

Instrucción teatral en Puebla. 1785*

Antecedentes

Desde que en la Nueva España fue establecida la práctica de la dramaturgia, ésta asumió formas e intención ajenas, en buena medida, al propósito que hoy, en general, es atribuido al teatro: entretenimiento escénico de múltiples facetas. Así, en el ámbito novohispano, la dramaturgia fue utilizada para catequizar —especialmente en el siglo XVI—, para contribuir en la formación de conciencia cívica de índole hispánica —sobre todo durante el siglo XVIII— y también para divertir. El hecho consistía, en todo caso, en que la teatralidad era fundamentalmente vista desde una perspectiva alejada de su propósito estético literario.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII —época que aquí interesa—, el objetivo del teatro que era atendible por el gobierno virreinal, por los jueces teatrales y por los empresarios, era el de “enseñar en las buenas costumbres”, tal como lo estableció el reglamento teatral de 1786, en su artículo sexto.

Un hombre de teatro en el más cabal sentido de la expresión: Juan Manuel de San Vicente, cuando en el Coliseo de México se propuso, en mayo de 1787, organizar y llevar a la práctica una original función de teatro, y “completa en todas sus partes”, mandó imprimir un *Aviso al público*, en el que anunció su decisión de escenificar la pieza *El amigo verdadero*, de Andrés Gil Enríquez, que le parecía perfectamente acorde con la finalidad que él concedía al teatro: “El objeto principal se dirige a dar una instrucción moral, para hacer respetable al mundo la augusta voz de amigo...” El mismo San Vicente añadió que en dicha obra se presentaba Avaricia como ente detestable, “para hacer por este medio amable la virtud y odioso el vicio, como fin legítimo del drama, que es deleitar aprovechando”.

Juicios como los anteriores menudean en escritos de la época, tanto salidos de la pluma de un funcionario virreinal, como provenientes de la de un juez, de un censor o de un empresario teatral. Todos coincidían a ese respecto: el teatro constituía buen instrumento para coadyuvar en la formación de conciencia cívica y de moralidad individual. Incluso se llegaba a extremos, como aquel de pretender que los espectadores se habituaran a vestir de mejor manera, después de advertir que los personajes/actores de las piezas teatrales aparecían sobre la escena usando “medias y zapatos decentes”.

El reglamento teatral de la época —válido para toda Nueva España— no perdió de vista el objeto orientador, correctivo y sugerente que se le concedía al teatro y, para lograrlo, continuamente eran buscados recursos dirigidos a ese fin, como era el nombramiento de jueces y censores y el establecimiento de disposiciones coercitivas, tanto para empresarios y actores, como para el público concurrente; empero, la carencia de textos teatrales suficientes y adecuados a la idea gubernamental acerca del teatro, lo mismo que la necesidad de ofrecer al público una imprescindible diversión, hicieron que reglamentos y hábitos teatrales se hicieran algo flexibles. En efecto, todavía en los inicios del siglo XIX (1806), el alcalde de corte Manuel del Campo y Rivas afirmaba que el teatro era una especie de taller en

* El lector mayormente interesado en este tema encontrará información documental pertinente en: Archivo General de la Nación, México, serie *Historia*, tomos 467, 473, 476, 478; serie *Bandos*, tomo 14. Biblioteca Nacional, México, *Manuscritos*, tomos 1410-1413; *Raros*, tomo 588 (Lafragua).

donde se figuraban héroes y reformaban costumbres, pero también reconocía que había necesidad de alguna diversión "para la vida humana, que es el descanso del alma"; esta convicción era la que hacía que las autoridades virreinales ajustaran los reglamentos, pues también consideraban que, de no hacerlo, la actividad teatral caería en una penuria tal, que no se dispondría de obras representables y redituables; así, un juez de teatro, en 1791, proponía que otros como él se conformaran con que las piezas escenificables no contuvieran cosas que "ofenden al pudor o la decencia", y que, si las tenían, que se les pudieran "suprimir y mutilar". Por lo tanto, la finalidad moralizadora básica se mantenía sin alteración, con lo cual las representaciones dramáticas simultáneamente asumían su propio papel dentro del escenario social novohispano, hecho del que derivaba su mayor importancia, al menos desde la perspectiva gubernamental; por esto también se pedía que los jueces de teatro fueran individuos bien instruidos, dedicados a la lectura, dotados de fina capacidad crítica e ilustrados por la experiencia "de lo que es el mundo en su totalidad interior y exterior".

La posible utilidad "social" que se le concedía al teatro novohispano hacía que a éste se le apoyara de muy variadas maneras, como era su programación de cuatro a cinco veces por semana, según que se diera o no con la intercalación de bailes del país, pues éstos y la música contribuían a la mayor concurrencia de gente aficionada; más aún, en ocasiones en los interludios se incluían peleas de gallos, aunque éstas a veces eran cuestionadas por los jueces de teatro, ya que eran consideradas propiciadoras de actos vandálicos. Esta última circunstancia hacer ver, por otra parte, que a las autoridades les importaba incrementar los ingresos económicos a como diera lugar. A este respecto hay que tener presente que, del teatro, también dependía el sostenimiento de instituciones de beneficencia, como era el caso, en la Ciudad de México, del Hospital real de naturales. Exigencias de esta índole hacían que el gobierno virreinal favoreciera la llegada de actores y de compañías extranjeras. Un caso, entre muchos, fue el del actor/bailarín italiano Camilo Bedoti, quien, en noviembre de 1795, llegó a México procedente de Lima.

Otro modo de apoyar la actividad teatral consistía en propiciar la cohesión de las empresas correspondientes, mediante la suscripción de contratos, que obligaban a sus firmantes a no separarse de sus trabajos mientras no se cumplieran las representaciones programadas por temporada; sin embargo, esta situación a menudo era infringida por las autoridades mismas, sobre todo cuando éstas querían cubrir una ausencia en provincia o promover allí puestas en escena. Esto ocurría con frecuencia en relación con los coliseos de Puebla, Guadalajara y Veracruz.

En el afán de impulsar y de dar continuidad a la dramaturgia novohispana —con fines sociales—, la autoridad virreinal veía con buenos ojos, por ejemplo, el que los actores estudiaran, ensayaran, que evitaran al apuntador y que fueran mejoradas las condiciones acústicas de los coliseos; incluso en Nueva España se difundían pequeñas obras peninsulares que hacían apología de la dignidad del teatro y de los actores españoles; éste fue el caso del *Manifiesto por los teatros españoles y sus actores*, de Manuel García de Villanueva (Madrid, 1788).

Un tópico poblano

Dentro del contexto suscitadamente descrito, en particular por lo que atañe al aspecto educativo, puede ser inscrito un hecho acontecido en la ciudad de Puebla hacia el final del siglo XVIII. En su coliseo —todavía hoy erguido y en funcionamiento— se ofrecía espectáculo teatral y, en consecuencia, se daban en aquél asuntos aldeaños: los relacionados con compañías teatrales, empresarios, actores y con la formación profesional de éstos. Unos eran circunstanciales y, por lo mismo, tenían menor trascendencia, como el caso de la "primera dama" del coliseo poblano, María Gertrudis Urdanivia, cuyo trabajo fue solicitado por el coliseo de la Ciudad de México, para suplir aquí a su equivalente escénico. Este hecho, por otra parte, deja ver lo complicado que eran estas situaciones y los múltiples recursos de que se valían los actores involucrados, para no satisfacer peticiones laborales de teatros distintos al suyo. Otros asuntos, empero, tenían recuperación mayor, pues trascendían el ámbito meramente teatral, aunque no dejaban de vincularse con éste, por atañer a su aspecto educativo o de formación profesional.

Por febrero de 1785, José Savella y Morali, maestro de danza y baile y vecino de la ciudad de Puebla, mediante contrato se comprometió a enseñar sus habilidades escénicas a dos adolescentes radicadas en la misma ciudad: Rosa y María Orsillez. Éstas eran huérfanas de padre, pero su madre, Josefa Antonia de Loaeza, tal vez impelida por la inopia, cedió a sus hijas para su tutela.

El documento establecía que la enseñanza de Savella se prolongaría por un lapso no inferior a siete años; durante este tiempo las jovencitas tendrían asegurados un salario y su instrucción técnica; el primero consistía en dos pesos para cada una por cada escenificación en que bailaran; además, quedaba estipulado que el compromiso signado por ambas partes obligaba a las adolescentes a que acompañaran profesionalmente a su tutor a todos los bailes y festines del coliseo poblano, sin faltar a ninguno, excepto por enfermedad grave; por añadidura, las alumnas quedaban comprometidas a que podían ser enviadas a otros teatros virreinales que solicitaran sus servicios, con la única condición, favorable para ellas, de que Rosa percibiera dos pesos por cada baile suyo, y María sólo uno. Se ignora la razón del dístico. Si ellas no querían hacerlo, podían ser obligadas mediante un recurso legal. Por su parte, el maestro Savella quedaba obligado, por los mismo siete años, a sostener a las hermanas y a proporcionarles una "vida arreglada". El propio maestro se reservaba el derecho de exigir a Rosa y a María que lo trataran con respeto y, en el caso de no hacerlo éstas, de castigarlas según su criterio. Por si esto fuera poco, el mismo contrato tutorial señalaba que, si las pupilas abandonaban el hogar de Savella sin el permiso de éste, las hermanas serían buscadas y después de ser halladas, iniciarían un nuevo y obligatorio periodo de tutela, por otros siete años, en las mismas condiciones del primero. Esta última cláusula era importante, pues los miembros de compañías teatrales con frecuencia buscaban la manera de huir de las exigencias leoninas de sus contratos; para evitar esto, la organización teatral novohispana contaba con apoyos gubernamentales eficaces, como puede constatarse a la vista de los numerosos procesos legales seguidos a diferentes actores, cantantes y bailarines.

Sabido lo anterior, es fácil imaginar los abusos a que se prestaba la realización de contratos como el signado por el señor Savella y la madre de Rosa y María Orsillez. En efecto, poco menos de año y medio después de celebrado aquél, las "huérfanas" se hallaban presas en la Casa de recogidas de la ciudad de Puebla, acusadas de un delito hoy imprecisable a la vista de la documentación existente; sin embargo se sabe que hubo una averiguación pertinente, a raíz de la cual se comprobó que Rosa Orsillez tenía un hijo de Savella y que éste tenía dos más con la "primera dama" del coliseo poblano, María Gertrudis Urdanivia, al parecer teatralmente formada con el mismo sistema de las hermanas Orsillez.

El proceso correspondiente efectuado inculcó al señor Savella, pero las consecuencias legales sólo consistieron en ordenar a aquél que ya no procurara comunicación con ninguna de las dos mujeres, "para que no haya escándalo". Por su parte, las Orsillez llegaron a constituirse en parte de la compañía teatral del coliseo poblano, pues a mediados de 1786 eran bailarinas allí, y por esas mismas fechas se veían forzadas a trasladarse a la Ciudad de México, para completar una serie de funciones en el Nuevo Coliseo. Este hecho al menos prueba que la instrucción teatral, en la Puebla de finales del siglo XVIII, cumplía el objetivo básico para el que fue creada.

A pesar de lo anterior, es justo decir que, independientemente de lo ocurrido en torno al señor Savella y su método de instrucción teatral, había otros maestros y empresarios que procuraban lograr el mismo propósito que aquél, pero sólo mediante la organización de sesiones técnicas, que incluían ensayos en horario preestablecido, pero que jamás aceptaban a niños.

Cabe decir, entonces, que la Puebla de la centuria de la Ilustración —al menos en una de sus partes— contaba con medios y sistemas educativos teatrales, tal vez organizados de modo rudimentario y acaso extraoficial, a fin de lograr la continuidad y el profesionalismo del espectáculo escénico, pero la falta, insuficiencia o imprecisión de la reglamentación respectiva podía desvirtuarlos y volver ineficaz el mecanismo entero; por esto se incrementaba el desprestigio generalizado, que con razón padecía la gente de teatro, en particular los actores, cantantes y bailarines. ◇