

La escena teatral en el siglo XVIII

Germán Viveros

El teatro novohispano del siglo XVIII presentaba un aspecto desvaído. Excepto la obra calderoniana, no se representaba a los grandes autores. Hay quien incluso piensa que faltaba algo más de sensibilidad y de vitalidad poéticas, y a esas carencias atribuye “la confusión estética y el agotamiento artístico del siglo XVIII”. Esta situación constituyó una faceta de la realidad escénica en el siglo XVIII novohispano; empero —y dicho sea sin ahondar aquí en el asunto—, la casi ausencia de temas clásicos y de autores ejemplares era suplida por el tratamiento teatral de argumentos relacionados con la cotidianidad e intimidad de gente más o menos sencilla; hecho que, bien visto, no es menos trascendente que los abordados en épocas anteriores, tanto en la vieja como en la Nueva España.

Otro elemento que hacía mella en la calidad artística del teatro dieciochesco era el probable gusto estragado de la concurrencia, constituida por gente tosca que muchas veces era atraída por la música, bailes y cantos que se incorporaban en sainetes, loas o tonadillas con que se acompañaba una escenificación. Era la misma plebe que gozaba con peleas de gallos y corridas de novillos, con volatineros, con juegos pirotécnicos y con espectáculos de magia.

En ocasiones, la calidad del espectáculo también se veía menoscabada por limitaciones o carencias del Coliseo, que, según el alcalde de corte Manuel del Campo y Rivas, estaba mal situado, y construido “contra las reglas de policía y principios de óptica y acústica”. Finalmente, la censura debió contribuir de alguna manera en el perjuicio que padecía la vida teatral, no sólo en cuanto al tipo de obra que podía ser representada, sino también en la calidad de su realización, pues las prohibiciones virreinales correspondientes atañían a todos los aspectos de esta manifestación artística.

La censura novohispana asumía diferentes matices, según tocara intereses teológicos o morales; empero, la que mayormente era ejercida era aquella referente a cuestiones políticas, con miras a “mantener una ortodoxia nacional, una sola moral para la sociedad y, en suma, un control, lo más eficaz posible, de las conciencias”. Esta última razón era la que constreñía al teatro del siglo XVIII; unas veces en el aspecto puramente externo, y otras en el intrínseco. En lo exterior se cuidaban verdaderas trivialidades, como la de que un personaje que se movía en el interior de una casa no debía llevar sombrero puesto; o bien que el autor no pidiera disculpas al público por faltas escénicas en que hubiera incurrido, para no caer en “lo contrario a la ilusión”; también se criticaba el que los personajes que figuraban a gente pobre actuaran demasiado andrajosos. Se pedía, asimismo, que las representaciones fueran acompañadas de “honestas decoraciones”, sin que se especificara en

qué consistía esto último. También el horario de las funciones estaba controlado por la autoridad virreinal, para evitar el inconveniente de concluir “a deshoras de la noche”. De la misma índole exterior eran las imposiciones que miraban al vestuario de los personajes de ficción, de quienes se pedía que fueran “decentemente arreglados”, igual que los espectadores que quedaban sentados en la luneta, para que todos sirvieran “de ejemplo y no de ruina”.

Intrínsecamente hablando, la censura teatral novohispana, por épocas, se había emprendido con rigor extremo; tanto, que, ya en 1565, el Cabildo de la Ciudad de México decidió ofrecer premios a los dramaturgos para que se animaran a escribir, pues permanecían inactivos ante el temor de ser severamente sancionados si infringían algunas de las disposiciones restrictivas.

Hacia 1574, la censura teatral continuaba ejerciéndose, sin norma alguna, por parte del virrey, del arzobispo y, luego, de la Inquisición. Ya entrado el siglo XVII, las obras teatrales debían ser conocidas, antes de su probable representación, por los regidores o autoridad civil correspondiente, y, más tarde, por el Santo Oficio, los cuales pedían que los textos en cuestión fueran revisados quince días antes de la puesta en escena, aunque, en realidad, el plazo se reducía a dos o tres. Sea lo que fuere, el hecho fue que, durante el siglo XVII, la censura teatral era rigurosa, sobre todo por la injerencia que en ella tenía el clero, el cual no simpatizaba con la representación de comedias, por considerarlas incompatibles con las prácticas religiosas. Así, fueron los dramaturgos y los espectadores del siglo XVIII los que disfrutaron y presenciaron una situación más llevadera en cuanto a censura teatral. En efecto, durante la centuria del 1700, aunque eran evidentes las restricciones al espectáculo en el Coliseo, en éste la dramaturgia empezó a beneficiarse por la convicción que al respecto tenía el virrey Francisco de Güemes y Horcasitas (1746-1755), hombre con aficiones culturales, quien consideraba al teatro una diversión lícita, sobre todo por la circunstancia de no contar la Ciudad de México con muchos lugares destinados al esparcimiento popular.

El 11 de abril de 1786, el virrey Bernardo de Gálvez (1785-1786), gobernante con inclinaciones democráticas, hizo publicar un *Reglamento para el Coliseo*, en el que quedaban asentadas dos normas fundamentales que regirían la vida teatral de la época. La primera de aquéllas establecía (artículo 1) que no se permitirían “comedias de santos”, ni obra alguna que tuviera íntima conexión con “materia sagrada”. Este hecho, por otra parte, ya había sido sancionado por el monarca español, en resolución expedida el 9 de junio de 1765. La segunda de



Actor francés de la corte de Mónaco

esas normas prohibía que las piezas dramáticas con esos temas, aunque ya hubieran sido puestas en escena, volvieran a ser representadas, y ordenaba también que las que estuvieran en ese caso fueran recogidas y archivadas por el asentista del Coliseo.

Aparte de lo contenido en el citado artículo del *Reglamento*, no había disposición alguna en él que tocara lo esencial del teatro. El resto del articulado (41 números) se refería a aspectos económicos—como el costo de la entrada al espectáculo—, o a los jueces teatrales, los cuales, a partir de la publicación del *Reglamento*, dejarían de serlo, para que sus funciones administrativas fueran suplidas por cuatro miembros de la Sociedad de Suscriptores, promovida por el propio virrey Bernardo de Gálvez. En general, el articulado del *Reglamento* atañía a factores marginales a la escena misma, como era el caso del “recato” con que habían de desarrollarse los entremeses, bailes, sainetes y tonadillas; porque, de no ocurrir así, había la seguridad de ir a parar a la cárcel durante un mes. El *Reglamento* también sancionaba hechos y circunstancias que afectarían la “vestimenta decentemente arreglada” con que debería asistir el auditorio, o el que con éste hablaran los actores, y que éstos permitieran el acceso a sus vestidores a personas ajenas al espectáculo.

El *Reglamento* de 1786 no omitía minucias como la de impedir el ingreso de “meriendas, licores y refrescos” (art. 14), a cambio de permitir a la empresa la venta de dulces y de “agua” durante los intermedios (art. 17). Algún aspecto más importante que éstos lo constituía la exigencia de que el programa teatral de cada mes debía ser elaborado en sus inicios, con el común acuerdo de los autores, galanes y damas, reservándose “el gobierno” el derecho de modificarlo (art. 15).

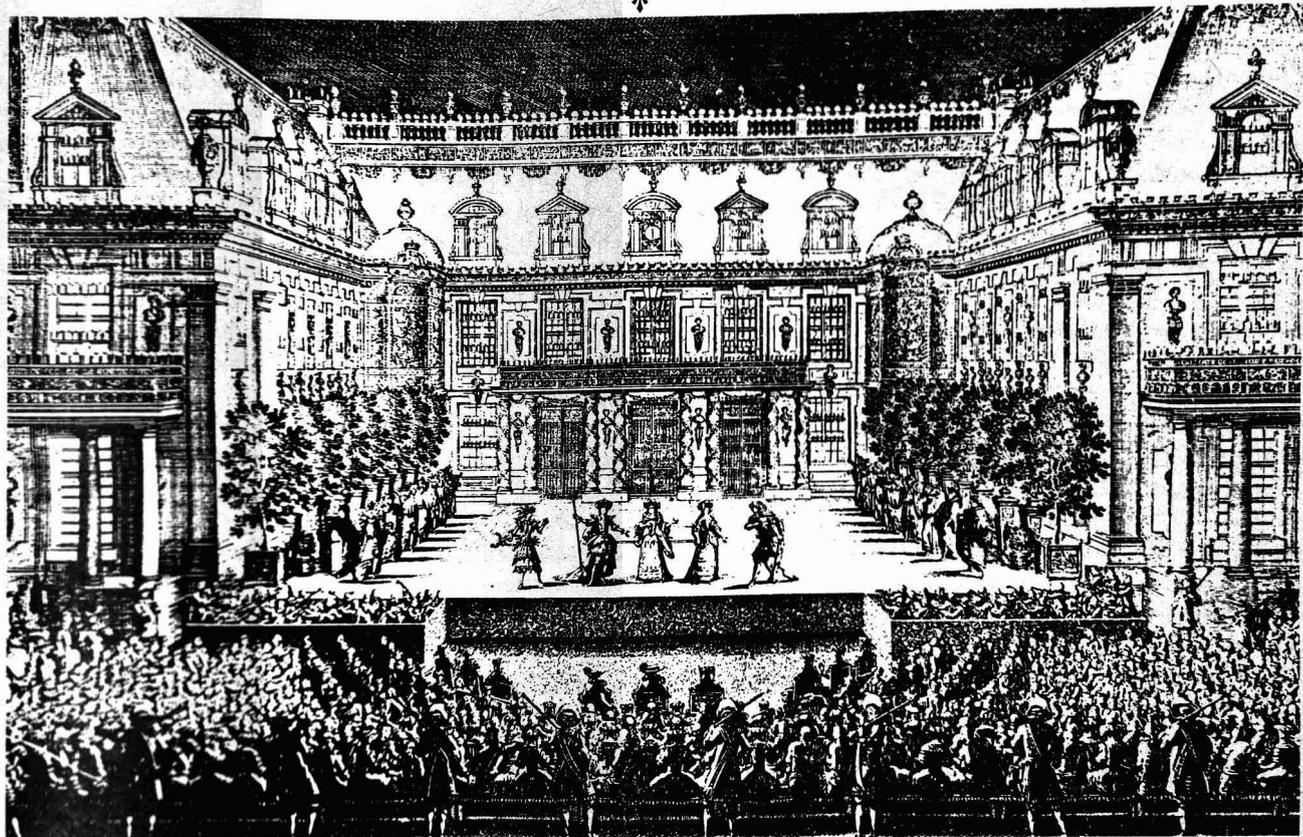
Desde luego, las repercusiones del *Reglamento* ocasionaron, por ejemplo, la prohibición de representar en 1794 *El tejedor de Segovia*, de Ruiz de Alarcón, “por extravagante y por imbuir ideas ajenas al buen orden”. En su lugar fue puesto *El vinatero de Madrid*, de Antonio Valladares. En esa misma temporada fue prohibida *La mexicana en Francia*, de autor hoy desconocido, por desarreglada y llena de impropiedades. Causas semejantes impidieron, en 1796, la representación de *La lavandera de Nápoles*, de autoría ignorada, por evidenciar una “moral poco sana”; en su lugar se escogió dramaturgia calderoniana: *Amar después de la muerte*. Eran los años de regencia del deshonesto virrey Marqués de Branciforte (1794-1798).

En vísperas del inicio de la época independiente y durante sus primeros años, la censura teatral continuó practicándose, seguramente bajo la directriz de otros reglamentos, pero con tendencias equiparables a las contenidas en el de 1786. Así, en 1809, fueron prohibidos *El falso nuncio de Portugal*, de José de Cañizares, según algunos, igual que el melodrama anónimo *El negro sensible*, atribuido por otros a Francisco Comella, “por fomentar la insurrección de esclavos”. De modo semejante, en febrero de 1815, le fue denegado permiso de escenificación a un Vicente Rentería, quien, en un patio, deseaba representar un coloquio de autor ignoto: *El lucero más brillante en los brazos de María*, que, para entonces, había “sido tan elogiado por su mérito”. Los documentos conservados al respecto no mencionan la razón de la petición denegada; empero, pareciera que aún tenía efecto el artículo 1 del *Reglamento* de 1786, en la parte que hablaba de comedias que tuvieran relación con “materia sagrada”. Con todo, resultaba posible—como ocurrió en 1816— que se representara en México una ópera cómica: *Los dos gemelos*, llamada también *Los tíos burlados*, escrita por el poeta Ramón Roca y por el músico Manuel Corral, ambos españoles, y que era una adaptación de la antigua comedia latina *Los mellizos*, cuyo autor fue Plauto, un comediógrafo que seguramente no sería predilecto de los censores novohispanos, pero quien ofrecía amplias vetas de comicidad en sus obras, las cuales podían satisfacer el deseo de las autoridades virreinales en el sentido de ofrecer diversión a un público amplio.

Hechos como los anteriores dejan ver que la censura teatral de la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX atendía más los aspectos políticos que los estrictamente literarios. Así se explica que, hacia mediados de 1769, el Santo Oficio manifestara, quejoso, su inconformidad con el hecho de que entonces impunemente podía leerse cualquier obra, aun las que tocaban los asuntos más venerados por el catolicismo, y mucho más las que eran paradigma del enciclopedismo de la época. En realidad, desde el siglo XVII el gobierno virreinal se venía preocupando, por lo que tocaba al teatro, casi sólo de aquello que podía vulnerar el poder del Estado y la unidad católica, que eran elementos fundamentales para la cohesión de la monarquía española. Desde esta perspectiva, la censura literaria no podía ser demasiado rigurosa, pues, de serlo, tal vez habría resultado imposible hacer vida teatral; esto, por otra parte, tampoco convenía al poder público, que, para esas fechas, era muy consciente de la necesidad que había de entretener o divertir a un público que empezaba a considerar, con algún cuidado, ideas libertadoras.

Actores y compañías teatrales

Un ángulo desde el cual puede ser visto y considerado el teatro novohispano dieciochesco, es el que configuraron los acto-



Teatro de Versailles. Representación de la ópera *Alceste*, (1676)

res y las compañías teatrales. Por ello es pertinente, al menos, esquematizar la situación que ambos ofrecían.

Hacia el último tercio del siglo XVIII, la gente de teatro era considerada, en general, levantisca, inmoral y corrompida, como ya también lo habían señalado los antiguos romanos; a tal grado que, sumado este hecho al del envejecimiento de los actores más reputados, los repertorios teatrales se empobrecían de día en día. Los actores formaban parte de un grupo social subestimado, o tomado en cuenta sólo como instrumento de diversión y de apoyo para el beneficio de obras piadosas. El bien personal suyo no era tenido en primer término, puesto que, además, los actores eran asalariados del gobierno virreinal, al que se sometían para el caso de resolver cualesquiera diferencias que surgían entre la gente de teatro, fueran aquéllas de índole estrictamente técnica-profesional, como la asignación de papeles o las decoraciones escénicas, o bien personales, como los líos en que a menudo se veían inmiscuidos los actores.

Por su propio oficio, los actores eran conocidos por la gente común y gozaban de la simpatía de ésta, e incluso algún virrey (Bernardo de Gálvez) mostraba afición y consideración por el trabajo artístico de los actores. Probablemente a esto último se haya debido, en parte, la expedición del reglamento teatral fechado en abril de 1786.

El escaso número de personas que constituía —sin serlo legalmente— un reducido gremio novohispano, era de hábitos sociales y privados algo peculiares y, por lo mismo, visto con desconfianza por capas sociales estereotipadas; no así por la plebe. Los llamados entonces “cómicos” gozaban fama de intemperantes, poco profesionales e itinerantes; hechos que probablemente se originaban en las poco ventajosas e incómodas

condiciones de trabajo en que eran contratados, y que los hacían buscar mejores horizontes laborales en ciudades del interior de país (Puebla, Veracruz y Guadalajara, especialmente), al margen de autorización virreinal, procurando ejercer libremente su oficio, sin las excesivas cargas de trabajo impuestas por la intensa actividad teatral de la Ciudad de México. Sin embargo, resultaba difícil que los actores lograran sustraerse al control y sanción gubernamentales; así, no era infrecuente saber de búsquedas y aprehensiones de que eran objeto los “cómicos”.

La escasez de actores y la falta de cabal profesionalismo de éstos era queja constante de los asentistas de teatro. En junio de 1729, por ejemplo, una enfermedad del apuntador puso en evidencia que ninguno de los actores sabía bien su papel. No obstante, los actores esgrimían la excusa de que esa deficiencia no siempre era imputable a ellos, ya que debían memorizar varios papeles casi al mismo tiempo, pues a ello obligaba la frecuencia de las representaciones; además, por diferentes razones, a menudo se daba la ausencia del apuntador. El hecho constatable era que los asentistas no disponían del número suficiente de actores idóneos, quienes, por la desmesurada carga profesional, no practicaban ni gustaban del ensayo, con lo cual su trabajo escénico dejaba mucho que desear; circunstancia que, por otra parte, era padecida en México desde el siglo anterior, pues, en 1698, el viajero italiano Gemelli Carreri registraba en su diario que había presenciado varias puestas en escena, casi todas ellas pésimamente realizadas; a tal grado, que “con más gusto habría yo dado, por no oírlas, los dos reales que se pagan por entrar y tener asiento”.

La escasez de actores y de profesionalismo hacía que los

asentistas y el propio virrey los buscaran en otras plazas del país e incluso del extranjero.

Hacia 1729, el ilustre comediógrafo Eusebio Vela escribió a Madrid solicitando actores que quisieran venir a Nueva España, pues estaba consciente de que era difícil hallar aquí afición por el oficio de actor, que por otra parte, era subestimado. Así, también en marzo de 1795, Puebla y Veracruz eran ciudades consideradas adecuadas para la contratación de "cómicos" que serían llevados a la Ciudad de México, a pesar de que los probables contratos no parecían muy confiables, como fue el caso del cantor Lucas Saez. Seguramente también tierras no mexicanas eran objeto del interés de los asentistas y del virrey, quienes deseaban llenar el vacío que dejaban los actores locales. En efecto, por los años de 1779-1780 actuaba en la Ciudad de México la comedianta Antonia de San Martín, actriz de probable ascendencia española, llegada a México procedente de La Habana, quien, en abril de 1779, actuaba en *El troyano de Jerusalén*, de Juan Manuel de San Vicente, y, en octubre de 1780, en la comedia *De los trabajos de Tobías*, de autoría ignota.

Como parte de un intento de mejoramiento del teatro en México, además de la importación de actores, las autoridades teatrales y gubernamentales recurrieron a los teatros de Europa, con el objeto de ofrecer al espectador novohispano "la lícita diversión que necesitaba para el desahogo de las pasiones humanas". Fue por ello que en México se representaron obras como *El matrimonio a la fuerza*, de Molière, y la *Comedia nueva*, de Leandro Fernández de Moratín.

A pesar de todo, desde el inicio del segundo tercio del siglo XVIII, el teatro novohispano iba en decadencia, no sólo por la casi ausencia de calidad literaria, sino también—según un administrador del Coliseo— por la falta de estudio de los papeles dramáticos y por la falta de ensayos, a lo cual se sumaba la petición de salarios a capricho de los actores, y la desunión de éstos a pesar de su escaso número. Además existía el agravante de los constantes líos y rencillas entre los actores, que constituían un espectáculo común fuera del escenario. Los más tenían origen amoroso, pero no faltaban los surgidos de celo profesional, o de graves infracciones a la ley cometidas por los mismos "cómicos", como fue, en 1786, el caso del actor y asentista Ignacio Morante, originario del reino de Castilla, quien, sin la autorización correspondiente, emigró a la Ciudad de México —a Puebla, a Querétaro y a Guadalajara—, a fin de trabajar independientemente con su propia compañía, que constaba casi de veinte miembros. Por añadidura este hombre de teatro había arribado a Nueva España en calidad de polizón, después de abandonar a su esposa en la metrópoli. Morante se definía profesionalmente como autor de comedias, y como tal tuvo éxito regular antes de ser encarcelado en la ciudad de Orizaba, en donde había obtenido permiso para realizar escenificaciones. Equiparables al caso de Morante, hubo muchos más, que caracterizaron a la gente de teatro del siglo XVIII como dificultosa y pendenciera.

Con todo y su nada paradigmática idiosincrasia, los actores del siglo XVIII no carecían de sentido común ni dejaban de velar por sus particulares intereses financieros. Así que, cuando advirtieron más debilitada su situación profesional, hacia el último tercio del siglo, con buenos ojos vieron y aceptaron la iniciativa del virrey Bernardo de Gálvez, en el sentido de instituir una Sociedad de Directores y Accionistas para el Teatro, que, entre otras, asumiría las funciones del "Supremo gobierno principal", se haría cargo de reunir fondos en favor

del edificio del Coliseo, además de velar por la mejor administración de la empresa teatral; todo ello con la intención de que el espectáculo todo resultara decoroso. Sin embargo, esa Sociedad no perduró más de tres años, por lo cual la organización teatral en la Ciudad de México continuó siendo más o menos arbitraria, tal como había sido hasta antes de la regencia y del *Reglamento* propiciado por Bernardo de Gálvez. Es decir, las compañías teatrales prosiguieron su habitual y algo libre integración, respaldada por la anuencia del virrey, y con la eventual regulación de sus actividades profesionales, basada en "deliberaciones, prudentes precauciones, celo y vigilancia, y providencias", como se reconocía que ocurría con anterioridad al *Reglamento* de 1786, y quedaba dicho en el preámbulo de su articulado.

En realidad, sin control especial, las compañías teatrales habían existido en Nueva España —en Puebla— cuando menos desde mayo de 1596, como lo demuestran actas del Cabildo de esa ciudad. Por esas mismas fechas destacaba como empresario el sevillano Gonzalo de Riancho y la compañía del malagueño Marco Antonio Medrano. Ya entrado el siglo XVII, se dio a conocer la compañía de Marco Antonio Ferrer, aunque hacia 1606 emigró a Perú.

En la primera década de este siglo hubo otros autores-empresarios, como Juan Corral, Antonio Rodríguez y Alonso Velázquez, todos ellos de origen europeo. El primer empresario mexicano por nacimiento fue Gonzalo Jaramillo, quien había nacido hacia el año de 1601. Como se advertirá, la competencia entre las compañías teatrales del siglo XVII no era escasa, sobre todo si se considera el no muy numeroso auditorio que tenía posibilidad de asistir a los teatros o locales acondicionados como tales.

Ya entrada la segunda mitad del siglo XVII, la lista de empresarios teatrales de Nueva España incluía hasta doce miembros, los cuales asumían toda clase de responsabilidades dentro de su oficio: se hacían cargo, tanto de proponer una obra y a los probables actores, como de distribuir ropa escénica, pagar parte de los gastos de tramoya y la renta anual del Coliseo, e incluso de sancionar a los actores que no cumplían algo de lo pactado con el empresario. En general, las compañías teatrales se integraban y se disolvían con relativa facilidad, aun cuando siempre quedaban supeditadas a la máxima autoridad virreinal, que era la que, en última instancia, otorgaba a los actores licencia para desempeñar su menester. En el siglo XVIII, a la nómina de empresarios teatrales había que sumar al mayordomo del Hospital Real de Naturales, institución beneficiada con parte de los ingresos del Coliseo de la Ciudad de México. No obstante, el ejercicio empresarial de esos mayordomos nunca alcanzó la jerarquía del que desempeñaron a plenitud gentes profesionales del teatro, como fue, hacia la segunda mitad del siglo XVIII, el toledano Eusebio Vela, quien, con su desempeño profesional y el respaldo de larga tradición familiar del mismo oficio, llegó a ser el más popular autor-empresario del Coliseo de México, junto con su hermano, el actor José Vela. No con la misma relevancia, a él lo sucedieron otros, como Antonio de la Serna y luego José Cárdenas.

Con o sin reglamentos, la vida teatral novohispana, vista en sus diferentes aspectos, se desenvolvía acorde con el medio social en que se daba, y satisfacía la doble finalidad que, en el siglo XVIII, quisieron darle los gobernantes: entretener y educar. Probablemente la conformidad entre hechos sociales y teatrales fue la que dio intensidad a estos últimos. ◇