

María Isabel Marín Tello*

➤ **Desorden en la comedia.**

Las funciones de teatro en Valladolid de Michoacán a finales del setecientos

1. Introducción

Las diversiones públicas en distintos períodos históricos han despertado recientemente el interés de los investigadores. Sus inclinaciones van en el sentido de la organización de los espectáculos y la utilización de los lugares públicos. Sin embargo, en esta curiosidad por resaltar el espacio y algunas actitudes oficiales se ha dejado de lado a la población y a las manifestaciones culturales. Así, prácticamente no existen trabajos sobre las relaciones sociales en torno a las diversiones. Tampoco encontramos referencias en cuanto a la producción de obras de teatro en la Nueva España de finales del setecientos. Hubo prosa, poesía y sátira, pero teatro no. Parece que no se escribieron piezas para teatro en Valladolid, o no se han localizado; las obras puestas en escena en esa ciudad llegaban de fuera.

El escrito que presentamos se ocupa de la organización de la diversión de las comedias, el espectáculo que las autoridades preparaban para la población y las dificultades que afrontaban. Enseguida se hace referencia al tipo de obras que se exhibían en la temporada; después se aborda la función del teatro, como una diversión y como una forma de educar. El siguiente apartado se centra en las conductas del público que disfrutaba de los espectáculos del coliseo o teatro. Por último, se hace referencia al papel de las autoridades frente a la población. Las fuentes consultadas fueron las demandas presentadas en el Cabildo civil de Valladolid, en las que quedaron registradas las transgresiones de la población. También se revisaron las actas del Cabildo civil, encargado de la organización de las controvertidas fiestas. A lo largo del trabajo se apunta la actitud crítica de los funcionarios reales en torno al teatro y la propuesta de utilizarlo como un medio para educar a la población.

2. Los tipos de obras

Se ha estudiado poco las composiciones que se representaban en Nueva España; para el caso de la ciudad de México se cuentan con algunas investigaciones (Leonard 1951:

* Investigadora del Instituto Michoacano de Cultura, Morelia. Su trabajo abarca varios temas de la historia social regional de Michoacán.

349-364; Olavarría y Ferrari 1961) en las que se mencionan el nombre de las obras y sus autores, así como la temporada en que se pusieron en escena. Suponemos que las obras de teatro que se representaban en Valladolid eran las que habían sido puestas en el coliseo de la Ciudad de México, así como en la capital de Nueva España se representaban las mismas piezas que en Madrid, las que se habían representado a través de varias generaciones y que seguían siendo del gusto del público. En España las representaciones teatrales tuvieron su máximo esplendor en el Siglo de Oro. Después, durante el reinado de Felipe IV, con el pasar de los años esa diversión vino a menos, pero las obras que habían triunfado en ese momento continuaron representándose tanto en la metrópoli como en sus posesiones ultramarinas. Irving Leonard señala que “es significativo que cerca de un cuarto de las comedias interpretadas durante la temporada de 1790 habían sido puestas en los teatros de Madrid” (Leonard 1951: 354). El mismo autor comenta que los autores favoritos, a juzgar por la frecuencia con que sus trabajos se presentaban en la capital del virreinato fueron, en orden numérico: Pedro Calderón (1600-1681), José Cañizares (1676-1750), Agustín Moreto (1618-1669), el italiano Carlo Goldoni (1707-1793), Gaspar Zabala y Zamora (1762- 1824), Cristóbal Monroy (1612-1649), Antonio Valladares (siglo XVIII), Antonio de Solís y Rivadeneira (1610-1686), Francisco de Rojas Zorrilla (1607-1648), los hermanos Diego y José Figueroa y Córdoba (n. en 1619 y 1625, respectivamente), y Luis Moncín (n. en la segunda mitad del siglo XVIII y muerto a principios del XIX).

Ante la falta de información sobre las obras que se representaron en el coliseo de Valladolid, partimos del supuesto de que eran las mismas que en la Ciudad de México, en su mayoría comedias. En la temporada de teatro 1778, en la Ciudad de México se representaron obras como *El amo criado* y *Los áspides de Cleopatra*, de Francisco de Rojas Zorrilla, *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, *El mariscal de Viron*, de Juan Pérez de Montalván, *La Andrómaca*, de Racine. Esas mismas producciones se pusieron en escena también en la temporada de 1791. Tanto Irving Leonard (1951) como Enrique de Olavarría y Ferrari (1961) hacen referencia a la tendencia a repetir las mismas obras una temporada tras otra. A pesar de que se trataba en su mayoría de obras escritas en el siglo XVII, seguían formando parte del gusto de la gente y, por tanto, en cartelera.

Otro autor de gran aceptación en Nueva España fue Molière, cada temporada aparecía en cartelera alguna de sus comedias; suponemos que también en Valladolid se conocían y ponían en escena las obras de dicho autor, pues se representaban en el interior del obispado. Está confirmado que la obra *Tartufo*, que después de su estreno en 1669 había indignado y escandalizado al clero francés, fue traducida y presentada en el pueblo de San Felipe Torresmochas, del obispado de Michoacán, por el sacerdote Miguel Hidalgo y Costilla, quien permaneció en ese curato hasta 1803 y tradujo comedias de Molière y tragedias de Racine; además las hizo representar. “Es el mundo de *Tartufo*, *El Avaro* y *El Misántropo* en presencia de cuyos personajes Hidalgo ríe y enseña a reír a su pueblo” (Hernández Luna 1981: 128). En 1801, hubo una crítica y denuncia de Hidalgo por el desaseo y despilfarro que había en San Felipe, además de representaciones de comedias en las casas rurales, donde hacía de apuntador un sacerdote (Herrejón Peredo 1987: 145).

Al parecer la composición de obras teatrales en México fue escasa, se ha estudiado la producción de los poetas y la prosa, pero muy poco sobre el teatro. Éste, en Nueva España, había tenido sus etapas culminantes en cuanto a representaciones y autores dramáti-

cos antes de que finalizara el primer tercio y cuando principiaba el último de cada siglo. Así, por ejemplo, ocurrió en el primer tercio del setecientos, pues el teatro tuvo su auge con las actividades del actor y comediógrafo Eusebio Vela (1688-1737), que había llegado de España cerca de 1713. Sus obras, como las de algunos coetáneos españoles, se caracterizaban por cierta preocupación moral y por el deseo de ver perfeccionado al hombre mediante el conocimiento pero sin sacrificar, en perjuicio del equilibrio, el ingenio (Monterde 1986: 1361-1370). La mencionada ley de frecuencia dejó de cumplirse en el tercio final del siglo XVIII, quizá debido a la expulsión de los jesuitas, que por entonces alentaban el cultivo de la poesía dramática entre sus alumnos. Dentro de las actividades educativas, para los jesuitas tenían un lugar especial las representaciones teatrales que realizaban los estudiantes bajo la dirección de sus maestros. Los alumnos presentaban comedias, dramas y autos sacramentales de autores españoles y mexicanos¹. El destierro de la Compañía de Jesús provocó un vacío en la producción literaria. Para Julio Jiménez Rueda, el arte y las letras coloniales terminaron con el barroco: “El dominio de los Borbones inicia una época que, forzosamente, ha de rematar en la emancipación” (Jiménez Rueda 1944: 7). En cuanto a la producción literaria se habla de la influencia de los poetas españoles en los poetas del último período de la colonia, pero se sigue notando la ausencia de las obras de teatro.

En las representaciones de comedias, la tradición dominaba sobre la modernidad, las obras contemporáneas que se representaban en Nueva España eran muy pocas. Por ejemplo en la temporada de 1785-1786, en la Ciudad de México, se puso en escena *El delincuente honrado*, de Gaspar de Jovellanos. No se volvió a repetir esa obra.

A pesar de los intentos de los ilustrados por modificar el contenido de las obras, los temas favoritos de la gente eran las intrigas amorosas, los celos y amores cruzados, o bien eran de vista y tramoya y de acciones inverosímiles y farragosas. Entre cada acto de las comedias se presentaban entremeses, sainetes, tonadillas y diversos tipos de bailes [...] Estas tonadillas y sus intérpretes eran siempre muy festejados en el mosquete y en las cazuelas (Viqueira Albán 1987: 74).

Las piezas se prestaban fácilmente a la mofa y a la sátira social. Esto se pudo convertir en motivo de preocupación, sobre todo en momentos políticos difíciles, como ocurrió con el estallido de la revolución francesa. Irving A. Leonard señala que en la temporada de 1791/92, en la Ciudad de México, el programa comenzaba con la aparición de uno de los miembros del elenco cantando una balada popular; esa obertura era seguida inmediatamente por una loa. De esta manera se intentó distraer al público de las ideas alarmistas y subversivas de la revolución republicana que había comenzado a amenazar al mundo del Antiguo Régimen (Leonard 1951: 357).

Poco se sabe de los actores. En la década de 1790, en la Ciudad de México, se dejó sentir la falta de actrices, cuando la primera dama del coliseo capitalino se negaba a seguir trabajando. Ante tales circunstancias, el virrey ordenó al intendente de Valladolid, que hiciese poner en camino para la Ciudad de México a la actriz María Dolores Tenorio,

¹ Véase Frost (1992), Quiñones Melgoza (1992), González Gutiérrez (1998) y Palomares (1999: 131-132).

que se hallaba en Pátzcuaro, trabajando en la compañía de *El Pastillero*; las habilidades de Tenorio eran cantar bien. También se solicitó a la cantarina María Ignacia Rueda², dotada de “buen estilo y regular voz, que a juicio del maestro Aldana, prometía muchas esperanzas” y a la ya conocida María Loreto Rendón (Olavarría y Ferrari 1961: 145-146). Es posible que las actrices que viajaron de la intendencia de Michoacán a la Ciudad de México, fueran las que trabajaban en las temporadas de comedia en Valladolid. En 1796 la primera actriz en la capital michoacana era María de la Luz Blanco; otros actores del coliseo que se conocen en esa época eran José Rodríguez, Francisco Cuesta, Francisco Ibarra y Ignacio Lisondo³.

3. La función del teatro: diversión e instrucción

El teatro en Nueva España tenía una larga tradición y era un espectáculo arraigado en las clases bajas. El teatro debía reunir a todas las artes; además de ser un espectáculo, las representaciones tenían otra utilidad: transmitir a la población valores y comportamientos que regulaban la vida cotidiana.

En el siglo XVIII, el teatro fue la diversión que más les interesaba a los ministros españoles, pues reconocían su labor educadora. En el Siglo de las Luces, el teatro fue un laboratorio privilegiado en el cual el despotismo ilustrado experimentó, para de ahí difundirlas al resto de la sociedad, las fórmulas “racionales” del progreso (Viqueira Albán 1987: 56). La actitud de impulsar el desarrollo de ese espectáculo también se sintió en Nueva España, donde fue “la diversión pública más protegida y fomentada por los gobernantes y pensadores ilustrados. A diferencia de las corridas de toros que según ellos sólo podían servir para propagar entre las clases bajas la brutalidad y la barbarie, el teatro les pareció un medio eficaz para civilizar e ilustrar al pueblo” (Viqueira Albán 1987: 53). Según el ilustrado español Gaspar de Jovellanos (1812: 94), el teatro “ofrece una diversión más general, más racional, más provechosa, y por lo mismo el más digno de la atención y desvelos del gobierno. El teatro introduce el placer en lo más íntimo del alma, excitando por medio de la imitación todas las ideas que puede abrazar el espíritu y todos los sentimientos que pueden mover el corazón humano”. Debía reunir dos elementos: instrucción y diversión pública. “Ya es tiempo de preferir el bien moral a la utilidad pecuniaria, de desterrar de nuestra escena la ignorancia, los errores y los vicios que ha establecido en ella su imperio, y de lavar las inmundicias que la han manchado hasta aquí con desdoro de la autoridad, y ruina de las costumbres públicas” (Jovellanos 1812: 95). En esa línea de obras se encuentra *El señorito mimado y la señorita malcriada*, de Tomás de Yriarte (autor reconocido por sus distintas obras que murió en 1791): se trataba de una comedia didáctica que criticaba la deficiente educación de la época.

² Ignacia Rueda provenía de una familia de cómicos, tanto su padre como su madre se dedicaban a esa profesión. En 1782, Ignacia Rueda, menor de quince años, estuvo involucrada en un juicio de resistencia al matrimonio, pues en su calidad de española, su padre se opuso a que se casara con un mulato. Archivo Histórico Municipal de Morelia (en adelante AHMM), Justicia Criminal, Matrimonio, caja 186, exp. 25.

³ AHMM, Justicia Criminal, Lesiones, caja 162, exp. 7, 1796.

Entre los ministros españoles, sin embargo, se daba también una polémica entre los que defendían el teatro como medio de educación de las masas y los que consideraban cualquier clase de teatro como una abominación desde el punto de vista moral. A finales del siglo XVIII el teatro se consideraba una manifestación culta e ilustrada, sin embargo, dentro del cuerpo de altos funcionarios había opiniones encontradas; algunos de los eclesiásticos y teólogos se oponían a tal diversión, a pesar de que también los curas utilizaban el teatro como un medio para educar. También los ilustrados habían heredado de los escritores del Siglo de Oro el concepto de vulgo necio e ignorante, pero diferían de ellos en que creían en la eficacia de la instrucción y consideraban que uno de sus medios podría ser el teatro. Y aquí se produjo uno de los enfrentamientos más duros entre reformadores y tradicionales. El clero había apoyado el teatro en otras épocas; hasta bien entrado el siglo XVII no sólo acudían eclesiásticos al teatro sino que le dieron algunos de sus nombres más brillantes. Todo cambió en la segunda mitad del siglo XVIII, cuando algunos misioneros, en reacción al cambio que había experimentado el teatro después de haber escapado del control de los curas, aprovecharon algunas catástrofes naturales para argumentar que eran castigos por las representaciones teatrales (Domínguez Ortiz 1976: 483-484).

Al llegar Carlos III a España, apenas había funciones permanentes en Madrid y Cádiz; las cosas cambiaron, no porque al monarca le interesara el teatro, sino porque sus ministros tomaron la defensa del arte escénico por un doble motivo: defensa de las regalías contra los eclesiásticos que trataban de prohibir una actividad pública y convencimiento de su valor educativo. El conde de Aranda y Pedro Rodríguez de Campomanes, dos figuras claves de su época, aprovecharon el clima de energía gubernamental que siguió al motín de Esquilache, y el 17 de junio de 1767 una real cédula derogó cuantas prohibiciones de comedias estaban en vigor, además se estimuló a las autoridades locales a facilitar la reapertura de teatros. No obstante, con la destitución de Aranda en 1773, se reanudó la ofensiva contra el teatro. Al año siguiente el rey señalaba que “semejantes representaciones sólo se pueden sostener en lugares de mucha población y riqueza, y pueden ser de intolerable gravamen en los de menos gente” (Domínguez Ortiz 1976: 484-485). Esto pone en evidencia que los representantes del absolutismo ilustrado no aspiraban jamás a una libertad del arte, sino que querían controlar el contenido de los espectáculos de la misma manera que sus antecesores; sólo querían imponer un nuevo objetivo. También para Jovellanos el teatro debía aprovecharse para cambiar las costumbres de la gente, para educar de acuerdo a los criterios que trataban de imponerse desde arriba (Jovellanos 1812: 69-70).

La labor educativa del teatro había sido utilizada a principios del período colonial por las órdenes religiosas para difundir la nueva fe y los valores. Sin embargo a finales del setecientos, se pretendía que, a través de las piezas representadas, se difundieran otros valores: el gusto por el trabajo, las buenas costumbres y el buen comportamiento de la población. En el período que nos ocupa, se pretendía utilizar el teatro como un medio para educar a las masas; de ahí la importancia de vigilar el contenido de las obras que se presentaban. En el año de 1790 hubo un cambio importante, cuando el virrey de Nueva España, el segundo conde de Revillagigedo, nombró al padre Ramón Fernández del Rincón para censor de las piezas, por su ilustración, luces y experiencia. El censor debía cuidar la calidad de las obras que se exhibirían. También en provincias se nombraron censores, todos ellos leían cuidadosamente las piezas propuestas para representar y

opinaban sobre sus cualidades y defectos. Estaba patente que el tipo de obras, los cantos y bailes del escenario, no correspondían a la idea de utilizar el teatro como un método para educar al pueblo. En 1790, el censor de la Ciudad de México, además de criticar el contenido y composición de algunas obras, comentaba: “ya que no tenemos suficiente provisión de buenas comedias, para convertir el teatro en una divertida escuela de virtudes privadas y sociales, a lo menos no se deben ofrecer al público aquellas piezas monstruosas que sin mejorar las costumbres, sólo sirven de estrengar el gusto y hacer el abuso más dominante” (Olavarría y Ferrari 1961: 80).

Una comedia criticada en esa temporada fue *México segunda vez conquistado*. El censor señalaba

[...] esa comedia es mala, pero si sólo se permitiesen buenas, o habría que cerrar los teatros o que estar repitiendo constantemente un corto número. Yo soy el primero que me alegraría de que hubiese una suficiente colección de buenas composiciones dramáticas, que sirviese de frecuentes lecciones de honor, de regularidad, de sentimientos nobles, de grandeza de ánimo y de otras virtudes civiles, y al mismo tiempo aprendiera a discurrir con exactitud, con método y con buen juicio. Me alegraría de que no se repitiesen a cada instante esos amores tan vivos y tan patéticos, esos celos tan necios y tan mal fundados, esos desafíos quijotunos, esas cuchilladas y pependencias de que abundan nuestras comedias, que al mismo tiempo corrompen el corazón pervierten el espíritu con la hinchazón del verso, con lo afectado de las pinturas, con la desproporción de las hipérbolas, con la inverosimilitud de los lances y con otros muchos defectos que se encuentran a cada paso; pero, lo repito, habría que cerrar los teatros (Olavarría y Ferrari 1961: 86-87).

Los dramas o comedias causaban polémica tanto en la Península Ibérica como en los reinos de ultramar. Un problema con las obras del Siglo de Oro español era que su frecuente tono picaresco no convencía a los ilustrados de finales del setecientos. Por ejemplo, en opinión de Jovellanos, las obras de teatro que se presentaban en los coliseos y corrales de comedias estaban llenas de vicios y defectos contra la moral y eran capaces de corromper la inocencia del pueblo más virtuoso; por tanto, sugería que se desterrara la picaresca y la elección se rigiera por el ideal moral y las buenas costumbres, de obediencia y de justicia, donde reinara la razón y el buen gusto. Se debía cuidar la decoración, el contenido de las obras, la música y el baile, “¿qué otra cosa son nuestros bailes que una miserable imitación de las libres e indecentes danzas de la ínfima plebe?” (Jovellanos 1812: 95-98, 122). Jovellanos (1812: 69-70) proponía que se acabara con los vicios del teatro, que volviera a ser espléndido y decente:

[...] estoy persuadido a que no hay prueba tan decisiva de la corrupción de nuestro gusto, y de la depravación de nuestras ideas, como la fría indiferencia con que dejamos representar unos dramas en que el pudor, la caridad y buena fe, la decencia, y todas las virtudes, y todos los principios de sana moral, y todas las máximas de noble y buena educación, son abiertamente conculcados [...] Confesémoslo de buena fe: un teatro tal es una peste pública, y el gobierno no tiene más alternativa que reformarle o proscribirle para siempre.

Tal vez los comentarios de Jovellanos, que formaba parte de la última generación de la ilustración española, de acuerdo a la clasificación de Antonio Domínguez Ortiz (1976: 494), llegaron tarde. En la vida práctica, el teatro siguió siendo sobre todo un espacio de

diversión y desorden. Jovellanos (1812: 71) reconocía que el pueblo que trabajaba necesitaba divertirse, pero no necesitaba espectáculos, pues podía distraerse con cualquier cosa, como beber, bailar, correr, jugar a los bolos o a los tejuelos. “Esas sencillas diversiones llenarían sus deseos.” Pero a pesar de la opinión de los ministros, la gente disfrutaba de las danzas, de los sainetes y de las obras picarescas. La diversión estaba relacionada con la galantería y la convivencia social templaba las costumbres de la población. La comedia era una diversión común a muy amplios sectores de la población, y a las representaciones teatrales acudían los distintos grupos sociales y las principales autoridades. Pero lo que siempre caracterizaba a las comedias fue el ruido y el desorden entre los asistentes. En opinión de Jovellanos (1812: 115), una causa de tanto escándalo en la comedia era el bajo costo de las entradas,

[...] pero fuera de esto, la sola incomodidad de estar en pie por espacio de tres horas, lo más del tiempo de puntillas, pisoteado, empujado, y muchas veces llevado acá y acullá mal de su grado, basta y sobra para poner de mal humor al espectador más sosegado. Y en semejante situación ¿quién podrá esperar de él moderación y paciencia? Entonces es cuando del montón de la chusma sale el grito del insolente *mosquetero*, las palabras favorables o adversas de los *chisperos* y *apasionados*, los silbos y el murmullo general que desconciertan al infeliz representante y apuran el sufrimiento del más moderado y paciente espectador. Siéntense todos, y la confusión cesará.

4. El teatro en Valladolid de Michoacán

Los habitantes de Valladolid y sus alrededores no contaban con una temporada regular de teatro, como ocurría en la Ciudad de México, a pesar de que había suficientes actores y músicos en la ciudad, lo que hace pensar que posiblemente existían representaciones privadas. No se podía comparar la actividad de una ciudad de provincias con cerca de 18.000 habitantes con la de la capital del virreinato que rebasaba los 100.000. Y como señala José Bravo Ugarte (1993: 259), “la vida en la provincia de Michoacán transcurría pacífica y rutinaria en el hogar y en el trabajo, sin más distracciones que las festividades hogareñas, cívicas y religiosas, a las que a veces se añadían diversos entretenimientos”. En esos entretenimientos debemos mencionar las esporádicas temporadas de toros y comedias. Por lo menos, desde la década de 1760, había toros y comedias en Valladolid, así se desprende de una declaración del alcalde mayor de la provincia, don Felipe Ordóñez, que aseguraba que, cuando ocupó el cargo, ya se llevaban a cabo las “tradicionales” fiestas de noviembre⁴. Era una costumbre en Valladolid celebrar funciones en el coliseo y corridas de toros durante este mes. Normalmente tenían una duración de dos semanas, durante las que se llevaban a cabo ocho corridas de toros y seis espectáculos de comedias; con el paso del tiempo, las comedias fueron aumentando hasta llegar a doce representaciones por temporada⁵. Se ha comentado que además había otras funciones de teatro organizadas por el Cabildo eclesiástico (Mazín 1991: 49).

⁴ AHMM, Justicia Criminal, Escándalos, caja 182, exp. 5, 1773.

⁵ AHMM, Gobierno, Libros de Cabildo de 1770-1790. Gobierno, Vigilancia y Supervisión, caja 48, exps. 3 y 5-8.

El coliseo de Valladolid tampoco estaba construido, sino que cada año había que montarlo y desmontarlo. Se trataba de un espacio cerrado y al mismo tiempo público, a diferencia de las plazas abiertas de la ciudad, donde la gente encontraba otro tipo de diversiones. Además, en Valladolid también había billares y casas clandestinas de juego y venta de bebidas embriagantes, donde generalmente se reunían los hombres (Marín Tello 1998: 49-52). El coliseo se armaba cada vez que llegaba la temporada teatral. Igual que en otros teatros, el espacio estaba organizado en patio, palcos y cazuela, por lo menos es lo que se percibe de la lectura de los documentos consultados. Los espacios para el público eran el mosquete, la galería o cazuela y algunos palcos. En el mosquete, lugar más económico, se apretujaba de pie el populacho, la cazuela se dividía en dos partes, una para mujeres y otra para hombres. En las fiestas de noviembre el palco de las autoridades civiles contaba con un lugar especial. La banca de la justicia se distinguía por su forro y el escudo de armas de la ciudad. Ahí sólo se debían sentar el alcalde mayor y sus invitados⁶.

El Ayuntamiento de Valladolid autorizaba y sacaba a subasta la organización de la temporada de espectáculos en la ciudad. Se pretendía que un particular se encargara de organizar las representaciones y se hiciera cargo de los gastos necesarios; así, el Cabildo civil solamente se quedaría con la parte que había cobrado por ceder su derecho a la organización de las fiestas. Para el Cabildo, las fiestas, además de espectáculo, significaban recursos para contribuir a cubrir las necesidades de obra pública de la ciudad. A principios de la década de 1770, la ciudad de Valladolid necesitaba reparar las casas consistoriales, reconstruir la cárcel pública, arreglar las fuentes de la ciudad y algunos arcos del acueducto; los gastos de las obras públicas eran elevados y no había recursos suficientes para las reparaciones. Ante las dificultades económicas que planteaba el Cabildo, el virrey Antonio María de Bucareli (1771-1779) sugirió que se utilizaran los recursos de las fiestas de noviembre para apoyar la reparación de las obras públicas.

Cuando llegaba septiembre, el Cabildo lanzaba un pregón por nueve días para que se anunciara el remate de la organización de las fiestas de noviembre. Era difícil encontrar gente interesada. El día señalado para la celebración del remate no solía presentarse nadie. Cuando ocurría tal cosa o cuando el encargado de llevar a cabo el remate consideraba que las condiciones no eran convenientes, lo suspendía. A mediados de 1770, el Cabildo recibía entre 450 y 500 pesos por temporada de fiestas. No se sabe la cantidad de dinero que lograban reunir cuando ellos mismos organizaban las celebraciones. Sin duda era importante el ingreso que percibía el Ayuntamiento de la ciudad.

Sin embargo, las autoridades civiles no eran las únicas a tomar en cuenta. A cada paso y en cada acto de la vida cotidiana de la ciudad se dejaba sentir el peso de la Iglesia. Ella, mediante la autoridad moral y la importancia económica que tenía, hacía variar las normas, costumbres, tradiciones y lo que hiciera falta, con la finalidad de evitar la “ruina espiritual”. Los miembros del Cabildo eclesiástico en su intención de vigilar la moral y las buenas costumbres hacían uso de su poder para evitar que hubiera diversiones públicas. En 1776 llegó a formar parte del cuerpo capitular don José Pérez Calama, uno de los hombres que más tarde se opondrían a toda clase de entretenimientos. Al año siguiente ocupó la silla episcopal el doctor Juan Ignacio de la Rocha, también opositor de las

⁶ AHMM, Justicia Criminal, Escándalos, caja 182, exp. 5, 1773.

diversiones públicas. En 1778 hizo entregar al Cabildo una carta en la que el obispo pedía que no se celebraran las tradicionales fiestas de noviembre, por las irregularidades en los comportamientos de los concurrentes; se mostraba comprensivo al señalar que era consciente de las necesidades de la ciudad y, por separado, otorgó un donativo de 1.000 pesos para ayuda de las obras públicas. Esa cantidad era el doble de lo que obtenía el Cabildo civil a través del remate de las fiestas. Los miembros del Ayuntamiento no tuvieron otra alternativa que asegurar que compartían la preocupación del señor obispo y, por supuesto, aceptaron los recursos y suspendieron las fiestas durante ese año⁷. Así, las fiestas de noviembre se dejaron de celebrar durante el período que el obispo Ignacio de la Rocha ocupó la sede episcopal de Michoacán; seguramente cada año se repitió el acuerdo económico y el obispo siguió haciendo sus donativos para las obras públicas. Cuando De la Rocha murió a principios de 1782, habían pasado cuatro años sin que en la ciudad se llevaran a cabo las corridas de toros y hubiera comedias.

A mediados de 1782, el Cabildo volvió a sacar a pregón la organización de las fiestas de noviembre. Se ofrecía, como antes había sido costumbre, una temporada de dos semanas de fiestas con ocho corridas de toros y seis comedias. Las fiestas comenzaron oportunamente el 4 de noviembre y aún no había pasado una semana cuando el organizador acudió a las autoridades para pedir autorización para que se prolongaran una semana más. Después de cuatro años sin fiestas, la temporada fue un éxito. Finalmente hubo doce representaciones de comedias, cantidad que no se había repetido desde la temporada de 1775. En 1783, los habitantes de Valladolid pudieron contar con otra temporada regular de diversión. Pero para el año siguiente el gobernador interino de la diócesis, el doctor José Pérez Calama, consiguió que la Audiencia gobernadora ordenara la suspensión de las fiestas⁸, seguramente poniendo como antecedentes los logros del difunto obispo de la Rocha.

Después vendría la crisis económica de 1786 y, evidentemente, nadie se acordaba de las festividades. En la década de 1790 se volvieron a organizar las “tradicionales” fiestas de noviembre; para entonces, ya se había marchado de Valladolid Pérez Calama, su principal opositor, y habían ocurrido cambios en la administración. Desde 1787 la máxima autoridad de la provincia era el intendente corregidor, y además gobernaba la Nueva España el segundo conde de Revillagigedo, otro partidario de las funciones de teatro.

5. La conducta de los asistentes al teatro

Cuando se acercaba el mes de noviembre los habitantes de la ciudad se preparaban para las fiestas. La diversión no duraba mucho tiempo, sólo estaban permitidas dos semanas durante las cuales la gente podía acudir a cualquiera de las funciones de comedias o a los toros. La gente acostumbraba asistir “para engañar con esa permitida diversión el cansancio del trabajo de toda la semana”⁹. La diversión, el solaz, era una necesidad

⁷ AHMM, Actas de Cabildo, sesión de 23 de septiembre de 1778.

⁸ Memoria del obispo de Quito, José Pérez Calama, al rey, 14 de noviembre de 1790, Archivo General de Indias, Quito 588; AHMM, Actas de Cabildo, Libro 49, sesión del 27 de noviembre de 1784.

⁹ AHMM, Justicia Criminal, Difamación, caja 176, exp. 14, 1794.

social que permitía a los individuos hacer una pausa en sus actividades cotidianas, declararle una tregua a la rutina, dejar de lado el orden establecido y formar parte, si era necesario, del desorden tolerado. La comedia, a quien quería, daba entrada al mundo irreal e imaginario que desfílaba ante sus ojos. Pero las situaciones que se representaban en el escenario tenían como principal finalidad el entretenimiento y la gente iba a disfrutar de las actuaciones, de los bailes y la música. El coliseo también era el lugar ideal para las relaciones sociales. Se compartía un espacio y un tiempo con las amistades, la familia y los desconocidos, ahí los hombres conocían a las mujeres, estaba permitido flirtear con el sexo opuesto.

En las diversiones públicas se mezclaban los distintos grupos sociales que iban a divertirse ruidosamente. “En las fiestas populares y en los juegos y recreos públicos andaban mezcladas personas de todas las clases sociales” (Miranda y González Casanova (1953: 17). Más allá del espectáculo, la comedia ponía de manifiesto la estratificación social de la Nueva España. En la sociedad del Antiguo Régimen, fuertemente marcada por los estamentos, valía más el color de la piel que la propiedad de dinero y la gente había aprendido a vivir en el marco de los valores y costumbres establecidos. Pero el siglo XVIII novohispano contaba con los elementos necesarios para engendrar, dentro de un régimen absolutista, el ambiente apropiado para la transformación de las ideas, de la cultura y las costumbres. Se transformaron los modos sociales, el recogimiento y la contención, de la introversión se pasó a la extroversión y se relajaron las reglas de la tradición. El espacio bien distribuido y organizado del coliseo reproducía, como un microcosmos, la estratificación social, con todas sus contradicciones inherentes:

[...] ahí, en el escenario y en las gradas, en la ‘libertad’ de la creación artística y en la ‘espontaneidad’ de las reacciones del público se manifestaba la realidad viva de la sociedad novohispana, se revelaban sus ataduras profundas y las creencias de la sociedad, sus mitos y sus esperanzas, el pueblo y la elite, el poder del dinero y las tradicionales jerarquías, el afán de ilustrar y la coerción física, la moralidad y la desfachatez, el orden y el ‘relajo’, la legitimidad y la rebelión, la norma y la anomia (Viqueira Albán 1987: 53).

Había dos tipos de espectáculos en el coliseo, uno se llevaba a cabo en el escenario y lo representaban los actores; el otro era el que daba el público asistente a la comedia, ya fuera por los conflictos que surgían durante la función, o por las críticas de los asistentes en contra de los organizadores de la comedia, además de los pleitos a la salida del teatro. Las riñas, los insultos y la difamación eran los elementos que no podían faltar en la temporada de comedia. Las fiestas públicas eran ocasión para el desorden, en el sentido de que se prestaban a los excesos del cuerpo, como la bebida, la comida, la convivencia de ambos sexos. Lo que ahí podía ocurrir era inaceptable para las autoridades eclesiásticas, encargadas de velar por la rectitud moral de los habitantes, pues el escenario de la diversión era propicio para los pecados de lujuria, gula y soberbia.

Por las características de los desórdenes que ocurrían en las temporadas de diversiones, las riñas e insultos principalmente, es difícil encontrar más registros, pues normalmente, sin necesidad de acudir a la justicia, se daban acuerdos entre las partes, que era lo más conveniente en este tipo de situaciones; alguno de los involucrados debía ceder y pedir perdón. El hecho de que encontremos distintos expedientes que tratan el desorden dentro del coliseo, para un año determinado, sugiere que la temporada de 1773 fue particularmente conflictiva, sobre todo porque las personas que aparecen como actores de los

juicios eran las principales autoridades. No tienen el mismo peso las demandas hechas por la gente común que se podían quejar de las injurias o los malos tratos en la comedia.

Al público vallisoletano le divertían mucho los sainetes y era común que las griterías de la multitud fueran para pedir otro o la repetición del anterior. Esto impedía que la representación de la comedia siguiera su curso normal. El censor de la Ciudad de México consideraba que la gente que se encontraba en el mosquete tenía el justo derecho a silbar. El público de Valladolid estaba acostumbrado a gritar. Era la forma de expresar sus emociones y nadie dudaba que tenía derecho a manifestarse de esa manera. Si estaba permitido en la Corte de Madrid y en otras ciudades del reino, también era válido que ellos lo hicieran. Por lo tanto, el coliseo se convertía en un lugar de fiesta, donde era difícil poner atención al espectáculo, pues todo el público hablaba entre sí. En la década de 1770, uno de los asistentes comunes a la comedia era el alcalde ordinario Isidro Huarte, quien señala que una de las cosas que más pedía la gente en la comedia era que se cantaran sainetes, como los titulados *La máscara*, *El abate hablador*, *El arcabucero* o *El sacristán*, o que se repitieran los ya interpretados, y que por esas peticiones y gritería, la función normal de teatro no podía continuar¹⁰. En la temporada de noviembre de 1773, ya se habían suspendido dos funciones de comedia debido a los desórdenes ocasionados por los asistentes, o mejor dicho, por algunos de ellos. Entre los alborotadores de esa temporada se encontraban Domingo de Balsa y Vicente Villar y Soto, quienes además criticaron la medida preventiva tomada por el alcalde mayor, que había sido el aumento de la vigilancia en el coliseo. Para la función del 28 de noviembre se había tomado una nueva disposición contra la gritería que había caracterizado las primeras representaciones de la temporada. Los alborotadores estaban en la cárcel¹¹.

Además del ruido habitual, tampoco faltaban riñas entre los asistentes del espectáculo. Después de cinco años de vivir en la provincia de Michoacán, en 1773, el alcalde mayor don Felipe Ordoñez, asistió por primera vez a la comedia en Valladolid y se enfureció pues encontró su lugar ocupado. Se había instalado en el palco del alcalde mayor un medio racionero de la catedral, llamado Nicolás Villanueva, quien normalmente llegaba y se sentaba en el palco principal sin importarle los argumentos del guardia. El incidente provocó un fuerte disgusto al alcalde, que indignado preguntó quién ocupaba su lugar y nadie le respondió, entonces se alteró y reclamó si esa era la manera de cumplir sus órdenes; llamaron al soldado que debía cuidar el palco del Cabildo, lo reprendieron y lo mandaron a que le pidiera al ocupante que se levantara, pero el clérigo no le hizo caso: “antes bien embozado como estaba cruzó la pierna y se recostó mejor en la banca”. Evidentemente el alcalde mayor no podía contener su ira, elevó el tono de voz para reprender al guardia. El público del coliseo estaba pendiente de la escena que desarrollaba la máxima autoridad de la provincia. El incidente fue observado también por algunos eclesiásticos que estaban cerca y por la gente que se encontraba alrededor de la banca del alcalde mayor. Finalmente hubo un breve diálogo entre Ordoñez y Villanueva, quien se retiró¹².

Otro tipo de incidentes en el teatro eran las injurias, que ponían de manifiesto la estratificación social en Nueva España. Se llevaba a cabo una demanda por injurias cuan-

¹⁰ AHMM, Justicia Criminal, Escándalos, caja 182, exp. 5, 1773.

¹¹ AHMM, Justicia Criminal, Difamación, caja 175, exp. 20, 1773.

¹² AHMM, Justicia Criminal, Escándalos, caja 182, exp. 5, 1773.

do una persona sentía que habían atentado contra su honor, para limpiar la honra, el buen nombre. En el coliseo seguramente entre el griterío se repetían los insultos y más de algún caso debió terminar en pleito. La estrecha convivencia entre diferentes clases que se daba en el coliseo, como microcosmos de la sociedad colonial, hizo estallar estos tipos de pelea, al ser necesario mantener las distinciones simbólicas entre los diferentes niveles sociales en una situación de contacto casi físico. Los casos observados, sin embargo, manifiestan la fragilidad del orden, que las clases subordinadas no aceptaban sin contradicción, y esto tal vez en menor grado en los tiempos movidos de las últimas décadas de la época colonial.

En 1794, por ejemplo, Antonio Zabaleta, un hombre blanco, español, reprendió a los hijos de una mujer mulata, llamada Viviana Morán, con el argumento de que tapaban la vista a los otros espectadores. El incidente ocurrió entre el patio y la cazuela del coliseo. La mujer había sentado a sus niños en una banca en el patio, cerca de donde ella estaba. El hombre argumentaba que la señora debió llevar a sus hijos a la cazuela, para que pudieran ver, o en realidad donde el hombre blanco consideraba era el lugar apropiado para los hijos de una mulata¹³. La discusión comenzó cuando Viviana Morán vio a uno de sus hijos en el suelo, después de que lo había dejado sentado en una banca; el niño le contó que lo había empujado Antonio Zabaleta. La señora le pedía o exigía a Zabaleta que dejara en paz a sus hijos, pues ella había pagado las correspondientes entradas, pero éste le respondió que las bancas eran para la gente y no para la canalla, que si se volvían a sentar los echaría a golpes del coliseo. La afectada, ante tal acto de arrogancia, le preguntó qué autoridad tenía él para disponer de ese espacio, haciendo alusión, además, a la condición del español, pues era empleado del alcalde de segundo voto de la ciudad. La discusión iba subiendo de tono, al grado que el hombre la volvió a insultar: “Ya se puede callar la grandísima putona”, a lo que la afectada le respondió: “Qué experiencia tiene de mi proceder”. Entonces llegó Regino Sosa, el marido de Viviana Morán, y continuaron los insultos entre el mulato y el español. Éste le dijo: “¿Tú, quién eres más que un negro?” y Regino Sosa contestó: “Y usted, ¿qué otra cosa que un piojoso?”. Evidentemente el incidente se prestó a infinidad de versiones que contaban los que habían asistido esa noche al coliseo, cada uno contaba los pasajes con notable variedad. Las otras mujeres que se encontraban en la cazuela se unieron a los comentarios y armaron un gran murmullo que impedía escuchar con claridad los insultos.

Las injurias e insultos eran considerados propios de la gente de más baja condición; éstos, porque como supuestamente no tenían honor, tampoco podían ser insultados de la misma forma que la gente honrada, pero ellos sí debían un comportamiento respetuoso a la gente de rango. Hablar de esa manera a un español era un atrevimiento, un desacato que provocaba una reacción similar del afectado contra el agresor. De acuerdo con las leyes españolas, las injurias se podían denunciar para limpiar el honor; la forma era obtener una disculpa pública o frente a testigos respetables, además del pago de una multa que se debía repartir entre el ofendido y la justicia. Parece que, en este caso, la demanda del español obedecía más a obtener la compensación económica, ya que los mulatos tenían suficientes bienes, eran dueños de una carnicería y tenían varias propiedades en la ciudad, en tanto que el español era empleado de un almacén de don Bernardo de Fonce-

¹³ AHMM, Justicia Criminal, Difamación, caja 176, exp. 14, 1794.

rrada, alcalde de segundo voto de la ciudad. Después de la función, el mulato tuvo que salir de la ciudad por una temporada para evitar que lo llevaran a prisión, sin embargo hubo medidas de presión contra la familia; les embargaron todas sus pertenencias y no podían disponer de sus recursos. A pesar de que los mulatos apelaron ante la Audiencia de México, tuvieron que pedirle perdón al español para poder recuperar sus bienes. Finalmente no hubo compensación, y el caso se cerró con sólo la disculpa¹⁴.

Independientemente de los incidentes que ocurrían en el interior, cuando terminaba la comedia cada uno se ocupaba de buscar la manera de volver a su casa, entonces los asistentes buscaban un coche. Así ocurrió en la temporada de 1775, cuando los jóvenes Pagola solicitaron el servicio de un cochero, que salió respondón, y finalmente, no quiso llevarlos a su casa¹⁵. La comedia había terminado después de las diez de la noche y llovía en la ciudad. Los Pagola se enfurecieron con el cochero y lo hirieron. Después, argumentando su nobleza e hidalguía, se negaron a obedecer la orden de aprehensión que había en su contra. Finalmente, como el cochero se recuperó rápidamente de sus heridas, los hermanos Pagola quedaron en libertad al pagar una fianza fijada por el juez¹⁶.

6. El papel de las autoridades vallisoletanas

A veces era tal el escándalo de los asistentes que en algunas ocasiones era necesario suspender la función, lo que provocaba aún más la gritería del populacho. El desorden dentro del coliseo no se controlaba mucho mejor cuando asistían las autoridades, pues, normalmente, la gente no reprimía sus emociones. Muchas veces los funcionarios del Cabildo civil trataban inútilmente de poner orden en la comedia, pero el escándalo en el patio y la cazuela era de tal magnitud que no se podía parar¹⁷. Cuando los provocadores eran descubiertos por los guardias se les arrestaba por unas horas y quedaban en libertad si pedían perdón por los escándalos provocados. En Valladolid, en la década de 1790, también se estableció el juez de coliseo, como había ocurrido en la Ciudad de México¹⁸. En ese período, don Manuel de Torrescano, alguacil mayor, fue nombrado juez del coliseo de la ciudad, por comisión del señor don Felipe Díaz de Ortega¹⁹. Torrescano conocía el negocio del espectáculo, pues en décadas anteriores se había ocupado de organizar la temporada de comedias, con bastante éxito.

Era obligación del Cabildo civil conservar el orden social, como comentaba Jovellanos (1812: 113-114): “la intervención de la justicia en ella se ha mirado siempre indispensable, y a nadie dejará de parecerlo a vista de la inquietud, la gritería, la confusión y el desorden que suele reinar en nuestros teatros. ¡Pero quién no ve que este desorden pro-

¹⁴ AHMM, Justicia Criminal, Injurias, caja 176, exp. 14, 1794.

¹⁵ Normalmente, en el mes de junio, el Cabildo eclesiástico organizaba una función de teatro, como parte de la celebración de la fiesta de Corpus. Posiblemente esa función también se suspendió a la llegada del obispo de la Rocha.

¹⁶ AHMM, Justicia Criminal, Lesiones, caja 60, exp. 17, 1775.

¹⁷ AHMM, Justicia Criminal, Escándalos, caja 182, exp. 5, 1773.

¹⁸ Véase también: Reglamento teatral novohispano, expedido por el virrey conde de Gálvez, México, 11 de abril de 1786, en Viveros (1990: 213-237).

¹⁹ AHMM, Justicia Criminal, Lesiones, caja 162, exp. 7, 1796.

viene de la calidad misma de los espectáculos!” El Ayuntamiento, promotor de las diversiones públicas, debía asegurarse de que la población conservara ese orden. Para el caso del coliseo, en su preocupación por frenar los desórdenes, se aumentaba la vigilancia, se distribuían guardias instruidos para aprehender a las personas que causarían escándalos, sacarlas del recinto y llevarlas a la cárcel, “evitando siempre que se haga fuego interín estuvieren dentro niños y mujeres”²⁰. Los miembros de la Iglesia aplicaban otros mecanismos para tratar de conservar la moral y las buenas costumbres y evitar los desórdenes, por ejemplo conseguir que los espectáculos se suspendieran, sin importar la opinión del público.

Las nuevas medidas tomadas para conservar el orden dentro de la comedia eran en contra del público, pues se trataba de impedir que éste se expresara a través de los gritos y silbidos con los cuales los asistentes acostumbraban a manifestar su gusto o disgusto por las obras presentadas. El alboroto era generalizado y existía en los distintos espacios en que estaba organizando el coliseo, a pesar de las medidas tomadas por el Cabildo. Las autoridades aumentaban la vigilancia, de una función a otra y de una temporada a otra, como medida contra los desmanes. Sin embargo, a la gente que acudía muchas veces no le importaba que estuviera algún representante de la justicia, pues se suponía que estaba allí para disfrutar de la obra teatral, no para representar a la autoridad.

A pesar de los inconvenientes que se producían tanto en la organización como en el control de la población, el Cabildo siguió defendiendo las diversiones públicas como una tradición de la ciudad. Pero no obstante los intentos de los funcionarios reales, en el período estudiado, el teatro o la comedia no llegaron a ser ese espectáculo refinado y culto que pretendían los ilustrados como Jovellanos. No fue hasta el siglo XIX, después de la guerra de Independencia, cuando se construyó un teatro en la ciudad, que se convertiría en un espacio para la difusión de la cultura. Las ideas ilustradas se llevaron a la práctica en otro período histórico.

Bibliografía

- Bravo Ugarte, José (1993): *Historia sucinta de Michoacán*. Morelia: Morevalle.
- Domínguez Ortiz, Antonio (1976): *Sociedad y Estado en el siglo XVIII español*. Barcelona: Ariel.
- Frost, Elsa Cecilia (1992): *Teatro profesional jesuita del siglo XVII*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 5).
- González Gutiérrez, Cayo (1998): “El teatro en los colegios de jesuitas. Bibliografía actualizada y comentada”. En: *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 23: pp. 91-122.
- Hernández Luna, Juan (1981): *Imágenes históricas de Hidalgo*. Morelia: UMSNH.
- Herrejón Peredo, Carlos (1987): *Hidalgo. Razones de la insurgencia y bibliografía documental*. México: SEP.
- Jiménez Rueda, Julio (1944): *Letras Mexicanas en el siglo XIX*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Jovellanos, Melchor Gaspar (1812): *Memoria sobre las diversiones públicas*. Madrid: Imprenta de Sancha.

²⁰ AHMM, Justicia Criminal, Difamación, caja 175, exp. 20, 1773.

- Leonard, Irving (1951): "The Theater Season of 1791-1792 in Mexico City". En: *The Hispanic American Historical Review*, 31.2: pp. 349-364.
- López Cantos, Ángel (1992): *Juegos, fiestas y diversiones en la América Española*. Madrid: Mapfre.
- Marín Tello, María Isabel (1998): *La criminalidad en la ciudad de Valladolid: el caso del robo. 1787-1810*. Zamora: El Colegio de Michoacán (tesis de maestría no publicada).
- Mazín, Óscar (1991): "La catedral de Valladolid y su cabildo eclesiástico". En: Sigaut (coord.), pp. 15-63.
- Miranda, José; González Casanova, Pablo (1953): *Sátira anónima del siglo XVIII*. México: Fondo de Cultura Económica (Colección Letras Mexicanas, 9).
- Monterde, Francisco (1986): "Literatura mexicana durante el siglo XVIII". En: *Historia de México*, 8. México: Salvat Mexicana, pp. 1361-1370.
- Olavarría y Ferrari, Enrique (1961): *Reseña histórica del teatro en México, 1531-1911*, vol. 1. México: Porrúa.
- Palomares, Esteban J. (1999): *La obra de los jesuitas en Puebla (1578-1945)*. México: Universidad Iberoamericana / Universidad Autónoma de Puebla.
- Quiñones Melgoza, José (1992): *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia, 4).
- Sigaut, Nelly (coord.) (1991): *La Catedral de Morelia*. México: El Colegio de Michoacán / Gobierno del Estado de Michoacán.
- Viqueira Albán, Juan Pedro (1987): *¿Relajados o reprimidos? Las diversiones públicas en la ciudad de México en el siglo de las luces*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Viveros, Germán (1990): *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: Universidad Autónoma de México.