero, medio real</i>	½
	100.-	<i>Ytem por el de El viejo y burla del rayo, dos reales</i>	2
65V	101.-	<i>Ytem por el de Los gigantones, medio real</i>	½
	102.-	<i>Ytem por el de La totopostera, medio real</i>	½
	103.-	<i>Ytem por el de El pleito de los guajolotes, medio real</i>	½
	104.-	<i>Ytem por el de Las Romanas, medio real</i>	½
	105.-	<i>Ytem por el de El archa mexicana, medio real</i>	½
	106.-	<i>Ytem por el de La codiciosa burlada, medio real</i>	½
	107.-	<i>Ytem por el de La cabra, medio real</i>	½
	108.-	<i>Ytem por el de El maestro y pasante, medio real</i>	½
	109.-	<i>Ytem por el de La crítica, medio real</i>	½
	110.-	<i>Ytem por el de Días de San (Juan?), medio real</i>	½
	111.-	<i>Ytem por el de Los juiles, dos reales</i>	2
	112.-	<i>Ytem por el de El payo para los días del rey, medio real</i>	½
	113.-	<i>Ytem por el de La negrita, medio real</i>	½
	114.-	<i>Ytem por el de La arca mexicana, medio real</i>	½
	115.-	<i>Ytem por el de La receta, medio real</i>	½
	116.-	<i>Ytem por el de El sordo y jamaica, medio real</i>	½
	117.-	<i>Ytem por el de El doctor, dos reales</i>	2
	118.-	<i>Ytem por el de La Pasqua y Viaje a México, medio real</i>	½
	119.-	<i>Ytem por el de El estudiante pobre, medio real</i>	½
	120.-	<i>Ytem por el de El paseo del pueblo y Burla del montañés, medio real</i>	½
	121.-	<i>Ytem por el de Cada loco con su tema, medio real</i>	½
	122.-	<i>Ytem por el de Desposorio de indios, medio real</i>	½
	123.-	<i>Ytem por el de Desposorio de indios, la segunda parte, medio real</i>	½
	124.-	<i>Ytem por el de Los cicateros, medio real</i>	½
	125.-	<i>Ytem por el de La burla del alguacil, medio real</i>	½
	126.-	<i>Ytem por el de Catacumba, medio real</i>	½
	127.-	<i>Ytem por el de El trompo, medio real</i>	½
	128.-	<i>Ytem por el de La mercochera, medio real</i>	½
	129.-	<i>Ytem por el de El castigo de la miseria, medio real</i>	½
	130.-	<i>Ytem por el de El ciego burlado, medio real</i>	½

	131.-	<i>Ytem por el de La marcha de mujeres, medio real</i>	½
	132.-	<i>Ytem por el de El escapulario, medio real</i>	½
	133.-	<i>Ytem por el de El maestro de capilla, medio real</i>	½
	134.-	<i>Ytem por el de Los áspides, medio real</i>	½
	135.-	<i>Ytem por el de El paseo de Noche Buena, medio real</i>	½
	136.-	<i>Ytem por el de La mujer zelosa, medio real</i>	½
	137.-	<i>Ytem por el de El duende escaramuza, medio real</i>	½
	138.-	<i>Ytem por el de Jueves de compadres, medio real</i>	½
	139.-	<i>Ytem por el de El paseo de las cruces, medio real</i>	½
	140.-	<i>Ytem por el de Los días, medio real</i>	½
	141.-	<i>Ytem por el de El indio azotado, medio real</i>	½
	142.-	<i>Ytem por el de El viejo enamorado, medio real</i>	½
	143.-	<i>Ytem por el de La confirmación, medio real</i>	½
	144.-	<i>Ytem por el de El carnero, medio real</i>	½
66R	145.-	<i>Ytem por el de La cigarrera, medio real</i>	½
	146.-	<i>Ytem por el de Los mayas, medio real</i>	½
	147.-	<i>Ytem por el de Los mayas, la segunda parte, medio real</i>	½
	148.-	<i>Ytem por el de El payo en su posada y Burla, dos reales</i>	2
	149.-	<i>Ytem por el de El gachupín, dos reales</i>	2
	150.-	<i>Ytem por el de El florista fingido, medio real</i>	½
	151.-	<i>Ytem por el de Las ramilleteras, medio real</i>	½
	152.-	<i>Ytem por el de La leche, dos reales</i>	2
	153.-	<i>Ytem por el de El juego y Burla del soldado, medio real</i>	½
	154.-	<i>Ytem por el de El enfermo, medio real</i>	½
	155.-	<i>Ytem por el de El mentiroso burlado, medio real</i>	½
	156.-	<i>Ytem por el de El gallo, medio real</i>	½
	157.-	<i>Ytem por el de La casa de vecindad, medio real</i>	½
	158.-	<i>Ytem por el de El casamiento tratado, medio real</i>	½
	159.-	<i>Ytem por el de La burla del aparejo, medio real</i>	½
	160.-	<i>Ytem por el de Los belduques, medio real</i>	½
	161.-	<i>Ytem por el de El año nuevo, medio real</i>	½
	162.-	<i>Ytem por el de El indio panadero, medio real</i>	½
	163.-	<i>Ytem por el de El gato, medio real</i>	½
	164.-	<i>Ytem por el de Don Pedro Barrientos, medio real</i>	½
	165.-	<i>Ytem por el de El loro, medio real</i>	½
	166.-	<i>Ytem por el de El animal no conocido, medio real</i>	½
	167.-	<i>Ytem por el de El fandango de amujerados, medio real</i>	½
	168.-	<i>Ytem por el de Los diablillos, medio real</i>	½
	169.-	<i>Ytem por el de La junta de médicos, medio real</i>	½
	170.-	<i>Ytem por el de La bodeguita, medio real</i>	½
	171.-	<i>Ytem por el de El figurón y la vieja, medio real</i>	½
	172.-	<i>Ytem por el de Los sordos, medio real</i>	½
	173.-	<i>Ytem por el de No puede bien guardar, medio real</i>	½
	174.-	<i>Ytem por el de La mulata chomba, medio real</i>	½
	175.-	<i>Ytem por el de El gobierno de Sancho, medio real</i>	½
	176.-	<i>Ytem por el de El gobierno de Sancho, su segunda parte, medio real</i>	½
	177.-	<i>Ytem por el de El gobierno de Sancho, su tercera parte, medio real</i>	½
	178.-	<i>Ytem por el de La burla del mazapán, medio real</i>	½
	179.-	<i>Ytem por el de El infeliz enamorado, medio real</i>	½

	180.-	<i>Ytem</i> por el de El gitomate , medio real		½
	181.-	<i>Ytem</i> por el de La curiosa para introducir la danza , medio real		½
	182.-	<i>Ytem</i> por el de La matraca , medio real		½
	183.-	<i>Ytem</i> por el de El caballero fingido , medio real		½
	184.-	<i>Ytem</i> por el de La burla de los tamalitos , medio real		½
	185.-	<i>Ytem</i> por el de El payo enamorado , medio real		½
	186.-	<i>Ytem</i> por el de El pobre todo es ardidés , medio real		½
	187.-	<i>Ytem</i> por el de Garatuza , dos reales		2
66V	188.-	<i>Ytem</i> por el de la segunda parte de Garatuza , medio real		½
	189.-	<i>Ytem</i> por el de la tercera parte de Garatuza , medio real		½
	190.-	<i>Ytem</i> por el de la cuarta parte de Garatuza , medio real		½
	191.-	<i>Ytem</i> por el de la quinta parte de Garatuza , medio real		½
	192.-	<i>Ytem</i> por el de La carta , medio real		½
	193.-	<i>Ytem</i> por el de El robo , medio real		½
	194.-	<i>Ytem</i> por el de El Prodastrado , medio real		½
	195.-	<i>Ytem</i> por el de La mujer del impertinente , medio real		½
	196.-	<i>Ytem</i> por el de La engañosa engañada , medio real		½
	197.-	<i>Ytem</i> por el de Los maestros de música , medio real		½
	198.-	<i>Ytem</i> por el de El colchón , medio real		½
	199.-	<i>Ytem</i> por el de El galanteador de balde , medio real		½
	200.-	<i>Ytem</i> por el de La gallina , medio real		½
	201.-	<i>Ytem</i> por el de La guitarra , medio real		½
	202.-	<i>Ytem</i> por el de El ynglés hablador , medio real		½
	203.-	<i>Ytem</i> por el de La sacadera , medio real		½
	204.-	<i>Ytem</i> por el de El sordo , medio real		½
	205.-	<i>Ytem</i> por el de Los enamorados , medio real		½
	206.-	<i>Ytem</i> por el de La carbonera , medio real		½
	207.-	<i>Ytem</i> por el de El ensayo , medio real		½
	208.-	<i>Ytem</i> por el de Los cicateros , medio real		½
	209.-	<i>Ytem</i> por el de La guitarra , medio real		½
	210.-	<i>Ytem</i> por el de La partera y Burla del mezquino , medio real		½
			41	7

Que como parese el margen montan dichos entremeses y sainetes unos con otros la cantidad de quarenta y un pesos siete reales y medio salvo yerro cuyos avalúos he hecho fiel y legalmente a todo mi real saber y entender por el juramento que tengo hecho en que se afirmó y ratificó. Lo firmo con sus mercedes de que doy fee. (4 firmas al calce).

[67R] Yncontinenti se procedió del avalúo de varias comedias sacadas, Don Pedro Ignacio Balero, ...? de la misma religión el juramento que tiene interpuesto, en las que avalúo y es en la forma siguiente.

Foja	No.		P	R
67R	1.-	Primeramente por la de El baquero emperador, un peso	01	
	2.-	<i>Ytem</i> por la de El negro baliente, un peso	01	
	3.-	<i>Ytem</i> por la de Quién es quien premia el amor, un peso y un real	01	1
	4.-	<i>Ytem</i> por la de Herodes Ascalanita, un peso	01	
	5.-	<i>Ytem</i> por la de El rayo de Andalucía, un peso	01	

6.-	<i>Ytem</i> por la de la segunda de dicha, un peso	01	
7.-	<i>Ytem</i> por la de Ser fino y no parecerlo, un peso	01	
8.-	<i>Ytem</i> por la de La batalla de Pavía, un peso	01	
9.-	<i>Ytem</i> por la de El mérito en la coronación, un peso	01	
10.-	<i>Ytem</i> por la de El ángel de las escuelas, un peso	01	
11.-	<i>Ytem</i> por la de Las manos blancas, un peso	01	
12.-	<i>Ytem</i> por la de El mejor representante, un peso	01	
13.-	<i>Ytem</i> por la de La gran Senobia, un peso	01	
14.-	<i>Ytem</i> por la de El paresido, un peso	01	
15.-	<i>Ytem</i> por la de Santa Juliana, un peso	01	
16.-	<i>Ytem</i> por la de Santa Columba, un peso	01	
17.-	<i>Ytem</i> por la de Santa Beatriz, un peso	01	
18.-	<i>Ytem</i> por la de Santa Mónica, un peso	01	
19.-	<i>Ytem</i> por la de Siquis y Cupido, un peso	01	
20.-	<i>Ytem</i> por la de El estudiante de día, un peso	01	
21.-	<i>Ytem</i> por la de Casarse para bengarse, un peso	01	
22.-	<i>Ytem</i> por la de El secreto agravio, un peso	01	
23.-	<i>Ytem</i> por la de La adúltera penitente, un peso	01	
24.-	<i>Ytem</i> por la de Para venser amor, un peso	01	
25.-	<i>Ytem</i> por la de El amor a el ...?, un peso	01	
		28	1

Que como parese de la suma del margen montan dichas comedias veinte y ocho pesos y un real (salvo yerro) procediendo....etc. Doy fee = testado = quatro = quatro no ?” (Cuatro firmas al calce).

[67V] En la Ciudad de los Ángeles a veinte y seis de marzo de 1766, estando en la oficina del Coliseo los Sres. Comisarios nombrados por la N. C. para la entrega de él, se evaluaron varias menudencias que en él se hallaron. Manuel Marcha y Joseph Aguilar, carpinteros, quienes juran por ante Dios Nuestro Sr. y la señal de la Santa Cruz de proceder fiel y legalmente a su abalúo y tasación y es de la forma y manera siguiente.

MENUDENCIAS

FOJA	NO.		P	R
	1.-	Primeramente por quatro máscaras de gigantones de pasta y ocho manos con masas que corresponden a las cavezas, diez pesos	10	
	2.-	<i>Ytem</i> por diez y nueve máscaras de pasta con bigotes, inclusive en ellas una de negro, a dos reales cada una, quatro pesos seis reales	04	6
	3.-	<i>Ytem</i> por un silisio de mecate con bocarda de badana blanca, tres reales		3
	4.-	<i>Ytem</i> por dos máscaras de león, un peso	01	
	5.-	<i>Ytem</i> por siete bastones, los seis con los puños de metal cobrizo y el otro con puño de latón ababeados a 6 reales cada uno importan 6 pesos 6 reales	06	6
	6.-	<i>Ytem</i> por un sitial haviado de tarima, respaldo de bastidor y cotense y toldo de madera tres pesos quatro reales	03	4
	7.-	<i>Ytem</i> por una tabla de memoria dos reales		2
	8.-	<i>Ytem</i> por una corona de cartulina quatro pesos	04	

	9.-	<i>Ytem por una mitra de cartón y papel plateado y dorados dos reales</i>		2
	10.-	<i>Ytem por once manillas de tocates de papel verde un peso y quatro reales</i>	01	4
	11.-	<i>Ytem por dos maromas de el buelo dos pesos</i>	02	
	12.-	<i>Ytem por un pandero dos reales y medio</i>		2 ½
	13.-	<i>Ytem por una silla de brazos de la puerta</i>		
	14.-	<i>Ytem por dos encerados de los costados del teatro un peso y un real</i>	01	1
	15.-	<i>Ytem por el encerado de la etiqueta siete reales</i>		7
	16.-	<i>Ytem por la lámina de imprimir combites de bronce, un peso y quatro reales</i>	01	4
	17.-	<i>Ytem por la puerta de caracol de la etiqueta un peso y dos reales</i>	01	2
68R	18.-	<i>Ytem por una cabeza de degollado</i>		
	19.-	<i>Ytem por otra dividida de madera, seis reales</i>		6
	20.-	<i>Ytem por una piel de toro con sus alambres, dos pesos</i>	02	
	21.-	<i>Ytem por otra de becerro, un peso y dos reales</i>	01	2
	22.-	<i>Ytem por otra piel de caballo, tres reales</i>		3
	23.-	<i>Ytem por una tabla de órdenes del Sr. Gobernador, dos reales</i>		2
	24.-	<i>Ytem por el armero de los soldados, dos reales</i>		2
	25.-	<i>Ytem por el farol de el zaguán, un peso quatro reales</i>	01	4
	26.-	<i>Ytem por una reja de madera de una ventana de la cassa de la esquina, seis r</i>		6
	27.-	<i>Ytem por el torno de la azotea, un peso</i>	01	
	28.-	<i>Ytem por veinte y seis arandelas de el patio a medio real cada una, un peso y cinco reales</i>	01	5
	29.-	<i>Ytem por los dos mástiles de madera de las dos arañas de el patio, cinco p.</i>	05	
	30.-	<i>Ytem por una civesa de carnero</i>		
	31.-	<i>Ytem por un par de guantes negros, un peso</i>	01	
Nevería	32.-	<i>Ytem por diez pesos y cinco reales, que deviera hacer buenos la nevera por el importe de lo siguiente:</i>	10	
	33.-	<i>Ytem por dos cubetas grandes con sus dos aros de fierro un peso y 4 r.</i>	01	4
	34.-	<i>Ytem por un banquillo y una tarima, dos pesos</i>	02	
	35.-	<i>Ytem por otra cubeta mediana con sus dos aros de fierro y otra más. Mediana, con archos de bejuco en quatro reales</i>		4
	36.-	<i>Ytem por tres espátulas de palo, un real y medio</i>		1 ½
	37.-	<i>Ytem por un bote grande de hojalata, un peso y quatro reales</i>	01	4
	38.-	<i>Ytem por otro dicho más, mediano, un peso y dos reales</i>	01	2
	39.-	<i>Ytem por otro más chico, seis y medio reales</i>		6 ½
	40.-	<i>Ytem por otro dicho más chiquito, quatro reales</i>		4
	41.-	<i>Ytem por un quartillo y un embudo, real y medio</i>		1 ½
68V	42.-	<i>Ytem por dos sedasos de colar, medio real</i>		½
	43.-	<i>Ytem por una garrafa grande, seis reales</i>		6
	44.-	<i>Ytem por otras dos, chicas, seis reales</i>		6
	45.-	<i>Ytem por una docena de bidrios, cinco reales</i>		5
	46.-	<i>Ytem por un serpentón, que avaluaron los maestros de música Don Joseph Sierra Vargas y Don Ignacio Cabrera en veinte y cinco pesos</i>	25	
			101p	5 ½

“Que Como parese de la suma del margen, importa la etiqueta de la oficina del Coliseo la cantidad de un mil ochocientos ochenta y siete pesos tres reales y medio, salvo yerro de pluma formal y material, y para que así conste lo firmaron los dichos Sres. Comisarios nombrados por la Nobilísima Ciudad, siendo testigos Don Joseph García Rendón Diosdado, Don Joseph Antonio Maldonado y Francisco Gómez Mauleón, vecinos de esta ciudad, de que doy fee.” Firmas de los cuatro.

SUMA DEL INVENTARIO

	Pesos	Reales
Ropa	351	2 2
Pintura	625	5
Madera	432	5
Armazones de otates	51	3
Fierro y latón	66	4
Hojalata	14	6 ½
Pelucas	14	4
Comedias	158	7
Entremeses	41	7 ½
Comedias sacadas	28	1
Varias menudencias	101	5 ½
SUMA	1887	3 ½

[69R] “En la Ciudad de los Ángeles a 24 de marzo de 1766 años, los capitanes rexidores Don Joseph de Toledo, Alguacil Mayor, y Don francisco Joseph de Larrasquito, comisarios nombrados para la entrega de la oficina del Coliseo y presentes Don Mariano Hidalgo de Torres, Administrador de ella por el Capitán Don Miguel Antonio de Zavaleta y Don Francisco Antonio Pérez, Mayordomo Administrador de los Propios y Rentas de la Nobilísima Ciudad, y por ante mí el escribano se procedió a dicha entrega de sus trastos y asesorias en la forma y manera siguiente.

TRASTOS Y ACCESORIOS⁴

FOJA	NO.	DESCRIPCIÓN
	1.-	Primeramente treinta bancas con el sello de la N. C., quarenta y dos chicos de los quartos.
	2.-	<i>Ytem</i> por treinta taburetes con dos banquillos y los asientos de dichos taburetes aforrados en badana.
	3.-	<i>Ytem</i> por el theatro con su Etiqueta, en que se hallan dos bancas de madera blanca.
	4.-	<i>Ytem</i> en dicho theatro, una prevista con las armas de Ntro. Rey y Sr., Portátil, con algunos gerolíficos con su (vercito?) y a los lados de él dos canselas con las

⁴ Este título lo agregó yo para fines de ubicación. En el original se pasa directamente a la descripción.

		estatuas de Bolupia y Agerona, con sus correspondientes cuchillas o alcahuetes.
	5.-	<i>Ytem</i> por la prevista en que penden las cortinas con tres ventanas y demás armamento con sus teleras y a los extremos del teatro quatro puertecitas en cada lado con sus marcos y éstas de cotense pintadas qual si fueran de madera
69V	6.-	<i>Ytem</i> en dicho teatro existen seis pies derechos sobre que carga todo el armamento de arriba y el piso de él, con quatro tablones que cojen la boca del teatro de parte de fuera, y seis escotillones, por donde salen los morteretes de iluminación, y a su orilla un asexá declasiada, en sus dos extremos dos lugares de escotillones, siendo lo demás interior de dicho teatro, forrado de tarimas engarboladas y dos canales que sirven para macetas y estatuas con quatro escotillones abiados.
	7.-	<i>Ytem</i> en las vigas de dicho teatro a donde se hallan las arañas, y entre los dos lienzos en que se hallan los retratos de los quatro autores, existen barios pedazos de cotense que cubren el ámbito de la canal.
	8.-	<i>Ytem</i> en el zaquizamí y en medio de él la fama, con seis ventanas con sus aldabas y el cotense de dicho zaquizamí pintado de yeso
	9.-	<i>Ytem</i> la cazuela con sus correspondientes gradas y el respaldo de estas tablas, todo reclavado y sus pilares con unos sinchos de perro que contienen el balconcillo de madera, y en sus puertas dos mamparas de madera
	10.-	<i>Ytem</i> el quarto de buelo con dos ventanas de madera con sus aldabas que caen a la frontera del teatro y en medio de ellas colocada la efigie de Nuestro rey y Sr. Don Fernando VI, a pincel, con su marco de madera dorado y alrededor de éste, de tayado de yeso, pintado de varios colores con su pabellón, y en lo interior de dicho quarto dos bentanitas que caen a la asotea, y para la introdución en él una puerta con su chapa y llave.
	11.-	<i>Ytem</i> las dos andanas de los quartos, con sus puertas y pasadores, chapas y llaves con sus balconcillos torneados, pintados de berde y sus celosías de mermellón y la tercera andana sin chapas ni llaves sus puertas, y en los callejones dos puertas, las que por se inútiles se bajaron abajo, y la una se halla en el caracol de la puerta que cae del teatro, y la otra dentro del quarto de la etiqueta, que forma una alacena, las cuales tienen sus chapas y llaves.
	12.-	<i>Ytem</i> por la puerta que cae del teatro a la calle con su chapa y llave, otra que se halla contigua de ésta y cae al callejón con su chapa y llave que sirven a esta puerta y otra del caracol que cae al callejón de la galera.
	13.-	<i>Ytem</i> el quarto de la etiqueta con su chapa y llave y candado con dos llaves, con una ventana que cae a la calle con rexa de fierro embebida en ella
	14.-	<i>Ytem</i> el quarto del Sr. Gobernador con su balcón boleado de fierro, íntegro, con su puerta, chapa y llave, la qual sirve a las dos puertas de la escalera que, privadas, pertenecen a su señoría, con dos cerrojos, como también la puerta que cae a la calle, que así mismo tiene chapa y llave, y ambas paran en poder de su señoría.
	15.-	<i>Ytem</i> por una ventana de madera que cae a la calle que corresponde al teatro, y se halla medio tapada y tiene una aldaba.
	16.-	<i>Ytem</i> por un cansel que está en el zaguán con tres puertas pintadas de berde.
	17.-	<i>Ytem</i> el quarto de la ciudad, con su tarima, balcón de fierro y una mampara con su picaporte, y un balconcillo de madera que cae a las dos escaleritas para su introdución, donde se hallan otras dos mamparas con sus picaportes, que sirven a la sala, la qual tiene dos balcones a la calle con sus ventanas con aldabas y enserados con pasadores y los liensos de ellos los ha consumido el tiempo, como también los otros que caen al zaguán, y en dicha sala ay una puerta con su chapa y llave que cae a la escalera, en la qual está otro balcón de fierro con ventana con su aldaba y un enserado con pasador y una puerta pribada que cae a la calle con su chapa y

		llave, y dos rejillas de fierro en los postigos, y otra puerta que cae al zaguán, así mismo con su chapa y llave
Cassas. Gana 5 pesos mensua les por Su a- rrenda- miento	18.-	Primeramente la casa de la esquina que cae al portalillo, que consta de tres piezas y un corral con necesaria, el qual tiene puerta con chapa y llave, y en la pieza que sirve de recámara una ventana con su aldaba, y una puerta que cae de la Asesoria, la que tiene otras dos que caen a la calle con sus chapas y llaves y una ventana con su aldaba, y en la piesa de ésta un balcón de fierro que cae a la calle con su ventana de madera y aldaba.
Gana 4 Pesos 70V	19.-	<i>Ytem</i> otra cassa de la esquina contraria en que se hallan las mismas piesas, y se halla en la misma conformidad de la otra, ezepto que no tiene mas que una puerta a la calle.
Gana 3 pesos 4 reales	20.-	<i>Ytem</i> la cassa asesoria de la esquina de (¿el puentecito? ¿la fuentecita?) tienen dos piezas en la asesoria, dos puetas con sus chapas y llaves y en la recámara una ventana con su aldaba.
Gana 1 peso 4 reales	21.-	<i>Ytem</i> la asesoria que se le sigue con su puerta, chapa y llaves y ventana con aldaba
Gana 1 peso 4 reales	22.-	<i>Ytem</i> la asesoria que se le sigue con sus puertas, chapa y llaves y ventana con aldaba
Gana 1 peso 4 reales	23.-	<i>Ytem</i> la otra asesoria, que cae a la esquina de la Acequia en la conformidad de las otras dos
Gana 2 pesos	24.-	<i>Ytem</i> la asesoria que sirve de Nevería, con dos puertas, una que cae a la calle y otra al zaguán, ambas con sus dos chapas y llaves

Con lo qual feneció esta entrega de que se dio por entregado el citado Don francisco Antonio Pérez, referido Don Mariano Hidalgo de la Torre y lo firmaron con sus ...?, de que doy fee.” (Firman Toledo, Larrasquito y el escribano Reyes Mendizábal).

INVENTARIOS DEL NUEVO COLISEO DE PUEBLA ENTRE 1793 Y 1809.-

AÑO 1793.- (AAP,Exp. 58, F16R-17R)

En la entrega están presentes, entre otros, María Franco Lechuga, “mujer legítima de Don Josef Brito, quien ha tenido a su cargo el coliseo con la ocasión de haberse estado representando comedias de muñecos, Don Miguel Pérez, Carlos Díez de Urdanivia, otros individuos comediantes y sirvientes. Se hizo de la manera siguiente:

1. Veinte y cinco comedias viejas de todos títulos
2. Setenta sainetes y follas maltratadas
3. Veinte y tres comedias manuscritas e impresas, maltratadas, en treinta i tres quadernillos.
4. Un vestido de obispo bien tratado
5. Tres monteras de moros maltratadas
6. Seis cojines de tripe maltratados
7. Tres pieles mui maltratadas y una víbora de badana vieja. De todas la demás ropa no han quedado mas que los fragmentos en pedasos que se manifestaron en una caja, de lo que no se hace el menor aprecio por inservible.
8. Quince bancas maltratadas en el Patio
9. Veinte y cinco cancelos inútiles para todo servicio, y once mui maltratados
10. Quatro canales correderas inútiles y una rompida
11. Doce pedasos de estatuas inútiles
12. La venta del Mágico de Salerno echa pedasos
13. La voca del infierno, y foro inservible
14. Dos alacenas sin chapas embutidas en la pared
15. Un lienzo de Nuestra Señora de la Asunción con su repisa, que se dijo ser de la compañía de cómicos
16. Una cabeza de león
17. El coche del Mágico maltratado y echo pedasos
18. Un lienzo de la Purísima Concepción y otro de Santa Maria Magdalena en bosquejo
19. El armazón del carro que sirve en la comedia de San Francisco, y otro dicho chico, maltratados.
20. Una fuente echa pedasos
21. El árbol que sirve para la comedia de Santa Genoveva nuevo
22. Una rueda para la de Santa Catarina, buena
23. Dos rejas de ventanas de palo quebradas
24. Un rosal pintado en tabla
25. Una estatua de condenado
26. Quatro correderas sin rodanas
27. Un caballo de recorte de madera con los pies rompidos
28. Tres arañas chicas y dos grandes
29. La cajita de cobranza de la puerta con chapa y llave
30. Una elevación de buelta con Alma
31. Quatro pedestales servibles
32. Una viga de sacabuche
33. Unos balconcitos de madera echos pedasos
34. La peana de la Cruz
35. Dos correderas inservibles

36. El esqueleto del buelo rompido
37. La escalera del tapanco
38. Las puertas de la comedia de Sansón
39. Las gradas de la casuela
40. Una viga vieja
41. Un bufete redondo
42. Una cabeza de degollado
43. Una navaja figurada de madera
44. Veinte carteles rotos
45. Un viso
46. La mesa de la etiqueta
47. La caja de la ropa
48. Un armario viejo que llaman Archivo donde se guardan las comedias
49. Un lienzo del Señor crucificado
50. Un serpentón
51. Un clabijero sin estacas
52. La tramoya de la segunda parte de la comedia de Santa Genoveva
53. La tramoya de la buelta completa
54. Una tramoya derecha completa
55. Quatro pájaros de armazón rotos que servían en la comedia del Mágico
56. Dos vigas viejas de siete varas
57. El armario de la dama duende rompido
58. Dos abanicos sin Alma
59. Un navío de recorte
60. Cinco rejas de fierro y una no cabal acabalada con cuero
61. Ocho llaves de las puertas de la oficina, inclusa una chica con que se abren tres quartos
62. Una silla y un taburete, con lo qual concluyó dicha entrega, porque todo lo demás que ay en la oficina no sólo está muy maltratado, sino de total inservible, de cuyos bienes se dio por entregado Don Tomás (Raíz Quezada)".

El **Inventario de 1799** (AAP/Exp. 58/F 193R-194V) es exactamente igual al de 1793.

Observaciones al **Inventario de 1801**, de fecha 17 de septiembre (AAP/Exp. 58/F 235R-236R). El de **1802** (257V-259R) es igual a éste.

Casi idéntico al de 1793, aunque los términos que antes se empleaban como adjetivos: “viejo”, “maltratado”, tendieron a cambiar a los de “inservibles” y:

- En vez de cuatro canales correderas, ya sólo aparecen dos.
- Se dice “armazón del carro”, sin agregar que es de San Francisco.
- El caballo de recorte de madera que antes tenía “los pies rompídos (*sic*)” ahora aparece “hecho pedazos”
- De las tres arañas chicas y dos grandes, se anota que “son de madera inservibles”
- Los cuatro pedestales, considerados “servibles” en 1793, ahora se tasan de lo contrario.
- La viga del sacabuche ahora se asienta como “podrida”
- La peana de la cruz ya está “inservible”
- El esqueleto del vuelo, antes “rompido”, ya está “inservible”.
- También aparecen ya “inservibles” las puertas de la comedia de Sansón
- No aparecen gradas “de la cazuela”, sino “de las galeras”, que se dicen “inservibles”.
- Desaparece la navaja figurada de madera
- La mesa de la etiqueta se tilda de “mesa vieja de palo ordinario”
- El lienzo del Sr. crucificado se dice está “sin cabeza”
- El serpetón está “hecho pedazos”
- De las seis sillas de brazos quedan tres
- Se dice “cuatro pájaros de armazón”, sin especificarse que son “del Máximo”
- El ya antes “rompido” armario de la dama duende se encuentra “inservible”
- Ya no aparecen las últimas silla y taburete citadas en 1793. En su lugar se anotaron “dos cortinas, una del cuarto del gobernador y la otra del de la Ciudad = Todo lo qual se halla inservible”.

AÑO 1809.- (AAP/Exp. 59/F28R-V). 1º de abril.

1. Primeramente un lienzo del Señor crucificado
2. Un retrato del Rey con su marco dorado
3. Un vestido de Obispo compuesto de tres piezas viejas
4. Un armazón de navío de recorte
5. La escalera del tapanco
6. Cinco rejas de fierro en las ventanas que caen a la calle
7. Una canal corredera
8. Tres sillas de brazos forrados de tripe, muy viejo
9. Dos cortinas de cotense pintadas, una en el palco del Señor Governador y otra en el de la N.C.
10. Dos rejas de palo
11. Veintiséis bancas puestas de firme en el patio
12. Noventa sillas de madera común reforzadas con cuero
13. El tablado del teatro despejado
14. Veintiocho llaves de las puertas y palcos
15. La tramoya de la Genoveva
16. Una cruz de madera
17. Un (¿viso?) del Santísimo Sacramento de lienzo pintado
18. Un quadro pequeño del Juicio
19. Una imagen de la Concepción pintada en tabla con un pedazo menos
20. Cinco (¿puertas?) en el guardarropa
21. El tapanco del mismo guardarropa
22. Tres rejas de palo en las ventanas de la espalda de la Oficina y la tramoya del Santiago

Igualmente recibió (Miguel Gerónimo Zendejas) la Oficina del Coliseo medianamente tratada, sin embargo de que a un lado del Teatro se me manifestó una quarteadura en una pared que amenaza ruina, no siendo menos otra que también hay en un camarote.

Últimamente, se me manifestó por el Maestro Carpintero de la N.C. todo el jacalón que cubre el patio estar con varios pies derechos desaciéndose de podridos, en igual conformidad todo el entarimado y varios largueros; de suerte que si no se toman las más activas providencias para reparar estos daños antes que entren las próximas aguas, se expone el público en las funciones cómicas a que asista a sufrir un estrago.

*INVENTARIO DEL NUEVO COLISEO DE PUEBLA. AÑO 1815**ARCHIVO DEL AYUNTAMIENTO. EXPEDIENTES TOMO 60*

El diez de mayo de 1815 se hizo la entrega del teatro A José Francisco Rivera y Antonio Medina. El expediente indica así [foja 19]: “En Puebla a diez de mayo de mil ochocientos quince. El Señor Regidor Juez del Teatro, licenciado Don Joaquín Crepo, acompañado de Don. Antonio Medina, a quien se le entregó esta oficina, por el tiempo de un mes para que hiciere representación e comedias y bayles; y don José Francisco Rivero como actual licitante en virtud de la declaración que hizo a su favor Don Rafael de la Cueva, a quien se le había rematado dicha oficina, como consta a foxas nueve, se procedió ala entrega por ante mí en la manera siguiente.

MADERA

Primeramente: la Orquesta armada al pié del [foja 19] teatro = Treinta bancas de varios tamaños = un telón de boca = la sala corta sin puerta = un telón de salón = trece bambalinas colgadas de firme = seis candiles de fierro = treinta y nueve bastidores forrados = uno dicho suelto sin forro = ochenta y dos sillas de varios tamaños en los palcos = diez y seis llaves de sus puertas = una banca y orquesta sueltas = una llave de la alacena del primer cuarto = tres sillas de brazos en el Palco de la N.C. = Diez albortantes de ojadelata = veinte y ocho gradas de las galeras y cazuelas inclusas las del cuarto del vuelo = dos colgaduras de los palcos de la N. C y Señor Intendente = Tres llaves de las puertas principal y contador = quatro balcones = Dos camarotes con gradas en los primeros y ninguna en los segundos = En el teatro cinco peynes de arriba y cinco correderas de abaxo = ocho barales = seis ventanas con sus cruceros de encino= cinco puertas de ventanas que caen al Teatro = [foja 20] Las gradas de la entrada con el caxón de cobranzas y el cancel todo puesto en su lugar y lo mismo las bancas del patio= seis quadros de lienzo y uno de papel = una mesa con sus papelera = un ropero = dos clavijeros = quatro cabezas = doce cananas y doce gorros = una corona de ojadelata = una ampolleta = dos cajillos = una reata con su percha = dos coxines = un recado de escribir de ojadelata compuesta de dos piezas y su pato = un aulito de charol = veinte y dos armazones de gradas = un pasamano = un entarimado que ocupa toda la pieza del vestuario = varias menudencias de caxoncitos, cuchillos y candiles de ojadelata viejos.

ROPA

Veinte y seis casacas rotas = dos chupines = dos pares de calzones = ocho batas de persas y un manto imperial = un sayito de manta = seis cueras = dos vestidos de español antigua = tres idem sin calzones = quatro vestidos de ¿furia? = cinco botargas = un vestido de arlequín = dos chaquetas = nueve id. de moro = quatro sacos de cautivo con sus

monteras = quatro chaquetas y dos toneletes para [foja 20V] para mites_ unos vestidos para niño = quatro sacos negros = ocho sotanas viejas = un docel = dos chaquetas y pantalón de la Gayta = veinte fusiles de palo = un teponaxtle = Un túnico verde = dos candeleros.

NOTA

Que en la entrega que en veinte y ocho de febrero de 1814 se hizo a Osorio se reconoció el demérito que tenía esta ropa, cuyo valúo había sido de antemano el de cincuenta y cinco pesos uno y medio real por lo qual el Señor Diputado y que a la sazón lo era del Teatro Capitán Don Rafael Ruiz de Adorno, tubo a bien, a virtud de reclamo que hizo Osorio, entregársela por la mitad de su valor, que es la de veinte y siete pesos quatro reales y nueve gramos a que quedó responsable: lo que atendido por el Presente Señor Juez y de hallarse la ropa más maltratada, de lo que se expresa, determinó le quede entregada al actual licitante en esta propia cantidad, la que bonificará a la N.C. al tiempo de la devolución de la oficina.

MÚSICA

Lo malo no para en bien = La Yrónica = Los juicios mundanos = La confiada = Juzgar lo bueno por lo malo = Llena de mil confusiones = [foja 21] La Academia = El amante desesperado = La critica del teatro = Desengaño de quexosos = La yndia frutera = Sin trompas ni ¿obúes? = La solterita = La crítica de los trages.”

La entrega se suspendió ese día por ser ya tarde, prosiguiendo el día once con los:

“SAYNETES

Hidalgos de Medellín = Franceses de los violines = El paje de la Tinaja = La criada y el Tuno = La viudita y el mancebo = La disputa de los teatros = [foja 21 V] La confianza burlada = La vuelta del arriero = La Alianza = El abate hablador = El page escritor = Cazador, cazadora y payo = Los españoles viajeros = Novio simple y dos hermanas = El hermano convencido = El majo y la maja = Los molineros = La llavecita = Los arlequines = Los dos cuñados y el oficial = Hidalgos de Medellín, por Don Antonio Soto = El chasco del francés = Los alegatos = El embrollista = La cotorra = Las dos cuñadas y el paje = El país de las monas = La competencia de Polonia = La disputa de dos amigos = Los embiados del pueblo = El atahunero.

SEGUIDILLAS

Dos naves muy veleras = Música de Pablo y Virginia = Al compás del susurro = Arca Alvarenea = Tirana no esperen de dos gorriones = Al mar de tus favores = Música de María, para sólo = Sin instrumentar = Yd. Del mágico d Salerno, primera y segunda parte = Música Siquis y Cupido = Troya abrasada Id.

TONADILLAS

Quatro tomos en pasta del Teatro Español en buen uso = [FOJA 22] La Demon fore primera y segunda parte = La destrucción de segundo = Del rey abaxo ninguno = La fuente de la judía = Las escocesas = El heredero universal = Gustavo Adolfo Rey de Suecia =

Jonatán = La judía de Toledo = Castro á Cecilia = El culpado sin delito = Buena esposa y mejor hijo = El católico Recaredo = El premio de la humanidad = Para vencer amor querer vencerle = La Raquel = El sol de España en su Oriente y Toledano Moisés = Saber del mal y del bien = Carlos Quinto sobre Túnez = El conde Alarcón = La fiel pastorcita = El vinotero de Madrid = La señorita mal criada = La toma de Breslau = Las doncellas de sí mancar = Dar la vida por su dama = El dichoso arrepentimiento = La Isabela = Los juegos olímpicos.

COMEDIAS

La de Monsón = Defensa de Valencia y castigo de traidores = Eneas y Dido = La esposa persiana = Cuisanguir = La inclinación española = La hija del ayre = El genízaro de Ungría = Gustos y disgustos no son más que imaginación = La Jacoba = La industriosa madrileña = El recaredo = La posadera = El rey quimero o rey primero = Se soxtres = [Foja 22 V] Saber premiar la inocencia = La espigadera = Los patriotas de Aragón ó Los patriotas de Id. = Las áspides de Cleopatra = El caballero de Medina = El sopista cubilete = El padre confiado = La mayor hazaña de Carlos V = Cristóbal Colón = El Mustafá = Los áspides de Cleopatra = Amar y saber vencer = El imposible más fácil = La gran Cenobia = Cecilia viuda segunda parte = Apeles y Campaspis = Catarina segunda = El rayo de Andalucía primera y segunda parte = La Pamela = No hay contra lealtad cautela = La batalla de Pavía = El Bayaceto = El buen médico y la enferma por amor = La buena criada = El hábito de los casados = La dama duende = El chismoso = Dido abandonado = El carbonero de Londres = Pablo y Virginia = La Real Jura de Altageris doble = Hacer que hacemos dos jornadas = El anillo de Ayger primera, segunda y tercera partes = El aparecido en Rusia = Juana la Rabicortona = El valiente justiciero = La viuda sutil = El monstruo de la lealtad = El mágico de Salerno segunda, tercera, cuarta y quinta parte = Dios hace justicia a todos, dos comedias = El Domine Lucas = El defensor de su agravio.”

[F23R] = El delincente honrrado = La (¿Meroc?) = Martna la Romarantina, segunda parte = La conquista de México = El matrimonio por razón de estado = El monstruo de los jardines = Felipa la lavandera = La modesta labradora = El natural vizcaíno = El maetro de Alexandro = El tirano lombardía = El hombre de bien = Segunda parte de Mesontopía = Mudanzas de la fortuna = El mágico de Cervan = El amor de la mágica mexicana = La sirena de Tinatla = La Sayda (¿o sayeta?) = No puede ser guardar a una muger = No hay traidores sin castigo = Troya abrasada = Las glorias del Rey Fernando = El mágico de Cataluña = Cecilia y Corzán = Mitridatu = Cómo se comunican dos estrellas contrarias = Las quatro columnas del trono español = Derramar su propia sangre en defensa de su Rey, dos partes = El desdén con el desdén = La cortesana en la Sierra ‘ Amor, honor y poder = El mejor amigo el muerto = Don Juan de Espina en su Patria, segunda parte = Los viajes de Segismundo = Cada qual a su negocio = Agustín Lorenzo Cabal.

ENTREMESES

Casa de vinos generosos = La hija embustera = La variedad en la locura = El agente de negocios = La capita rota = Los criados embrollistas = Las vulgaridades = Los locos de mayor marca 0 El tamborcillo = El tonto alcalde discreto = El fandango del candil = Las pelucas = Los zapatos de España = Los ilustres payos = El mercado del lugar = El examen

de saynetes = Las astucias desgraciadas = El que la hace que la pague = Juan Guitarrero = El padre confiado = El sopista cubilete = El caballo de Medina = fantasmas del lugar = La varita de deseos = La lotería; primera y segunda parte = El fin de Napoleón = El sermón sin fruto = Siquis y Cupido = Las armas de la hermosura = Las barras de plata = El ardid militar = Los criados y el enfermo = Monsieur Cometa = El paralítico fingido = A pícaro, pícaro y medio = Los amantes de Teruel = Don ciriteca = El payo de la carta.

DERROTAS

Se contaron setenta y dos, los mismos que se hallaron completos = Sacas de comedias se contaron y hubo ciento once aunque incompletas.

MENUDENCIAS

Setenta y nueve piezas de madera recortadas de distintas figuras que sirven en general para las comedias = Cinco arcos y trece pinos que sirven para jardían = Tres rejas = Ocho ojas de puerta = una rueda tempestuosa = cinco navíos = siete carros = veintes columnas (*sic*) = cinco panteones = un senador = dos peñascos = un despeño = un molino = dos elefantes = dos escaleras = una ráfaga = cinco cañones = dos rápidos = ocho medias viagas de marca = un cohe = una fuente con cinco cilindros = dos castillos = un birloche = tres piezas del Senador de la comedia de Ciquis y Cupido = Una caja de bayle = un ataúd = una mesa de vuelta de la comedia de Marta = Un caballo = cuatro pájaros = dos canoas = tres cruces = veinte quarterones del tapanco y tendido = cinco vigas = setenta y seis quarterones sueltos = un Viva.

[F24 V]De todo lo qual se dio por entregado el referido Rivero a todo su contenido y satisfacción con las renunciaciones necesarias para devolverlo a su debido tiempo en cumplimiento del anterior remate que tiene aceptado sobre que ha de otorgar en unión de su abonador la correspondiente obligación y fianza.

REGLAMENTOS DE TEATRO PARA LA CIUDAD DE PUEBLA.**Años 1820, 1833 y 1852.**

AÑO 1820*

AAP

Disposiciones municipales. Tomo I. Foja 41.

Impreso en hoja anexa.

“Para instrucción del público, y para que se vea que el Ilustre Ayuntamiento de esta Ciudad, por sí y sus Diputados se fundan para sus operaciones, se da la siguiente copia del Reglamento de Teatros, que también servirá para que los autores de los impresos *Coscorrón*, y *Carta de un Ciudadano*, dados el 12 del corriente, a mas de ser poco comedidos, han sido muy livianos escribiendo al público sin prevenirse sobre las providencias de la materia.

Excmo. Sr.= El Sr. Secretario de Estado y del Despacho de la Gobernación de la Península, me ha participado con fecha de 6 de este mes, lo que con la de 11 de Diciembre de 1812 circuló a los Gefes políticos Superiores de la misma Península e Islas adyacentes y es lo que sigue.= “Deseando la Regencia del Reyno arreglar el ramo de Teatros de un modo que sin perjuicio del honesto recreo de los Pueblos, ni del interés de los Cómicos, asegure el respeto debido a la moral y a la conservación del orden público, se ha servido resolver lo que sigue =1. Los Ayuntamientos harán por sí con los empresarios de las Compañías Cómicas los convenios que consideren oportunos, conciliando el interés de la empresa con el de los Pueblos. = 2. Deberá presentarse lista de las piezas dramáticas que compongan el caudal de la Compañía al Gefe político de la Provincia, quien excluirá las que en su concepto se opongan a las buenas costumbres, reduciendo a estos todas sus atribuciones en la materia. = 3. Los Ayuntamientos de los pueblos cuidarán inmediatamente por sí de los pormenores relativos a la policía de los Teatros, haciendo cumplir los reglamentos dirigidos

* Coincide la primera parte del de 1820 con doc. 177, año 1813, del Ramo Inquisición del AGN, transcrito en el libro *Censura y teatro Novohispano*, p. 639.

a conservar el orden, la tranquilidad y la decencia, tanto por parte de los actores como de los espectadores. = 4. La administración del fondo y ganancias de la Compañía correrá de cuenta del empresario, ciñendo los Ayuntamientos sus funciones en esta parte a la intervención indispensable para que se cumplan fiel y legalmente las cargas que puedan imponerse con arreglos al ajuste, sobre el producto de los Teatros para objeto de beneficio común. = 5. En cuanto al gobierno y dirección interior de las Compañías, los Cómicos se entenderán con el autor o el empresario según sus pactos particulares. Si con motivos de estos se suscitasen desavenencias entre unos y otros, los Ayuntamientos procurarán terminarlas gubernativa y prudencialmente y en el caso de o conformarse los interesados con la decisión de Ayuntamiento, acudirán al Tribunal correspondiente como en cualquier otro contrato. = De orden de S. A. Lo comunico a V. E. Para su inteligencia y cumplimiento, y que para iguales fines lo traslade a los Ayuntamientos del distrito de su mando superior, dando cuenta de su recibo y de haberlo circulado. = Dios guarde a V. E. Muchos años. Cádiz 13 de julio de 1813. = José de Limonta. = Sr. Virrey de Nueva España. = Es copia. Méjico 1 de enero de 1814. = Patricio Humana”.

En su cumplimiento, el Excmo. Sr. Llano ha dejado a cuidado del Ayuntamiento el Teatro, reservándose solamente la inspección de las piezas; y el Ayuntamiento, por uno de sus Alcaldes, y a falta de estos por el Diputado del ramo el cuidado del buen orden al tiempo de las funciones, y por solo el Diputado gobierna aquella casa: y habiendo ordenado en lo general el Señor Llano a los Señores Oficiales de guardia el auxilio de las providencias de los Señores Alcalde y Diputado, es visto que no ha habido que estrañar a esos Señores haber dispuesto lo que han creído de mejor orden, y que el Señor Oficial de guardia lo haya hecho cumplir: y sépase, para notar mas la ligereza de los dos impresos, que el Señor Llano insinuó al capitán D Carlos Avalos que sería conveniente que en el *vuelo* entrasen solas mugeres, y que de este sexo no se sentasen en las bancas; y que el Señor Avalos no previno al empresario que se sirviese de la voz *orden superior*, (aunque son superiores los que tienen autoridad pública en cualquier ramo) ni fue suya la disposición de que destinase los segundos para solas mugeres.

Puebla y Septiembre 13 de 1820.

Lic. José Marín.”

REGLAMENTOS PARA EL TEATRO DE LOS AÑOS 1833 Y 1852

Primero se ha transcrito el párrafo del reglamento de 33 y a continuación el de 1852. El reglamento de 1833 ocupa las fojas 53 a 59, en tanto que el de 1852 las fojas 42 a 61. Ambos están impresos y en forma de cuadernillos tipo folleto. El de 1852 es de tamaño aprox. de $\frac{1}{4}$ de foja y el d 33 ligeramente más grande.

El reglamento de 1833 dice así en su primera página:

“REGLAMENTO
INTERIOR Y EXTERIOR
DEL TEATRO,
PARA SUS ARREGLO Y DIRECCIÓN;
APROBADO
POR EL ECSMO. AYUNTAMIENTO.
Puebla: 1833.
Imprenta del Hospital de San Pedro a cargo del ciudadano Manuel Ben-Abad.”
Consta de 61 puntos.

“REGLAMENTO
INTERIOR Y EXTERIOR
DEL TEATRO,
APROBADO POR EL EXMO. AYUNTAMIENTO
DE ESTA CAPITAL.
PUEBLA.
Imprenta de J. M. Macías.
Calle de Micieses número 2.
1852.”
Consta de los mismos 61 puntos mas cinco artículos adicionales.

“REGLAMENTO INTERIOR Y EXTERIOR DEL TEATRO, APROBADO POR EL
ESCMO. AYUNTAMIENTO DE ESTA CAPITAL.

[p. 3] Art 1. El director de la compañía cómica y trágica, formará cada mes con la anticipación de quince días, una lista de comedias y tragedias, que deban ejecutarse en su duración, demarcando con especialidad las piezas que sean nuevas e este teatro, cuya lista se presentará al Sr. Prefecto, para que con arreglo al art. 221 de la ley de 30 de marzo de 1826 califique aquellas, ya haga las observaciones que juzgue convenientes para el mejor servicio del público.

Art. 2. Formada por el director, y aprobada la lista mensual por el Prefecto, se fijará en una tabla, poniéndose ésta en la pieza principal del guarda-casa, para que todos los acordes se instruyan de ella, y puedan arreglar el estudio de los papeles que desempeñen en las piezas denominadas por el orden de su colocación, para que no aleguen ignorancia. La lista no se alterará si no fuese preciso hacerlo por enfermedad legítima del algún actor, cuyo lugar no pueda cubrirse con otro individuo de la compañía, a juicio del Regidor encargado del teatro.

Art. 3. Para ocurrir al vacío que ocasione la imposibilidad de desempeñarse una función por la causa que se deja indicada, pondrá el director al pie de la lista tres comedias de fácil ejecución para todos los individuos de la compañía, que servirán para estos casos.

Art. 4. En el acto de la representación y especialmente en la de los intermedios, sainetes, bailes y tonadillas, pondrán los actores el mayor cuidado para guardar la modestia, el recato y compostura en las acciones y palabras que exige el respeto debido al público, evitándose toda indecencia y provocación que pueda causar aún el menor escándalo, con especialidad en los bailes que se conocen con el nombre de sonecitos del país, y que siendo en efecto característicos de él, es conveniente no privar al público de los que le son propios y a que está acostumbrado, bajo el preciso e indispensable supuesto de que ha de reducirse a aquellos en que tenga lugar la decencia; en la inteligencia que los músicos de bandolón con que se acompañan comúnmente estos bailes, no se presentarán como hasta aquí al público, y sí, se colocarán entre los bastidores: entendidos los actores de que el que cometa algún desorden de poco pudor o desvergüenza, [p. 4] se le castigará conforme a su falta y como estime conveniente el Juez que presida la función.

Art. 5. Este Juez lo será el Alcalde que haya cesado del turno en la administración de justicia, y que por lo mismo deberá dar principio al de teatro tan luego como aquel se concluya.

Art. 6. Los actores y actrices se vestirán de su cuenta, presentándose con las ropas decentemente arregladas, y con el decoro y propiedad que exige estar a la vista del público, evitando ofender su delicadeza y respeto: el director de la función celará sobre el cumplimiento de este artículo.

Art. 7. El director no avisará estar pronto para principiar la función, sin que le conste que se hallan dentro del vestuario todos los actores que han de trabajar en ella.

Art. 8. Se prohíbe que con ningún pretexto, cuando los actores estén en la escena, hablen o hagan señas a persona alguna de las que concurran al espectáculo, y también el que conversen, se rían o distraigan unos con otros entre sí, de que dimanara el defecto que se ha notado, de que hablen fuera del tiempo que corresponde al papel que representan. Igualmente se les prohíbe que en ningún caso hagan movimiento de cólera o desprecio, porque en realidad o sin ella les falte oportunamente el apunte, la música o cualquiera otro accidente; y de la misma forma el que entren y salgan por los huecos del bastidor a presentando.

Art. 9. También se prohíben los bullicios, conversaciones y algazaras que suelen suscitarse dentro del vestuario, de que resulta interrumpirse la representación, distrayendo a los actores que están en la escena, y embarazando que oigan el apunte con oportunidad. En caso semejante el director procurará evitar el desorden, y si no lo consiguiese, dará aviso al Regidor encargado del teatro, quien determinará en el último extremo dar parte la Juez de turno para que interponga su autoridad y proceda contra el motor o motores de semejante bullicio.

Art. 10. Ningún actor ni actriz en los tres ramos se pondrá entre bastidores, de modo que pueda ser visto por el concurso antes de tiempo, pues se destruye la ilusión; manteniéndose en sus cuartos hasta que sea hora de que salgan a cumplir con su papel en la escena.

Art. 11. No se permitirá en el vestuario la entrada de almuerzos, meriendas, licores, ni refrescos, para evitar los perjuicios que se siguen de este abuso.

Art. 12. Ninguno de los actores nombrará o señalará con palabras o acciones a persona determinada en ninguna de las piezas que ejecute, evitando igualmente toda sátira en los hechos o dichos, directa o indirectamente; como también escusarán toda adición al papel que representen, ni aun con el pretexto de agradar al público, [p. 5] pues en este particular observarán una exactitud escrupulosa, y de a misma suerte se evitará también que el

público que ocupa los sitios próximos al tablado digan chanzas, con las que ha solido insultar a los actores y excitarlos al propio tiempo a lo mismo que deberían imitar. El director celará de esto, y dará cuenta de los contraventores al Regidor comisionado, para que tome las providencias que convengan, ocurriendo en el último extremo al Juez que presida la función.

Art. 13. Si comenzada la representación de la comedia, ópera o ejecución de baile, alguno o algunos de los actores prestestaren enfermedad para escusarse de salir a la escena, avisará el director al Señor comisionado para que averigüe la verdad del accidente, por medio de las providencias que considere oportunas, quien si fuese necesario dará noticia al Juez de turno para los efectos de su autoridad.

Art. 14. En el caso de riña o pendencia entre los cómicos, se tomarán por el director todas las medidas prudentes y oportunas que le parezcan convenientes, así como el Regidor comisionado, a fin de avenirlos y conciliarlos, quien procurará desterrar del interior del teatro todo motivo de disturbio y disensión: y en el inesperado caso que no consiga tranquilizarlos; dará parte al Juez, para que instruido de la desavenencia y obstinación castigue al culpado con la pena que merezca; bien entendido de que, si la riña sucediese durante la representación, continuarán saliendo a la escena para desempeñar la parte que les corresponde y finalizada la función se les aplicará el castigo a que se hayan hecho acreedores.

Art. 15. En el interior del vestuario habrá cuartos destinados para que en ellos se desnuden y vistan los actores con la decencia y honestidad correspondiente, y con distinción de secos, no permitiéndose estén cerradas las puertas de dichos cuartos son el tiempo necesario para mudarse de trages, permaneciendo cada actor en el suyo hasta que se le avise es llegada la hora de su trabajo.

Art. 16. Siendo muy perjudicial que personas estrañas y que o se ocupan en la representación, ni en las maniobras del teatro, entren en el vestuario, se prohíbe absolutamente la entrada en él a todo el que no sea actor o sirviente del teatro, cuya prohibición hará observar el Regidor comisionado, a cuyo efecto dispondrá se ponga un centinela en la puerta del mismo, designando desde antes las personas a quienes deba permitírseles la entrada. También se prohíbe a todos los actores de ambos secos, puedan llevar al teatro persona algunas, pues solo se les permitirá para que los asistan los que el

director y Regidor comisionado juzguen necesarios a cada uno, según la plaza que desempeñen, sin que las primeras damas puedan excederse de dos sirvientas, [p. 6] pero ni estas ni ninguna otra persona podrán atravesar el teatro a la vista del público, ni se sentarán entre los bastidores, ni podrán ponerse detrás de los telones, lo que igualmente se prohíbe a los actores, sino es en los casos extraordinarios en que lo exija la representación, pues además de impedirse unos a otros el libre paso para salir a la escena, se imposibilita el manejo de dirección de dichos bastidores y telones. Para que tenga todo su cumplimiento este artículo, el director será responsable de su observancia, tomando las providencias necesarias al efecto, avisando al Regidor comisionado cuando no fueren bastantes, para que dicte las de su resorte, y en el último caso pida el auxilio de la autoridad del Juez.

Art. 17. Se prohíbe absolutamente que en las entradas y salidas del coliseo se pidan gratificaciones, limosnas ni demandas, por los actores u otras personas, por ser muy ageno de semejantes lugares.

Art. 18. Ningún individuo de las compañías de verso, canto y baile, durante la temporada de su compromiso dejará de asistir al cumplimiento de su respectiva obligación, sino es por enfermedad u otro justo motivo, considerado por tal en concepto del Regidor comisionado; y ningún actor saldrá de la Ciudad sin que ese y el director le hayan concedido el permiso; y cuando soliciten la licencia lo harán por conducto del referido director, para que éste la instruya de si puede concedérsele sin perjudicar a los demás actores, sin interrumpir el orden de las representación, ni faltar al mejor servicio del público.

Art. 19. El director hará que se separe del teatro toda persona que no pertenezca a él, conforme al prevenido en el art. 16.

Art. 20. Las representaciones sobre materias sagradas aprobadas por el Prefecto, solo podrán ejecutarse en las tardes de los días festivos y el director no pondrá en la lista mensual ninguna comedia, tragedia y drama que siendo nuevo en este teatro, no se haya presentado a dicha autoridad y obtenido la licencia correspondiente. El director es responsable de la observancia de este artículo.

Art. 21. Se pondrá por todo el frente del tablado del teatro una tabla de la altura de una tercia, con el objeto de embarazar por este medio que se registren los pies de las actrices al tiempo que estén representando.

Art. 22. Siguiéndose la costumbre de los teatros de Europa, se anunciarán las funciones que hayan de ejecutarse por medio de rotulones que se fijarán en las salidas de los departamentos, para que sea vistos de los concurrentes al retirarse de la de día, repitiéndose estos anuncios en los parages públicos según el método acostumbrado.

Art. 23. Diariamente se aseará el patio, palcos, corredores, entradas y demás partes del coliseo, para evitar la indecencia que en esto se advierte. [p. 7]

Art. 24. Se prohíbe en lo absoluto toda especie de vendimias en el patio, quedando responsables al cumplimiento de este artículo los cobradores que deben impedirlo.

Art. 25. Los concurrentes al teatro se quitarán el sombrero desde su entrada en él, no fumarán ni arrojarán de los palcos y cazuelas ninguna clase e inmundicias al patio y tablado, sujetándose a la reconvención que en semejante caso les hará el centinela, pues no es justo que por capricho o falta de educación moleste a todos los demás espectadores. También se prohíbe a los concurrentes la conversación en tono alto durante la representación, por ser un obstáculo para gustar de ella y porque no es justo incomodar a los que asistan en solicitud de esta distracción.

Art. 26. Los tránsitos del coliseo estarán bien alumbrados, siendo multado el mozo o mozos encargados del mismo con la pérdida del sueldo diario cuando se descuide en el cumplimiento de dicho deber.

Art. 27. Las multas que se exijan a los actores y demás individuos del teatro, siempre que se hagan merecedores de esta corrección, las aplicará el Regidor comisionado a socorro de los enfermos del hospital de San Roque, pues no es el interés particular el móvil de esta disposición, sino el zelo por el mejor servicio del público.

Art. 28. La comisión encargada de lo gubernativo y económico del teatro, o la empresa en el caso de haberla, hará imprimir y repartirá cada año al comenzar los trabajos cómicos, la lista de los actores que compongan las compañías, y en toda la temporada o se podrán exigir otros que los que en ella consten, pues sería destruir el orden de los ajustes y combinación interior: por lo que se prohíben los gritos en el patio, cazuelas, etc. Con que suelen acompañarse estas pretensiones, porque además de no ser decorosos semejantes bullicios, molestan a mucho espectadores que solo buscan en el teatro una pacífica diversión, Así que, en lo gubernativo y económico de teatro no mandarán otras personas que la Comisión del Escmo. Ayuntamiento, nombrada al efecto, la cual se formará del

Regidor comisionado y de otros os individuos de su seno, o el empresario particular cuando lo haya y los dependientes que pongan a este fin.

Art. 29. Para alumbrar los cuartos del vestuario se podrá el número de velas correspondientes a los mismos.

Art. 30. Aunque el pasear a caballo y en carruajes sea ejercicio muy útil en su caso a la salud, suele acontecer muchas veces que de esas romerías resultan enfermedades, indisposiciones o accidentes que imposibilitan a los actores y actrices para el cumplimiento de sus obligaciones, [p. 8] privando al público de sus habilidades, y a los contratistas de cumplir su compromiso, por lo que no se pasará ni tendrá por legítima ninguna enfermedad que provenga de estos principios, de desórdenes voluntarios y el Regidor comisionado reclamará los perjuicios que se infieran por a falta del actor o actriz enferma, y del trastorno que ocasiona al orden del trabajo de la compañía, entendiéndose este artículo sin la menor excepción.

Art. 31.- Los contratos que celebre el Excmo. Ayto. o las empresas en su caso, sólo se disolverán por incendio, ruina del teatro u otro caso fortuito e inesperado, sin que se entienda que ninguno de estos extremos podrá servir de apoyo para que queden insolventes las deudas de los actores por anticipaciones que se les haya hecho antes del accidente que suspenda la continuación de los trabajos teatrales.

ENSAYOS

Art. 32.- Estando interesado el crédito del director, en que las funciones que presente al público salgan con toda la perfección y propiedad posibles, ha de procurar ensayarlas con el cuidado y escrupulosidad correspondientes, pues de este trabajo depende el mejor desempeño de ellas y la complacencia del espectador. Al efecto pondrá una lista nominal de los actores que se ocupen en la pieza que se ha de ensayar, fijándola en una tabla a la entrada del vestuario, a fin de que ninguno falte a la hora que se señale; y los actores estarán obligados a instruirse de estos anuncios que puedan dejar de hacerlo por ningún pretexto.

Art. 33.- Los ensayos se verificarán a puerta cerrada, permitiéndose la entrada únicamente a los individuos que pertenezcan al teatro, para evitar el inconveniente que resulta de que los

presencien personas extrañas, pues embarazan que el director corrija los defectos que note para no abochornar a los que necesiten ser corregidos: el guarda-casa observará por su parte este artículo con escrupulosidad, dando cuenta al Regidor comisionado de cualquier novedad para su conocimiento.

Art. 34.- Los actores no podrán excusarse de asistir a los ensayos para que sean citados, ni con pretexto de que saben su papel, ni con permiso del director, pues siempre será imperfecto el que se hiciera sin asistencia de todos los que se ocupan en la pieza, y a el que reusare [*sic*] cumplir con esta indispensable obligación se le multará al arbitrio del Regidor comisionado.

Art. 35.- Para que las compañías de verso, canto y baile no se embaracen una a otra en sus ensayos respectivos, acordará el director las horas en que cada ramo haya de ocupar el teatro. [p. 9]

Art. 36.- Todo actor estará obligado a presentarse en el teatro un cuarto de hora antes de la citada, para los ensayos y media hora con anticipación a la señalada para la ejecución de as funciones, imponiéndose la pena pecuniaria correspondiente al que no cumpla, sobre lo que cuidará el director y dará noticia al Regidor comisionado, ó a la que empresa en su caso, y no se retirarán de él hasta que se les diga que pueden hacerlo.

Art. 37.- Sin que el director de la compañía lo mande no podrá el apuntador dar el pito para que suba el telón y comience la función, el que lo dispondrá tan luego que aquel diga hallarse todo pronto para verificarlo, arreglándose de modo que la orquesta comience la obertura a las ocho en punto de la noche y a continuación siga el espectáculo que está ofrecido al público. La hora citada para comenzar la función en tiempo de verano será la que ya se refiere, y en el invierno las siete y media de la noche.

Art. 38.- El director repartirá los papeles de estudio con anticipación proporcionada a la practica constante, y la distribución se hará aceptando aquel la entrega en un libro para que coste el día en que se hace, y se evitan después disputas y cuestiones.

Art.39.- En las juntas que se tengan para ensayos, dará aviso el director al Regidor encargado del teatro para que procure se guarde el orden.

Art. 40.- Deberá haber funciones precisamente los días en que el director o empresario hayan estipulado con el Ecsmo. Ayto.

Art. 41.- Además de las obligaciones que se han designado al director de la compañía, tendrá la de celar que el guardarropa y mozos del teatro cumplan exactamente con sus respectivos deberes, no permitirá estén colgados y puestos en peine más telones y bastidores que los que deban servir respectivamente en cada función, obligando al maestra-sala coloque en el almacén las decoraciones y telones vacantes, a fin de evitar el maltrato y demérito que continuamente se les da cuando se hallan amontonados en las escondes (?) del teatro, siendo responsable de los perjuicios que resulten de su omisión tendrá un libro en donde se anoten los títulos de las piezas y las decoraciones, enseres, número de comparsas y demás útiles que pida la etiqueta de ellas, para que sirva de gobierno en las repeticiones de las mismas, y se escusen los olvidos o descuidos que siempre redundan en mal servicio al público y daño de las empresas.

GUARDA-ROPA Y GUARDA-CASA

Art. 42.- Como que el Ecsmo. Ayto. ha de proporcionar las decoraciones y todos los útiles que necesita el teatro, y han de ser de la propiedad del mismo así como lo es hoy el local, [p. 10] recurriéndose desde luego ambos destinos en un mismo individuo, su nombramiento se hará por la misma Ecsma. Corporación en un sugeto de toda confianza, debiendo tener a su cuidador los trages, muebles y útiles que deben servir en las escenas de las piezas dramáticas, óperas y bailes que ejecuten las compañías, cuya seguridad debe causar a satisfacción de la comisión de teatro, siendo de su obligación el aseo y conservación de todo el depósito que se le confiere, teniéndolo siempre pronto para el caso en que debe servir, todo lo que recibirá por inventario y quedará sugeto a responder de cualesquiera falta o extravío que se les note. Se presentará todos los días en el teatro media hora antes que el director, para que éste encuentre dispuesto cuanto sea necesario para los ensayos y ejecuciones, y no se apartará de entre bastidores hasta que el director de la función le entregue la lista de los enseres, muebles y comparsas, que hayan de servirla, enseñándola antes al Regidor encargado para que éste y la comisión sepan o que se les exige y resuelva lo que tuvieren por conveniente. Cuidará del aseo y limpieza del teatro, tanto para los ensayos como para las ejecuciones.

Celará que el maestra-sala y mozos de la compañía traten bien las decoraciones y demás utensilio del teatro, no permitiendo que a pretexto de prisas, como comunmente acontece,

rasguen los lienzos, ni corten las filásticas, causando notables daños y perjuicios. Cuidará de que los mozos no dejen luz en el telar, de la que pueda sobrevenir un incendio a la casa, y cuando ella sea indispensable, se pondrá dentro de farol, de lo cual será responsable. Cuidará de que los mozos no dejen luz en el telar, de la que pueda sobrevenir un incendio a la casa, y cuando ella sea indispensable, se pondrá dentro de farol, de lo cual será responsable. Cuidará de que los coristas, figurantes y comparsas no maltraten los trajes, ni los ensucien ni desgarran con los retozos, haciéndolos guardar todo orden, pues la reparación de ellos ha de ser de su cuenta, dando oportuno aviso al Regidor encargado para su conocimiento, y el de la comisión. Igualmente será responsable de las alhajas o dinero que ha de servir para la escena en las piezas que lo necesitan. . También será de su cargo el depósito de los telones, bastidores y bambalinas y demás muebles con los que se decoran las escenas, cuidando de que el maestre-sala y mozos de teatro no estraigan del almacén más lienzos de los que precisamente hayan de servir. También cuidará del cordelage.y tiros de telones, procurando evitar los destrozos que de ellos hacen sin necesidad los mozos.”, para aligerar sus tareas. No estraerá [*sic*] ni prestará vestido, ni enser alguno para funciones particulares, ni máscaras ni coloquios, y será responsable al Escmo. Ayuntamiento siempre que contravenga a lo que se le previene. Por último será de su obligación no permitir la entrada al teatro a ninguna persona que no pertenezca alas compañías. La tabla de órdenes de la plaza, la que contenga estas obligaciones y en la que van designadas las funciones que fije el director, las pondrá en lugar a propósito para que sean vistas por las personas que quiera examinarlas, [p. 11] guardándolas concluida la representación para evitar que se estravíen.

Art. 43.- El destino que se espresa será dotado por el Escmo. Ayuntamiento como interesado en la conservación de los útiles del teatro, con la cantidad que crea oportuna, tomándola de los fondos destinados para adorno de ese local, sin perjuicio de que el individuo que lo logra pueda recibir algún sueldo de las empresas o compañías por el interés que tienen en el buen servicio.

ORQUESTA

Art. 44.- Los profesores ajustados se presentarán en su lugar media hora antes de comenzarse las funciones, y no podrán introducir a los bancos de la música individuo alguno, pues cuando se note en ellos persona estraña, se deducirá el valor de la entrada del semanario que abone la empresa o la compañía, y el director lo rebajará de de elindividuo que quebrante este artículo.

ESPENDEDOR Y RECIBIDORES DE BOLETINES
Y ACOMODADORES DE LOS DEPARTAMENTOS.

Art. 45.- El cobrador o espendedor de boletines de entradas abrirá su despacho hora y media antes de la señalada para principiar la función, a fin de hacer el espendio con la comodidad posible y mejor servicio del público.

Art. 46.- Los recibidores de boletines estarán con sus respectivos departamentos un cuarto de hora antes que el espendedor abra su despacho, y primero de dar entrada ecsaminarán y se cerciorarán por sí mismos de que están libres los asientos y no se ha introducido alguna persona.

Art. 47.- Los acomodadores tendrán limpios los asientos, y aseados los tránsitos, cuidando de que se conserven libres los lugares que estén abonados y concluida la función registrarán si ha quedado alguna cosa olvidada, para depositarla en poder del guarda-casa, y devolverla a la persona que acredite su propiedad. El que arrojares la basura o la amontonare en los tránsitos será multado y se sacará de su cuenta.

ALUMBRADORES

Art. 48.- Será de su obligación iluminar la casa con la anticipación necesaria, para que no embarace la entrada de los concurrentes y cuidarán de limpiar diariamente los candiles, quinqués y los tubos de cristal, [p. 12] para que hagan todo el efecto que deben producir sin que se apague el alumbrado hasta que todo el público haya salido después de concluida la función.

ADMINISTRACIÓN DEL TEATRO

Art. 49.- Ésta, en lo gubernativo, residirá en una comisión del Escmo. Ayuntamiento, compuesta del regidor encargado especialmente del teatro, y de otros dos individuos del mismo seno, para organizar, arreglar y dirigir cuanto se juzgue conveniente a la prosperidad y mejor marcha de ese establecimiento, y sus disposiciones y providencias en esa parte serán exactamente cumplidas y observadas por todos los empleados del teatro, por las empresas en su caso, y por los individuos de las compañías ajustadas para servir al público.

Art. 50.- Lo económico del teatro correrá a cargo del asentista en el caso de haberlo, o del director de la compañía que se haya ajustado, quienes señalarán los precios de las entradas, abonos y demás operaciones de esta clase.

Art. 51.- Encargado el Escmo. Ayuntamiento de fomentar y auxiliar la diversión del teatro, y no menos de decorarlo y ponerlo en estado de buen servicio, con los fondos que el Honorable Congreso ha destinado a esos fines, se hace indispensable que una comisión vigile sobre la buena inversión de ellos, designando alas empresas o compañías la cantidad de tres mil pesos para su auxilio, y reservándose los otros tres mil pesos para adorno del local, y por lo tanto es necesario que dicha comisión conozca sobre lo gubernativo, según la distinción que se hace en los dos artículos anteriores.

REGLAMENTO ESTERIOR

Art. 52.- La guardia que asista al coliseo auxiliará las disposiciones del Regidor encargado del teatro y Juez ordinario que presida las funciones, conforme sea necesario y en los término que prescriben las ordenanzas vigentes de la materia, en especial la de 28 de mayo de 1781.

Art. 53.- Al efecto se sacará copia de los artículos conducentes, a fin de que se remita al Sr. Comandante general por el conducto que corresponde, para que transmitiendo esa copia a la mayoría de plaza, haga esta que se fije en una tabla que se pondrá a la entrada del coliseo, para el conocimiento del oficial de la guardia.

Art. 54.- El guarda-casa estará pronto con todas las llaves de ella durante la representación, para facilitar las salidas del edificio en caso de algún incendio.

Art. 55.- La puerta principal que da a la calle, [p. 13] se abrirá en su totalidad, y se sujetará por defuera con aldabas de fierro, de manera que no pueda cerrarse aunque se agolpe sobre ella un numeroso concurso.

Art. 56.- No se permitirá que los coches se detengan en la puerta, luego que los desocupen sus dueños, según vayan llegando al teatro, sino que pasarán inmediatamente a colocarse en la línea dando de frente al portalillo de la plazuela en que está situado el local.

Art. 57.- Al tiempo de salir los concurrentes concluida la comedia llegarán los coches a la puerta uno a uno por el orden en que se hallen colocados en el parage señalado.

Art. 58.- Habiéndose notado la incomodidad que ocasiona a las familias que salen del espectáculo el agolpamiento de personas paradas en las escaleras, embarazando el libre uso de ellas, se prohíbe se haga esto en lo sucesivo, pues el que aguarde a alguna persona lo hará de las puerta a fuera del coliseo, teniéndose francos y espeditos todos los tránsitos. También se prohíbe que la tropa de la guardia se sienta o acueste en ella, lo que se incluirá en la tabla de órdenes para conocimiento del comandante de la misma.

Art. 59.- Durante la representación teatral se tendrá cuidado por el guarda-casa y demás sirvientes, tanto en el interior como en el exterior, de que los faroles, candilejas, etc. Estén puestos de modo que no puedan ocasionar un incendio, y n se apagarán hasta que haya salido toda la gente, haciendo esta operación con el mayor cuidado para no dar lugar a una contingencia.

Art. 60.- No podrá ningún hombre subir a la cazuela de las mugeres, ni éstas a la de aquellos con pretesto alguno.

Art. 61.- Éste y no otro reglamento subsistirá para el gobierno y dirección del teatro.

Puebla, mayo 14 de 1833.

Manuel Covarrubias.

Srio.”

Reglamento de la Compañía de Cómicos de Valladolid, 1791.

BIBLIOTECA NACIONAL
Colección manuscritos
Asuntos de Teatro. Tomo 32
Años 1783-1793
Ms 1410

“En la ciudad de Valladolid, a doze días del mes de marzo de mil setecientos noventa y uno, estando presentes los compañeros así hombres como mujeres de la compañía volante, perteneciente a Dn. José Rodríguez Leal: les hize saber y ver las cláusulas teatrales que van expresadas abajo, y bien inteligenciados en ellas las firmaron, y los que no supieron escribir suplicaron a uno de los del cuerpo, lo hicieran a su ruego y encargo: como assí mismo lo harán los que de nuevo fueren entrando, según las plazas en que fueran consignados; y son a saber las siguientes:

1º Que todos han de estar promptos a la hora que el autor citare para el ensayo de qualesquiera comedia, sin que alegue nadie decir que sabe su papel, para no asistir a él: y al que faltare por qualesquiera pretexto pague la pena de un par de reales, los que se aplicarán al Santo Patrón de la Compañía, que lo es San Vicente Ferrer.

2º Que todos sin exepuar ninguno, assí hombres como mugeres, han de estar a la oración vestidos, tengan que hacer o no papel, comiense tarde o temprano la comedia, por considerar ser menos inconveniente esperar los actores al público, que no el público a ellos.

3º Que los que no tuvieren que hablar se deverán también vestir, conciderando el que puede acontecer algún accidente (33V) a los representantes, estos suplan o yenen aquel hueco hasta el fin de la función.

4º Que cualquiera que faltare ala obligación teatral por defecto de embriaguez, juego, desvelo u otro, no se le sacará de fondo ni combeniencia nada, ni de comidas en el día, y antes si persevera por tres días, será excluido de la compañía, habiendo pagado antes lo que deba, a cuyo efecto se le compelerá por el Justicia Territorial donde decidiéremos.

5º Que todos y cada uno por sí en la plaza que se ajustaren, deberán servirla puntualmente, y en un caso de necesidad urgente haser el papel que a el autor convenga, sin que aleguen no traer aquella plaza, pues muchas veces vemos que el último criado hase mejor algún galán por venirle de encaje (como llaman) entre los cómicos.

6º (33v) Que aquel que se enfermare de algún accidente que Dios le embie que él contraiga o busque por vicios, a esse se le estará sacando su plaza como si actual la trabajara, pero si tiene alguna combeniencia, a éste le cesará la paga, y se pondrá a otro en su lugar que le sirva hasta su restablecimiento. Y si muriere, la compañía queda obligada a su funeral y entierro.

7ª (34r) Que el autor no ha de repartir mas que a razón de 3 y medio reales, a los primeros papeles, en caso de que la compañía le deba cantidad de dinero, porque assí no les falte a ninguno el diario, y el autor vaya haziendo un fondo de los sobrantes, según las entradas, y de este fondo cobrar de los individuos, si algunos a el fin le debieren algo, y a los que no, pagarles por entero siempre que se concluyan las representaciones en cada lugar donde las hiciéremos.

8º Que ninguno pueda obligar al autor a que pague las drogas o adeudos que causare en los lugares en que recidan, verificándose no faltarles con el diario asignado para su congrua sustentación, y si por alguna contingencia de estas se detuviere el viaje, podrá el autor obligarle ante el Justicia del partido, a pagar los atrasos, daños y menoscabos

que se erigieren, demandándole en forma lo que debiere él y los demás individuos, pues se conocerá que por su mala venjación (sic) se han originado los atrasos.

9º Que ninguno se podrá separar de la compañía hasta no cumplirse el plazo de las representaciones, que será desde el día de su ingreso en ella y ajuste, hasta las carnestolendas subsecuentes, por que si entonces debieren algo, los deberá el autor compeler hasta su finalización.

10º (34V) Que siempre que se haya de haser marcha de un lugar a otro, y no se hallen cabalgaduras para todos, se deberán acomodar primero las señoras, mugeres y cargas, y los demás en cabayos o burros o pié; por haver algunos en la compañía que se acomoden assí mejor, y los que assí caminaren se les dará en dinero lo correspondiente al flete de su cabalgadura, por conciderar que assí no se atrasará la compañía y es buena conformidad.

11º Que si llegáremos a partes que sean las entradas cortas que no alcancen a hacer repartimiento a tres medios reales, havrá de trabajar cada uno sólo por las comidas de dos reales, y no havrá quarta parte, ni menos combeniencia alguna.

12º Que las loas y despedimentos que se hicieren en qualquiera lugar, las galas que se colectaren o tiraren al teatro por ellas, éstas se deberán repartir en común según el carácter de las plazas, sacando primeramente de cada peso un real para el sugeto o sugetos que lo colectaren.

13º Que el sermón que dice el gracioso en la comedia de el Diablo predicador: es lo que se colectare y tiraren al teatro de galas sólo suyo: con la advertencia que a los colectores les deberá dar un real de cada peso, y al autor por su apunte y sermón una gratuita gratificación.

14º (35R) Que en atención a bayles, como son jarave, u en otro, se deberán alternar los que supieren hacerlo con las mugeres, y los que cantaren adentro tendrán un real de cada un peso, de los que tirasen a los que baylan.

15º Que el sugeto que se hiciere cargo de la guardarropa se deverá gobernar de este modo: si tuviere habilidad de representar se le dará la plaza que merecier, sin que por ella deja de atender a la obligación de guardarropa en lo interior, y lo exterior al teatro, disponiendo todo lo necesario a la comedia del día en sus decoraciones; a éste se le permitirá la entrada de un mozo, para que le ayude a traer y llevar las cosas necesarias; pero este mozo deberá ser de su satisfacción, porque las faltas que hubiere será de su cuenta y riesgo, y las deberá pagar el guardarropa, y si fuere comedia de tráfago (?) se le permitirá otro mozo para que le ayude en lo necesario, dándole su honorario por aquella o aquella o aquellas comedias en que ayudare, según su trabajo.

16ª.- (35V) Que dicho guardarropa no permitirá que acabada la comedia, salga a la calle con ropa de la que tuviere a su cargo, ninguno de los individuos de la compañía, bajo la pena de dos reales de multa quando se verifique, y deberá también pagar el demérito de la ropa que hubiese (menos quando sea en el teatro) que se manche o rompa.

Que ninguno pueda pedir a el autor ninguna ropa propia que en el juego haya empeñado y esta le haga falta para presentarse al teatro con decencia, ni menos pueda ningún compañero ganarse el uno a el otro ninguna alhaja de su cuerpo, sea de seda, oro, plata o acero; y lo contrario haciendo se le devolverá a su dueño, perdiendo el que prestare sobre ellas su importe.

18ª.- Que todas las plazas de por medio tendrán la precisa obligación de asistir a el teatro en forma, sacar y meter sillas, luces y demás arreos del teatro, y los que se hallaren desocupados cuidarán de que por las tapias o puertas no se entren gentes sin pagar, por resabiar esto a beneficio de la compañía.

19^a.- Que el sugeto o sugeta que anduviere con chismes (36R) inquietando el sosiego de la compañía será inmediatamente excluido de ella, siendo obligado por la justicia a que pague a el autor en lo que fuere deudor.

20^a.- Que en Comedia de Moros, solo dará el autor al que saliere de moro, una bata o manto, una vanda (sic), una media luna y turbante, siendo de cuenta del individuo el más adorno que quiera sacar para su lucimiento.

21^a.- Que quando se haga viaje de un lugar a otro, las posadas de mesón las pagará el autor, siendo este gasto de la compañía, y llegando a el lugar a que van dará el autor posada a toda la compañía en la casa que tomare para sí, y esto se deberá entender por tres días, en los cuales deberá cada uno buscar casa en la que vivir, y pagarla de su bolsa.

22^a.- Que todos y cada uno en particular, ninguno podrá separarse de la compañía, hasta no desquitar aquella deuda que contrajera con el autor en el mismo exercicio.

Y haviéndoseles leydo, y hecho saber las cláusulas, y condiciones antecedentes a todos los individuos que presentes se hallaron, dixeron que desde luego se obligaban a cumplirlas, y pasar por ellas, y que para su cumplimiento se sometían a todas las justicias (36V) de S. Majestad, y en particular a la de partido de donde recidiéremos, y lo firmaron los que supieron hacerlo, y los que no supieron hacerlo a su ruego y encargo uno de los individuos de dicha compañía. En la ciudad de Valladolid a dose días del mes de marso de mi setecientos noventa y uno.-

José Genaro Rodríguez Leal = por tercera plaza **Rafael Sánchez** = por cuarta plaza, **Juan Surricaldi** = lo firmo por plaza primera, y si hubiere otro que lo haga mejor, bajaré a la segunda y también o formo por **mi muger** por plaza tercera, **Juan José Bocado** = por quinta plaza, **Miguel Vélez** = por plaza quinta, **Ramona Ledesma** = por plaza quinta, **Ignacio Rodríguez** = por cuarta plaza, **José Ignacio de Vera Tamayo** = por plaza cuarta, **Miguel Alday** = por segunda plaza, firmo a petición de **Ignacio Flores**, **Ignacio Estrada** = por plaza primera condicional, **José Mariano Pérez** = por plaza cuarta, **Francisco Arriola**.”

Joseph Miguel de Santa María, constructor
del Nuevo Coliseo de Puebla (1722-1767).

Don Joseph Miguel de Santa María, mestizo, nació en Puebla de los Ángeles en 1722.¹ Ya hacía en dicha ciudad labores de alarife a la edad de 21 años, pues se le cita, con tal denominación, para que informara de los daños que el desbordamiento del río de San Francisco había causado al puente de igual nombre y al de Analco, en el mes de mayo de 1743.² Para entonces, Santa María aún no había sido examinado como arquitecto, pero el cabildo civil de la ciudad debía ya valorar su habilidad, dado que sólo podía comisionar para la supervisión de una obra pública a quien reconociera con suficientes conocimientos y capacidades en arquitectura y albañilería.³ Como era lo acostumbrado, Santa María debió haberse iniciado en su oficio siguiendo el procedimiento de ser primero aprendiz –por un tiempo de entre tres y cinco años- y después alcanzar el grado de oficial, mediante examen efectuado ante el gremio de albañiles de la ciudad de Puebla, según lo indicaban las Ordenanzas vigentes.⁴

¹ Fernández de E. y Veytia, 1963: 358.

² AAP; AC 45, F 108R-109V. 28 de mayo de 1743. El día anterior, el regidor y obrero Mayor, don Basilio de Arteaga y Solórzano, había notificado que la crecida del río había degollado el arco del puente de San Francisco por sus cimientos y había hecho un corte en una esquina en el puente de Analco. El obrero mayor pidió se hiciera reconocimiento y se enviara para ello alarife. En su informe como tal, don Miguel de Santa María manifestó que, de los dos puentes, el más dañado era el de San Francisco, al cual era menester ponerle un “cerramiento”, para que aunque las aguas se llevaran el puente dicha base permaneciera. Después de este primer informe, como alarife y después como maestro Mayor de Arquitectura de la ciudad, Santa María se hizo cargo muchas veces de la reparación de los puentes de la ciudad, pero especialmente del de San Francisco, que en el período colonial era considerado el más importante de todos, puesto que era la entrada para todos los viajeros que provenían de Veracruz y de Guatemala, AAP, AC 45, F 174R.

³ El término *alarife* “sería una manera de designar a los arquitectos en general y, por otro lado, una palabra empleada por las autoridades para calificar a los maestros que comisionaban para realizar determinado trabajo, es decir, que también fue el título de un nombramiento que no necesariamente contó con implicaciones relacionadas con mayores conocimientos, respecto a los que se suponía debían tener todos los maestros examinados”. Fernández Muñoz, 2007: 65. Patricia Díaz Cayeros halló en el *Diccionario de Autoridades* dos acepciones para el término alarife: la primera correspondía al uso común de este término como sinónimo de “maestro de albañilería”, en tanto que la segunda acepción era la de “reconocimiento público”, que no obligaba aparentemente a tener oficialmente tal calidad de maestro. Díaz Cayeros, 2002: 99 y 101.

⁴ Cabe considerar que, en ocasiones –si se consideraba que la persona tenía conocimientos suficientes- se hacía innecesario pasar el examen de oficial y era posible acceder directamente al de maestro arquitecto; bien podría haber sido éste el caso de Santa María. Respecto a las ordenanzas, tanto la ciudad de México como la de Puebla “contaban con gremios regidos por Ordenanzas, estas últimas vigentes en la ciudad de los Ángeles desde 1570 y en la capital del virreinato las confirmadas en 1599”. Terán Bonilla, 2008: 2.

A finales de 1743 se le pidió a don Joseph Miguel que inspeccionara los daños que padecía el edificio de la alhóndiga de la ciudad.⁵ El inmueble en cuestión estaba situado a la mitad del callejón que hoy es conocido como Pasaje del Ayuntamiento, del lado poniente y ocupaba un solar de aproximadamente 48 por 48 metros.⁶

El 29 de mayo de 1744, Santa María viajó a la ciudad de México para ser debidamente examinado como arquitecto ante el Real Tribunal del Consulado,⁷ dejando de ello constancia ante el escribano don Balthasar García de Mendieta Revoyo. Fueron testigos Félix de Mascareño, Pasqual Maypaso y Juan de Morales. Así pues, se presentaron:

Don Miguel de Espinosa de los Monteros, maestro Mayor de la fábrica del real palacio y Sancta Iglesia Cathedral y Joachín García de Torres, maestros de Arquitectura y vedores de dicho arte y dixeron que han examinado de lo perteneciente a dicho arte a Joseph Miguel de Sancta María, originario y vecino de la ciudad de Puebla, de veinte y dos años de edad, trigueño [¿labivelfo?] con sicatris en la frente sobre la ceja yzquierda y que a todo lo que le preguntaron satisfiso **de obra y de palabra** con toda suficiencia, por lo que le daban y dieron por maestro, examinado de dicho arte de arquitectura y que como tal lo pueda usar y exercer, assí en esta ciudad como en todas las demás ciudades, villas, lugar, partes y señoríos del Rey Nuestro Señor, teniendo obras oficiales y aprendices y gozando de las preeminencias que por razón de dicho arte le son pertenecientes y dichos maestros vedores a quienes como el examinado. Doy fee”.⁸

⁵ Dicha alhóndiga se había construido alrededor de 1626 y para 1743 mostraba ya graves deterioros. Uno de los portales que daba acceso a este inmueble y al de la carnicería pública tenía las vigas en ruinas y se temía que en cualquier momento pudiera derrumbarse, sepultando a las indígenas que ahí se sentaban a vender maíz, pero lo más grave era que en el interior del citado pósito de semillas, había cuartos “inmundos”, debido a que por una de las paredes interiores se filtraban las heces de un patio contiguo, propiedad del convento de Santa Mónica: Dicho patio se describe prácticamente inundado de materia fecal, dado que era usado por los pobres como sanitario público. AAP, AC 45, F169R-V.

⁶ Leicht, 1986: 296.

⁷ Erróneamente, Terán Bonilla, 2008:12 asienta que “en Puebla José Miguel de Santa María obtuvo el título de arquitecto”. Es probable que haya sido examinado ahí como oficial, pero no como maestro. El que las ordenanzas poblanas no contemplaran específicamente el examen de “maestro” en arquitectura pudo deberse a que, en la época, debía éste realizarse obligatoriamente en la capital novohispana para que el título fuera inobjetable.

⁸ AAP, AC 45, F 333V-334R. Las negritas son nuestras.

En la ciudad de México, por aquellos años, las Ordenanzas de Arquitectura vigentes, así como el tratado *Arquitectura mechanica conforme a la practica de esta Ciudad de México*, atribuido a Lorenzo Rodríguez, demandaban de los sustentantes de exámenes de maestros arquitectos la posesión de conocimientos teóricos y prácticos.⁹ Los conocimientos teóricos abarcaban:

La geometría, álgebra y aritmética; saber cuadrar, cubicar y trazar; sacar tanto las dimensiones como las cargas de los cimientos y de los diferentes elementos arquitectónicos (muros, contrafuertes, pilares, columnas, dinteles, arcos, platabandas, bóvedas, cúpulas, techos planos, etc.); saber delinear y diseñar distintos géneros de edificios (civiles, religiosos y militares), hasta plantas de ciudades; proporcionar, dar buenas medidas a las portadas, emplear correctamente los instrumentos de medición, disponer en un lugar salubre un edificio; hacer tazaciones y, para el siglo XVIII, conocer y manejar los tratados de arquitectura, modelos y grabados para aplicar los conocimientos adquiridos en sus obras.¹⁰

A su vez, los conocimientos prácticos implicaban la capacidad de:

trazar (montear, "rayar qualquiera arco, o genero de bueltas en la Pared"), hacer cimientos para diferentes tipos de arquitectura, mampostear, labrar, efectuar cortes y asentar cantería, levantar diferentes tipos de paredes, así como géneros de edificios, realizar pilares, basas, capiteles, rafas, estribos y zanjas, poner pisos, techar, elaborar arcos y bóvedas de distintos tipos, efectuar toda clase de escaleras, colocar teja, atar portales, trabajar en mampostería y albañilería, encalar, hacer mezclas, revocados y diferentes tipos de soleras; forrar de azulejo, así como conocer las características que deberían tener los materiales constructivos para que fueran de buena calidad.¹¹

El examen constaba igualmente de dos partes, una práctica y otra teórica, tal como puede leerse en la constancia que párrafos atrás hemos transcrito del examen de don Joseph María: "de obra y palabra".¹² En la parte teórica se le hacían al interesado una serie de preguntas sobre la disposición, reparación, tasación y apreciación de inmuebles y para la parte práctica se le conducía a una obra pública que al momento se estuviera llevando a cabo y se le pedía que, con

⁹ Terán Bonilla, 2008: 4.

¹⁰ *Id.*, 4-5.

¹¹ *Id.*, 6.

¹² Ver las "negritas" en la cita textual de la página anterior del presente texto.

sus propias manos asentara un tramo de cornisa, una pilastra o ejecutara otra acción semejante.¹³

Después de pasar por este proceso y ya en su calidad de maestro examinado de arquitectura, albañilería y cantería, Santa María presentó su título y certificación ante el ayuntamiento poblano, para que quedara oficialmente asentado en los libros del cabildo y pidió poco después al regidor y obrero Mayor, don Joseph de Enciso, le devolviera su documento original para poder ejercer su arte en la ciudad de los Ángeles y

usar del en los cassos y cosas que se me ofrescan de dicho arte, mandando sea havido, tenido y reputado por tal maestro examinado del que por ninguna persona se me impida ni embarace el uso y exercicio de tal maestro examinado y se me guarden las preeminencias que conforme a él me pertenescan.¹⁴

En 1746, se le encargó a don Joseph Miguel de Santa María la planeación y total reedificación de la iglesia del Colegio del Espíritu Santo, obra que concluyó hasta 1766.¹⁵ El pórtico con tres puertas que edificó fue motivo de conflicto, dado que se inició su erección antes de contar con el permiso conducente, el cual no se solicitó al cabildo civil sino hasta el 4 de septiembre de 1764.¹⁶ Curiosamente, a pesar del número de entradas en la puerta del Perdón, no se incluyó una porciúncula. Dos torres, hechas a semejanza de las propias de catedrales, así como el coro, quedaron situados encima del pórtico, afianzados del primer cuerpo edilicio.¹⁷ La iglesia fue bendecida en 1767 por el obispo Fabián y Fuero, muy poco antes del decreto de expulsión de los jesuitas. Por cierto que ese fue el mismo año en que falleció Santa María y le tocó la suerte de ser la primera

¹³ Terán Bonilla, 2008: 10-11.

¹⁴ AAP, AC 45, F 334R-V.

¹⁵ Leicht, 1986: 126.

¹⁶ AAP, AC 51, F3V.

¹⁷ El coro y sus dos torres a los lados “hubieron de quedarse en el primer cuerpo porque se temió que no los aguantase el mencionado pórtico y sí en aquel estado las cubrieron, formando una pirámide de madera cubiertas de plomada, en cuyas sumidades colocaron las veletas, lo que no deja de disonar y afear algo su hermosa fachada”. Fdez. de E. y Veytia, 1963: 359. En nota del editor a pie de página se dice que a principios del XIX el obispo González del Campillo “les agregó el cuerpo que faltaba, los cupulines y las linternillas”. Castro M., 1963: 359.

persona enterrada en dicha iglesia “por haber muerto pocos meses después de dedicada”.¹⁸ Contaba entonces con 45 años de edad.

Alrededor de 1748, cuando Santa María llevaba poco tiempo de haber dado inicio a la reconstrucción de la iglesia del Espíritu Santo, falleció don Joseph Medina, el hasta entonces maestro Mayor de Arquitectura de la ciudad de Puebla, pero durante varios meses después de este acontecimiento, el ayuntamiento no había aún designado un sucesor para el cargo, cuestión por la que mostró su extrañamiento el virrey- a la sazón Francisco de Güemes y Horcasitas- quien cuestionó la razón por la cual la Nobilísima Ciudad seguía recurriendo a los servicios de particulares no examinados. Como respuesta, se le hizo saber que Santa María, debidamente acreditado como arquitecto, ya había manifestado tiempo atrás su pretensión al puesto. Con este antecedente, el 23 de abril de 1749 el virrey le otorgó al susodicho el título de maestro Mayor, el cual habría de conservar hasta su muerte, 18 años después.¹⁹

A partir de diciembre de 1749 el nombre de don Joseph Miguel de Santa María aparece de manera recurrente en las actas de cabildo del ayuntamiento poblano, ejecutando obras diversas. Entre otras, el día 16 del último mes citado obtuvo el remate para el arreglo del puente de San Francisco; el 15 de febrero de 1753 se le comisionó para llevar a cabo las reparaciones del puente de Cholula y el 2 de junio del mismo año se le pidió que, a partir de inspección, planificara los reparos y costos necesarios en el matadero de la ciudad. La rehabilitación de este último espacio incluía la construcción de habitaciones así como una capilla. Hay que considerar que, durante esta época el matadero era el sitio habitual para la realización de corridas de toros, por lo que Santa María debió adecuar también este lugar para dicho fin.²⁰

¹⁸ Fdez. de E. y Veytia, 1963: 358.

¹⁹ AAP, AC 47, 113R-114R.

²⁰ *Id.*, 262V, 596V-597R, 644V y 839R. En la foja 644V puede encontrarse una descripción detallada de la estructura y distribución del matadero. Éste se encontraba situado sobre la hoy calle 13 sur, entre las avenidas 9, 11 y 13 poniente, en medio de las cuales cruzaba un derrame de manantial de agua sulfurosa que se conocía como “Ojo de Santiago”. Esta institución de carnicería pública, administrada por el ayuntamiento, fue abolida

Para 1754, se dejó al citado arquitecto Mayor a cargo de “las diligencias” para el Hospital de niños expósitos de San Cristóbal, que requería de una fuerte labor reconstructiva.²¹ En noviembre de 1755, como encargado del partimento y distribución de las aguas de la ciudad, Santa María llevó a cabo reparaciones en la zona de La Cieneguilla y en las presas de los ríos que descendían de San Pablo del Monte y rancho del Padre Aparicio, advirtiendo al ayuntamiento la importancia de intervenir en el adecuado suministro de estas últimas afluentes “porque el día que alguna de ellas faltara por la creciente de algún río, ese mismo día se quedará toda la más ciudad sin agua”.²²

Poco tiempo después, el ayuntamiento empezó a recurrir a otros arquitectos, como Cristóbal Ramírez y Diego Bautista, para atender obras relacionadas con la agrimensura y el abasto de aguas de la ciudad,²³ alegando (extrañamente, dado los precedentes) que Don Joseph Miguel –a quien correspondían estas labores como maestro Mayor- no contaba legalmente con los conocimientos para tales actividades.

Aunque los documentos no hacen alusión directa a la condición de mestizo de Santa María, bien pudo ser que esta circunstancia influyera en el celo criollo de uno o más integrantes de la corporación municipal para obstaculizar su acceso y después su desempeño en el prestigiado cargo de maestro Mayor de la N.C. No podemos confirmar esta suposición, pero lo que sí es posible detectar es que, al mediar el siglo XVIII, los gremios de albañiles de la Nueva España estaban interesado en obtener para sus miembros –al menos para aquellos que contaran

en 1813, año a partir del cual el comercio de carne bovina quedó gozando de la misma libertad de expendio que siempre había gozado la carne de cerdo, aquella que tradicionalmente consumían en mayor cantidad los estratos pobres de la ciudad. Leicht, 1986: 199-200, 215 y 372.

²¹ Este espacio, ubicado en la calle 4 norte 600, se había edificado en 1686 debido a los esfuerzos de un particular, al parecer con importantes deficiencias constructivas. Cfr. AAP, AC 47, 839R.

²² AAP, AC 48, 158V. A principios de 1756 vuelve a citarse a Santa Ma. en relación al deterioro de conductos “de esta ciudad y en el campo”, *Id.*, 198R.

²³ Concretamente, en 1756, a los citados arquitectos se les pide que resuelvan el abasto de agua de un rancho de la N. C. que tenía en arrendamiento el marqués de Montserrate y al parecer también que vieran del abasto del barrio de los Remedios. AAP, AC 48, 309V.

con fundamentos teóricos altamente documentados- el reconocimiento como artistas, lo que en la península era ya posible desde el siglo XVII. Parece comprobar esto el que entre las reformas novohispanas más importantes que en 1746 se propusieron para las Ordenanzas de Albañilería estaba la de transformar el nombre por el de Ordenanzas de Arquitectura.²⁴ No podemos, pues, descartar que los cambios de la época respecto a la visión de las habilidades y conocimientos de los arquitectos hayan sido motivo de confusión al interior del ayuntamiento de la ciudad de los Ángeles,²⁵ particularmente en un cargo público, pero lo cierto es que don Joseph Miguel de Santa María vio entorpecido, primero, su acceso al cargo de arquitecto Mayor de la N. C. y luego los derechos que dicho cargo le daban como agrimensor y encargado del abasto de agua. En ambas situaciones se vio precisado a solicitar la intervención de las más altas autoridades virreinales –la segunda vez precisando incluso la del rey- para ejercer a cabalidad sus labores de maestro Mayor de arquitectura.

El personaje al que atendemos era sin duda una persona persistente, pues vistas las dificultades que en 1756 se le presentaban, acudió ante el virrey en el mes de noviembre para solicitarle se le examinara como “agrimensor general en las medidas de aguas, tierras y minas”.²⁶ Como respuesta, llegó poco después una carta de Fernando VI, en la que cuestionaba que el cabildo poblano no hubiese tomado en cuenta que la profesión de arquitecto abarcaba también la medición de tierras; pero para evitar cualquier equívoco el monarca nombró entonces a don Joseph Miguel de Santa María como agrimensor de la ciudad de Puebla de los Ángeles.²⁷

²⁴ Terán Bonilla, 2008: 3.

²⁵ Ya en 1736 los arquitectos novohispanos habían intentado hacer reformas en las ordenanzas, pero ni estas reformas ni las propuestas en 1746 habían sido publicadas para 1754, año en el cual los miembros del gremio de la ciudad de México pidieron que volvieran a publicarse las de 1599. Mignot, 2002: 54-55. Pudo ser que las dificultades del arquitecto Santa María tuvieran que ver con las polémicas que por aquellos años se suscitaron para la revisión de las ordenanzas Coloniales sobre albañilería, en las que se debatía el peso de la teoría frente a la práctica y los alcances que en éstas debía tener un individuo en su calidad de arquitecto. Remitimos, para un examen de estas controversias, al citado artículo de Mignot: 2002, pp. 49-67

²⁶ *Id.*, 410R.

²⁷ *Id.*, 410V

Ya con este nombramiento, Santa María acudió en Puebla con el contador don Joseph de Villaseñor para que diera el visto bueno al mandato del rey e informara al fiscal de lo civil, de manera que este último ordenara librarle su título como agrimensor y pudiera desarrollar sin objeciones todas las actividades propias de su cargo en la N.C. Por cierto que de esta circunstancia particular aprovechó también un joven pariente del contador que hemos citado, el cual sería años más tarde conocido como el autor de *La Cartilla Vieja*: don Pedro López de Villaseñor,²⁸ quien de inmediato pidió se le reconociera también su título de agrimensor, debidamente avalado por el rey de España a raíz del examen que había presentado ante don Felipe de Zúñiga y Ontiveros, en su calidad –este último- de Agrimensor General de los dominios de la Nueva España.²⁹

Sin más objeciones, en adelante don Joseph Miguel de Santa María fue reconocido como “Maestro Mayor de Arquitectura de esta ciudad de los Ángeles y vecino de ella, Agrimensor General de tierras, aguas y minas”³⁰ y por ende fue forzosamente tomado en consideración para obras de cantería, abasto de aguas y agrimensura.³¹ Como arquitecto, lo encontramos para 1759 haciendo el reconocimiento del Coliseo de San Roque, cuya reconstrucción planificó pero – como hemos visto en el cuerpo de esta tesis-³² no llevó a cabo, pues las circunstancias le condujeron a la proyección, traza y erección del primer edificio teatral de cal y canto, estrenado en 1760 y cuyo carácter permanente como espacio escénico se preserva hasta nuestros días: el Teatro Principal. Dado que en diversas partes del presente trabajo nos hemos ocupado de varios aspectos de

²⁸ Don Pedro López de Villaseñor “fue agrimensor y farmacéutico, dueño de una botica situada en la esquina de la Calle de Guevara y del Portal hoy de Hidalgo, así como de 5 casas, todo lo cual heredó hacia 1748 del padre de su esposa María de la Barreda. Hacia 1780 tenía el cargo de contador del Cabildo y arregló el archivo, formando libros de los papeles sueltos. Su *Cartilla Vieja*, escrita en 1781, son extractos de los Libros del Cabildo (actas de las sesiones) y de otros documentos del archivo del Ayuntamiento, desde la fundación de la Ciudad hasta 1625 aproximadamente”. Leicht, 1986, p. XX. En el debate que por aquellos años se produjo en la ciudad de México al comparar la teoría y la práctica de la arquitectura, se cita a don Joseph de Villaseñor, muy probablemente pariente de don Pedro y don José López de Villaseñor. Mignot, 2002: 62.

²⁹ AAP, AC 48, F 411R-V.

³⁰ *Id.*, AC 49, F 214R.

³¹ Por ejemplo, en abril de 1758, Santa María atendió al reforzamiento del puente de México y a arreglos en el de Analco. *Id.*, 52R-V.

³² Cfr. Cap. Segundo.

este inmueble, resta aquí sólo reiterar que reunía todas las condiciones requeridas en su época para un coliseo de comedias digno de la importancia que tenía la Puebla de los Ángeles.³³

Don Joseph Miguel debió tener también conocimientos acerca de la carpintería, pues en aquel mismo año del estreno del Nuevo Coliseo, estuvo a cargo de los tablados destinados para asiento del cabildo eclesiástico, los cuales se colocaron el 17 de julio frente a la catedral durante las celebraciones por la proclama de Carlos III.³⁴ También con motivo del entronamiento de dicho monarca, Santa María aportó sus conocimientos no sólo para la construcción, sino también para la escultura, pues fue nombrado responsable de la erección de un obelisco en la plaza pública, cuya propuesta y costo corrió por cuenta del gremio de plateros.³⁵

El 20 de noviembre de 1760 se le pidió a Santa María que ubicara el citado monumento de tal manera que no quedara demasiado cercano al patíbulo, puesto que todavía por entonces se llevaban a cabo las ejecuciones públicas precisamente en la plaza central.³⁶ El obelisco quedó, por lo tanto, al costado oriental del citado emplazamiento y tardó en construirse, pues no se instaló sino hasta el 4 de noviembre de 1763.³⁷ Estaba conformado de tres cuerpos, sobre una base cuadrangular de 4.5 mts. aprox., con una elevación total cercana a los 26 metros, mostrando en su pináculo la efigie, de pie, de Carlos III y una serie de inscripciones laudatorias en sus fachadas. Fernández de Echeverría y Veytia lo describe así:

³³ Remitimos especialmente al Capítulo 2, apartado 2.2.2; a la mayor parte del Capítulo Cinco y al Inventario de 1766, en el *Anexo 14*, pp. XXXIII-LXIX.

³⁴ AAP, AC 50, F 162V.

³⁵ En 1763, los integrantes del gremio de plateros publicaron un folleto en el que dieron a conocer la dedicatoria y dejaron constancia del contenido de las inscripciones del monumento (en latín, tal como fueron ejecutadas). En dicho folleto aparece también un grabado del obelisco, el cual hemos incluido al final de este texto. Para nuestra consulta, hemos recurrido a la versión facsimilar publicada por el INAH en 1981. Nobilísimo y Leal Gremio de Plateros, 1981.

³⁶ AAP, AC 50, F 213R

³⁷ AAP, AC 51, F 235R

Sobre un zócalo de cantería de vara y tres cuartas de alto y cinco varas en cuadro, asienta sobre una base de la misma materia pulidamente labrada, de cuatro varas de alto y cerca de tres en cuadro que presenta en sus cuatro fachadas otros tantos escudos ovalados de mármol de Tecali, en que están grabadas [...] inscripciones [...]; desde ella se eleva la pirámide de cuadrado en su natural disminución hasta la altura de otras veinte y tres varas, coronando su cúspide una estatua pedestre del Rey nuestro señor sobre almohada que le sirve de plinto, que incluso ésta y la corona se acerca a dos varas y tercia de alto, de suerte que desde el plan hasta la corona el alto de este obelisco pasa de treinta y una varas.³⁸

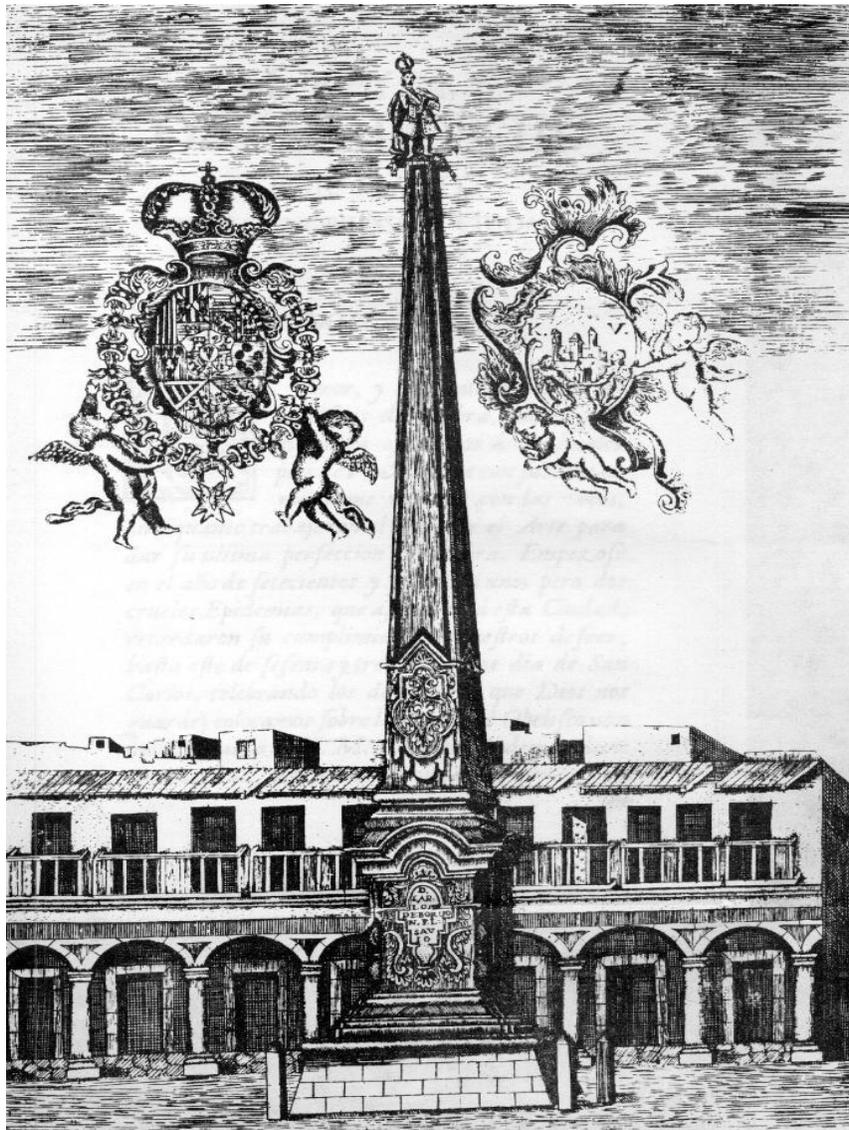
En calidad de cañero, Santa María vio, entre otras cosas, de otorgar una paja de agua al Colegio de San Pantaleón, cuando este edificio estaba constuyéndose y de poner pila de agua a los colegios de San Pedro y San Pablo en 1761³⁹ y en 1764 se le encargó que no faltara el agua en la plaza pública y demás pilas de abasto, así como en conventos y cárceles.⁴⁰ Don Joseph Miguel de Santa María también fungió, en Puebla, como examinador de especialistas de diversas áreas propias del oficio, donde permitió ver que, sin duda, había procurado hacerse de un bagaje intelectual y científico para su oficio, pues aludía, en sus preguntas a los postulantes, a importantes tratados de arquitectura que eran accesibles en la Nueva España de su época.⁴¹ La muerte le sorprendió, como ya hemos mencionado, al concluir la reedificación de la Iglesia del Espíritu Santo.

³⁸ Fdez. de E y V., 1963: 224.

³⁹ *Id.*, 340R-343R.

⁴⁰ AAP, AC 51, 263R. En marzo de 1762, Sta. María fue también comisionado para cerrar la callejuela que separaba al convento de San Francisco de la zona conocida como Estanque de los Pescaditos. *Id.*, 36V.

⁴¹ Terán Bonilla cita a Sta. María en esta labor específicamente para el examen que, como maestro en el arte de ensamblar, presentó Pablo Antonio Palacios. A este último le pidió demostrar conocimientos con base en los preceptos de Vitruvio, Viñola y otros tratadistas de arquitectura. Terán Bonilla, 2008: 6.



OBELISCO EN CONMEMORACIÓN DE LA JURA DE CARLOS III.

Ubicado en la plaza pública de la ciudad de Puebla.

Propuesto y costado por el gremio de plateros y erigido por don Joseph Miguel de Santa María, arquitecto Mayor de la N.C. Año 1763. Tomado de N. y L. Gremio de Plateros, 1981, inserto.

En 1820 se colocó en la base de este monumento una lápida en conmemoración de la Constitución de la Monarquía Española, jurada en 1812. Tras la Independencia, la estatua de Carlos III se retiró para ser sustituida por las armas de la República e igualmente las inscripciones elogiosas para dicho rey se cambiaron por otras que aludían a acontecimientos políticos de la recién formada nación. En 1847 el obelisco fue desmantelado y sus diferentes segmentos guardados en el colegio de San Javier, en donde quedaron destrozados por los bombardeos que sufrió la citada edificación en el sitio de 1863. Castro M., 1981:2.