



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES**

LICENCIATURA EN HISTORIA

T E S I S

**De medio educador a instrumento propagandístico: el teatro
novohispano de la Ciudad de México. 1786-1810**

Que para obtener el título de:
Licenciado en Historia

Presenta:
Fernando Ivan García Mora

Asesor:
Dr. Gerardo González Reyes

Co-asesora:
Mtra. Magdalena Pacheco Régules

Toluca, Estado de México, 2025

Índice

Introducción	1
Capítulo 1. “Con risa y canto alivio pesadumbres.” El teatro como espacio de sociabilidad	15
1.1 El teatro: una división apreciada por los novohispanos	16
1.2 Arquitectura teatral. Estilos y condicionamientos de interacción	18
1.2.1 Estilos arquitectónicos europeos: la tendencia italiana y la francesa	19
1.2.2 Estructura y división del Nuevo Coliseo	21
1.3 El teatro: un lugar indigno	28
1.3.1 Cartelera y preparativos	29
1.3.2 Vista, olfato y oído en las representaciones de los dramas	33
1.4 La recepción de <i>México rebelado</i> o <i>México segunda vez conquistado</i>	35
Capítulo 2. “Es el drama mi nombre y mi deber corregir al hombre.” El teatro como medio educador	46
2.1 El teatro neoclásico	47
2.1.1 Los preceptos del neoclásico	48
2.1.2 Censura teatral	52
2.2 Reglamentaciones y reforma al teatro novohispano	60
2.2.1 Los reglamentos	61
2.2.1.1 El reglamento de 1786	61
2.2.1.1.1 Administración del Coliseo y cuidado del edificio	62
2.2.1.1.2 El buen orden del espectáculo y el espectador	64

2.2.1.1.3 Regulación de los actores	65
2.2.1.1.4 Contenido de las obras	68
2.2.1.2 Disposiciones para el Coliseo	70
2.2.1.3 Bando de 1794	71
2.2.2 Reforma del virrey Bernardo de Gálvez	73
Capítulo 3. “Procuro con ficciones inclinar hacia el bien los corazones.” El teatro como instrumento propagandístico	85
3.1 Los Diálogos: transteatralidad y propaganda	85
3.2 El llamado a las mujeres para combatir a la insurgencia	88
3.2.1 Pancha, la mujer católica que imparte justicia por su propia mano	89
3.2.1.1 La invitación a ser Pancha o la advertencia de ser Chepe	92
3.2.1.2 La amenaza de Pancha: Miguel Hidalgo	94
3.2.2 “No son güenas para más.” La importancia de las mujeres en la lucha	97
3.3 La descalificación de la insurgencia y la representación de las facciones militares	100
3.3.1 La insurgencia como perversión de la religión	101
3.3.2 El deber de los fieles soldados	105
3.4 La exaltación de la unidad monárquica: la deuda con España	110
3.4.1 Las armas de un clérigo para defender a España	110
3.4.2 “Pues qué será lo que tenemos que agradecer?”: Lo que los novohispanos le deben a España	115
Consideraciones finales	120
Fuentes de consulta	126

Introducción

Al poeta romano Horacio se le atribuye la expresión latina de *prodesse et delectare*,¹ (“aprovechar y deleitar;”) de la cual podemos entender que las obras literarias, como las artes en general, pueden instruir y agradar al mismo tiempo. Es decir, se aprovecha el gusto por determinada arte o diversión para hacerla un vehículo de transmisión de cierto conocimiento y/o pretender influenciar el pensamiento o conducta. Consideramos que, en los últimos treinta años del siglo XVIII y primero del XIX, el teatro presentó esta característica.

Las representaciones teatrales comenzaron su desarrollo en Nueva España mediante la labor de los misioneros encargados de evangelizar y adoctrinar a los indios. De acuerdo con Juan Pedro Viqueira Albán, cuando la actividad teatral rebasó el fin evangelizador, ocurrió una transformación del objetivo del teatro, el cual se enfocó principalmente en el entretenimiento. Así, en el siglo XVII el teatro se extendió a todos los sectores sociales, siendo altamente apreciado como una diversión, además del uso de lo teatral en las celebraciones cívicas y religiosas del virreinato como el recibimiento de los virreyes o en las diferentes representaciones que acompañaban a las liturgias para conmemorar algún pasaje bíblico.²

German Viveros menciona que, durante la segunda mitad del siglo XVIII, el gobierno virreinal, por influencia del neoclasicismo,³ decide impulsar al teatro como un medio educativo para introducir lo que se consideraba como buenas costumbres, sobre todo en los estratos más bajos de la sociedad. Esta corriente de pensamiento pretendió modificar la mentalidad colectiva por medio de la educación y persuasión para que la conducta de las

¹ Jesús Menéndez Peláez, “El poder propagandístico e ideológico del teatro,” *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*, eds. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez, (New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2016), 64, https://dadun.unav.edu/bistream/10171/42873/1/29_Rull.pdf.

² Juan Pedro Viqueira, “El progreso o el teatro,” *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 50.

³ Hacemos énfasis en el neoclasicismo como influencia y objetivo del teatro en esta etapa del virreinato más que “arte de buen gusto” debido a que en el contexto novohispano lo principal no era crear espectadores más cultos, sino influenciar en su comportamiento en la vida diaria. Nota del autor.

personas se apegara más a la prudencia y lo que se consideraba de buen gusto, sin vicios ni excesos.⁴

La naturaleza de los dramas teatrales respecto a su capacidad de seducir al público en varios sentidos resultaría beneficiosa para esta tendencia de pensamiento, porque los asistentes bien podían imitar esas actitudes ejemplificadas por los actores y con ello, lograr inculcar valores apropiados en la población novohispana.⁵ Esta característica del teatro fue advertida por los intelectuales de la época, como fue el caso de Salvador Díaz de la Vega, cuyos escritos y gestión del Nuevo Coliseo⁶ abordaremos en el contenido de la investigación.

A inicios del siglo XIX, el teatro fue considerado un medio hegemónico para difusión de ideas, sobre todo, para lograr que los espectadores tomaran postura frente a la insurgencia mexicana. Con el surgimiento y difusión de piezas teatrales breves conocidos como Diálogos, se atacó al bando enemigo e incitó a la población a posicionarse en sus filas. Estas piezas teatrales, a través de personajes modelo, lenguaje coloquial y situaciones cotidianas, tuvieron el propósito de difundir un fuerte discurso político para combatir a la insurgencia.⁷

Así, nos surge la interrogante ¿Cuál fue el papel desempeñado por el teatro en la capital novohispana de finales del siglo XVIII y principios del siglo XIX? Para responder a nuestra interrogante es necesario establecer una relación de las dos funciones del teatro en la población novohispana de la capital: como medio educador e instrumento propagandístico. Si bien, a primera vista existen diferencias entre ambas facetas, proponemos que en el fondo presentan similitudes, advirtiendo una conexión y transición que nos parece congruente y afirmando que no se trata de fenómenos aislados.

Para atender la faceta del teatro como medio educador haremos uso del concepto “espacio de sociabilidad” para comprender la aplicación de los aspectos centrales del neoclasicismo en

⁴ Guillermo Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ambiente teatral,” *Historia de la literatura española, vol. siglo XVIII*, 38, <https://ale.ua.es/article/view/1994-n10-los-dogmas-neoclasicos-en-el-ambito-teatral/pdf>.

⁵ Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), XXV.

⁶ El Nuevo Coliseo era el edificio de la Ciudad de México destinado a albergar la actividad teatral de manera formal. Más adelante, en el capítulo 1, daremos cuenta de sus características físicas y de la dinámica social dentro de sus paredes.

⁷ José Rivera, comp., *Diálogos de la Independencia*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985), 11.

las representaciones de los dramas y del teatro, a decir de la época, una “escuela de buenas costumbres.” Así, analizaremos los factores centrales de la dinámica teatral novohispana que se recuperan posteriormente cuando el teatro se convierte en una herramienta de propaganda.

Identificamos al teatro novohispano como instrumento propagandístico una vez iniciada la insurgencia mexicana. Los Diálogos dejan de lado las cualidades artísticas de la dramaturgia más fina para concentrarse en ser breves y concisos en su mensaje: rechazar la rebelión liderada por el cura Miguel Hidalgo. Es así que esta faceta del teatro tuvo por objetivo descalificar al movimiento armado rebelde, sabedora la autoridad virreinal de que a los novohispanos les era agradable este entretenimiento. Consideramos que el proyecto de hacer del teatro un instrumento de propaganda no habría sido posible de no ser por su naturaleza de “espacio de sociabilidad” y por la introducción del neoclasicismo, a fin de inculcar ciertos valores como la verosimilitud, el decoro, la eliminación de los vicios y el fomento de las virtudes.

Son varios los historiadores que se han ocupado del estudio del teatro novohispano. Existen investigaciones que han abordado al teatro como medio evangelizador;⁸ compendios sobre la obra dramática novohispana y sus respectivos autores;⁹ la presencia de diferentes compañías teatrales,¹⁰ e incluso investigaciones sobre los espacios de las escenificaciones.¹¹ Respecto al carácter educativo del teatro, con base en el neoclasicismo, encontramos a

⁸ Dos de los autores que han trabajado el teatro como herramienta de evangelización son Othón Arróniz, *Teatro de evangelización en Nueva España*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979), y María Aracil Beatriz, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología de la Nueva España del siglo XVI*, (España: Bulzoni Editores, 1999).

⁹ Ejemplo de ello es el trabajo de Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, (México: Editorial Porrúa, 1961).

¹⁰ Por ejemplo, Cayetano Javier de Cabrera y Quintero, *Obra dramática: Teatro novohispano del siglo XVIII*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1976).

¹¹ Tal es el caso de Giovana Recchia, *El espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 1993).

autores como Juan Pedro Viqueira Albán,¹² Germán Viveros,¹³ Maribel Casas-Correa¹⁴ y Margarita Peña,¹⁵ cuyos trabajos citamos en esta investigación.

Sin embargo, sus escritos dejan de lado al teatro como un espacio de sociabilidad,¹⁶ aspecto central para nuestra investigación, el cual permitirá comprender el conjunto de valores que se pretendieron inculcar en la población, por parte de las autoridades novohispanas, principalmente a través de los dramas. Por lo que respecta a los estudiosos de la insurgencia mexicana, en cuanto al análisis de los discursos emitidos por las diferentes facciones del conflicto, han priorizado el estudio de los medios como la prensa;¹⁷ además de edictos inquisitoriales¹⁸ y los sermones dentro de las homilías, donde se pretendió rechazar o apoyar la insurgencia, según sea el caso. Nuestra propuesta pretende analizar el discurso en contra de la insurgencia utilizando al teatro, aspecto que ha sido poco abordado.

El panorama historiográfico nos muestra una imagen difusa sobre la conexión de estas dos facetas del teatro novohispano: medio educador en un espacio de sociabilidad y como instrumento propagandístico; para nosotros ambos fenómenos se encuentran estrechamente relacionados. Es mayor la ausencia de trabajos sobre los Diálogos teatrales surgidos durante el conflicto de la insurgencia mexicana.

¹² Véase su obra *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, citada en la nota a pie de página número dos de esta investigación.

¹³ Véase su obra *Teatro dieciochesco de Nueva España*, citada en la nota pie de página número 5.

¹⁴ Nos referimos al artículo de Maribel Casas-Correa, “Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo “a la francesa” ?,” *Revista de Arquitectura*, vol. 17, 1, 2015, <https://www.redalyc.org/pdf/1251/125143817003.pdf>.

¹⁵ Véase Margarita Peña, “El teatro novohispano en el siglo XVIII,” *Historia de la literatura mexicana 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*, coord. Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina (México: Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo Veintiuno Editores, 2011).

¹⁶ A excepción de Viqueira Albán, aunque, además de no mencionar el concepto de “espacio de sociabilidad,” más que un análisis de las causas solamente hace una descripción de la dinámica de los espectadores durante las representaciones teatrales.

¹⁷ Entre los trabajos existentes referenciamos a dos: Sandra Pérez Stocco, “La influencia de la prensa en el proceso de independencia de México,” *Revista de Historia Americana y Argentina*, 50, 1, 2015, 161-187. Y Susana González Reyna, “Reflexiones teórico-metodológicas para caracterizar al discurso de la prensa escrita como discurso político,” *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 52, núm. 208, enero-abril, 2010.

¹⁸ Por ejemplo, Francisco Ibarra Palafox, “Libertad y tradición: el juicio inquisitorial y la causa militar contra Miguel Hidalgo,” en Ibarra Palafox, Francisco, *Juicios y causas procesales en la independencia mexicana*, (México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010, <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2918/6.pdf>

La obra *Diálogos de la independencia*, que ya citamos anteriormente y de la cual extraemos las piezas teatrales para hacer el análisis correspondiente, incluye notas a pie de página de su compilador José Rivera, quien proporciona información adicional sobre algunas descripciones en las obras. Aun así, Rivera no realizó un análisis exhaustivo del contenido de las piezas, por lo que nuestro trabajo abonará a ese vacío historiográfico.¹⁹

Por tanto, esta investigación pretende analizar el papel del teatro novohispano en las postrimerías del virreinato, de medio educador a medio propagandístico. Ubicamos nuestro trabajo en la Ciudad de México en el periodo comprendido entre los años 1786 a 1810. Este lapso responde al inicio de la intención del gobierno virreinal de hacer del teatro una escuela de buenas costumbres y concluye con el año en que fueron escritos los Diálogos que analizaremos.

El objetivo general de este trabajo es el de analizar la relevancia del teatro novohispano en la Ciudad de México²⁰ en el periodo comprendido de 1786 a 1810, centrandó la atención en sus facetas como medio educador e instrumento propagandístico. De igual manera, nos propusimos como objetivos particulares identificar las circunstancias que permitieron que el teatro novohispano fuera considerado un espacio de sociabilidad a finales del siglo XVIII; examinar la forma en la que las autoridades novohispanas pretendieron hacer del teatro novohispano un medio educador y, finalmente, advertir la transformación del teatro como un instrumento propagandístico durante la insurgencia mexicana a través de las características de seis Diálogos que muestran un rechazo al movimiento rebelde.

A lo largo de esta investigación, sostenemos que el teatro novohispano en la Ciudad de México realizado de 1786 a 1810 fue una plataforma para la difusión de ideas; en un primer momento como medio educador y posteriormente, como instrumento propagandístico. El teatro fue un recurso empleado por el gobierno virreinal para inculcar ciertos valores morales,

¹⁹ Hasta el momento no hemos encontrado una obra de carácter historiográfico que realice un estudio metódico sobre todas las características del contenido de estos Diálogos, salvo algunas menciones de su existencia.

²⁰ En esta investigación decidimos enfocarnos en el teatro de la Ciudad de México porque consideramos que dada su cercanía con las autoridades virreinales de mayor rango (a la vez que su vigilancia) y la intensa interacción social de una ciudad como lo fue la capital del virreinato, podemos distinguir de mejor manera los cambios propuestos para hacer del teatro una herramienta útil para el mejoramiento de la sociedad. Además, al considerar el teatro del Nuevo Coliseo, el edificio teatral más importante de todo el virreinato, contamos con una mayor documentación (y facilidad de acceso) que nos permitió realizar nuestro análisis.

como el decoro y la eliminación de los excesos,²¹ con el objetivo de modificar las costumbres diarias de los novohispanos; aspecto del que dan cuenta las diferentes reglamentaciones de la época.

Este propósito del teatro fue posible gracias a que funcionó como un auténtico espacio de sociabilidad, donde la interacción de la mayoría de la población novohispana era el escenario ideal para inculcar esos valores. La intención de las autoridades para convertir al teatro en este tipo de herramienta no fue aislada, sino que estuvo inmersa en el contexto de las reformas implementadas a lo largo del siglo XVIII que, en palabras de García Ayluardo, tuvieron el objetivo de reformular a la sociedad en todos sus niveles.²²

Estas reformas pretendieron, entre otros objetivos particulares, administrar de mejor manera las finanzas para fortalecer a la Corona, pero a su vez obtener beneficios de utilidad pública, como lo fue el teatro del Nuevo Coliseo durante ese momento. Sin embargo, la misma autora advierte que esta serie de reformas tuvieron que enfrentarse a las realidades locales del virreinato y en cada uno de sus ámbitos,²³ un hecho que reconocemos más adelante cuando enlistamos las problemáticas del entretenimiento teatral que la reforma de Gálvez pretendió erradicar.

Posteriormente, Nueva España se desarrollaron toda una serie de complicaciones que propiciaron un movimiento armado liderado por Miguel Hidalgo en contra de las autoridades virreinales. La invasión napoleónica 1808 produjo, además de los propios efectos en España, en el virreinato una imagen de debilidad de la Corona, lo que se tradujo en descontento para ciertos sectores e incluso con golpes duros hacia la economía, como la Consolidación de los Vales Reales²⁴ o la falta de pago de tributo de los pueblos de indios.²⁵

²¹ Pureza, honestidad, recato. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s. v. “decoro,” consultado el día 10 de julio de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>. A su vez, mencionamos que el exceso se refiere al abuso en actividades como el consumo del alcohol y las relacionadas con la lascivia.

²² Clara García Ayluardo, “Las paradojas de las reformas,” en *Las reformas borbónicas (1750-1808)*, Coord. Clara García Ayluardo, (México: Fondo de Cultura Económica, 2019), 8.

²³ García, “Las paradojas de las reformas,” 9.

²⁴ Véase Gisela von Wobeser, “La Consolidación de Vales Reales como factor determinante de la lucha de independencia en México, 1804-1808,” *Historia Mexicana*, v. 56, n. 2, (373-425), 2006, <http://hdl.handle.net/20.500.12525/843>.

²⁵ Dorothy Tanck de Estrada refiere que, en algunos pueblos, los indios se negaron a pagar el tributo porque “no tenían rey.” Dorothy Tanck de Estrada, “Los pueblos y las escuelas en los albores de la independencia,” en *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821* (México: El Colegio de México, 1999), 531.

Lo anterior sumado a las consecuencias de lo que Brian Hamnett denomina una “crisis de subsistencia” como el alza de los costos de los cereales, muerte de ganado, sequías y hambruna,²⁶ además de la creciente identidad criolla y el descontento por las Reformas Borbónicas, por mencionar solamente algunos antecedentes, facilitaron el inicio de la insurgencia. Es ente contexto en el que el teatro se trasformó en un instrumento propagandístico con la aparición de piezas teatrales breves conocidas como Diálogos, cuyo discurso pretendía influir en los novohispanos para rechazar el movimiento insurgente.

Consideramos que el discurso contenido en los Diálogos se desarrolló a través de la apariencia de los personajes y sus acciones, el lenguaje coloquial y la clara enunciación del mensaje que se pretendió inculcar. Planteamos también que estas obras persiguieron tres objetivos principales: la promoción de denuncia de cualquier actividad insurgente por parte de las mujeres, así como su involucración directa, la invitación a los hombres a unirse a las tropas virreinales y la exaltación del gobierno español, resaltando las bondades que tuvo con los habitantes del virreinato. El estudio de estos aspectos nos permitirá establecer la relación entre ambas perspectivas del teatro a fin de comprender su papel en la sociedad novohispana de aquellos tiempos.

Para esta investigación, inmersa en la historia cultural, la definición de Johan Huizinga sobre la ciencia histórica es fundamental: “Historia es la forma espiritual en que una cultura se rinde cuentas de su pasado.”²⁷ La nombra espiritual porque con ello pretende superar la distinción entre la investigación (ciencia) y la interpretación (historiografía); el sujeto “una cultura” alude a todo lo inevitablemente subjetivo de la Historia y con la expresión “se rinde cuentas,” hace referencia al elemento pragmático de la disciplina: el adquirir enseñanzas, un conocimiento más allá de los simples hechos. La definición de Huizinga es congruente con nuestra problemática, puesto que la Historia cultural aborda el estudio de los imaginarios y las representaciones, junto con el de las prácticas sociales que los producen.

Antonio Rubial García considera que los conceptos de representación y simbolismo son ejes centrales para comprender cualquier aspecto de la realidad de la sociedad de la Nueva

²⁶ Brian R. Hamnett, “Carestía y dislocación,” en *Raíces de la insurgencia en México*. Historia regional, 1750-1824 (México: Fondo de Cultura Económica, 2012), 124.

²⁷ Johan Huizinga, *El concepto de Historia*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1994), 95.

España. Estas representaciones y simbolismos provienen de textos, imágenes y prácticas que en muchas ocasiones funcionan también como instrumentos de comunicación, en los cuales es necesario conocer el emisor, la información que contiene, los mecanismos usados para su transmisión y el sector al cuál va dirigido todo lo anterior.²⁸ Sin duda, estos conceptos serán parte fundamental de nuestra investigación, en tanto que permitirán comprender el papel de las piezas teatrales novohispanas y su implicación en la cotidianidad de los habitantes de la Ciudad de México.

De igual manera, utilizaremos el concepto espacio de sociabilidad. Si bien este concepto proviene de los estudios sociológicos, es necesario usarlo en nuestro trabajo para comprender la dinámica teatral novohispana, en cuanto a la interacción de los espectadores y su atención a lo que se exhibía en el escenario. Es en el año de 1966 cuando el historiador francés Maurice Agulhon introduce en el ámbito de la Historia el concepto de sociabilidad.²⁹ Para él, los espacios de sociabilidad son aquellos “sistemas de interacciones de los individuos entre sí o que los reúnen en grupos, más o menos naturales, más o menos forzosos, más o menos estables y más o menos numerosos.”³⁰ El autor nos advierte sobre la necesidad de insertar al concepto de espacio de sociabilidad en un lugar y tiempo bien definido, pues los espacios son cambiantes. Además, nos refiere que la sociabilidad nos da entrada a la norma y a la acción relacional de la sociedad, siendo estos espacios de sociabilidad medios para introducir esquemas discursivos.³¹

Partiremos de la propuesta de Maurice Agulhon para considerar al teatro novohispano como un espacio de sociabilidad. Entendamos a estos espacios como zonas donde se realizan los procesos de interacción entre un conjunto de individuos, cambiantes en el tiempo y cuya relación entre personas puede ser una plataforma de acción para compartir, mediante

²⁸ Antonio Rubial García, *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*, (México: Fondo de Cultura Económica, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 16.

²⁹ A nuestro criterio, los espacios de sociabilidad son más o menos naturales y/o forzosos porque esos espacios dependen también de la estructura de la sociedad de la que se trate a pesar de que la interacción sea innata del ser humano; son más o menos estables porque se transforman con el tiempo y más o menos numerosos porque no hay una cantidad precisa que sea un requisito para considerar a un espacio como sociable.

³⁰ Xavier Motilla Salas, “Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea,” *Historia de la Educación*, España, 31, 341, <https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/9391>.

³¹ William Alfredo Chapman Quevedo, “El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico,” *Investigación y desarrollo*, 23, 1, enero-junio 2015, 8, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26839041001>.

conversaciones, sus pensamientos respecto a ciertas problemáticas y la introducción de nuevos valores y conductas.

Asimismo, utilizaremos el concepto teatro propagandístico para comprender el papel del teatro novohispano principalmente en la primera etapa de la insurgencia mexicana. Entendamos a este tipo de teatro como aquel que tiene como objetivo transmitir un discurso con la intención de influir en un colectivo para tomar una posición respecto a alguna causa. Al respecto, Jesús Menéndez Peláez utiliza este concepto para describir el tipo de teatro usado por la orden jesuita durante el Siglo de Oro. Para él, este teatro propagandístico fue un “medio el que se pretendió inculcar enseñanzas en la población con base en el universo cristiano.”³²

Uno de los mayores exponentes de este teatro propagandístico jesuita fue el presbítero Acevedo, quien consideraba que lo moral tiene prioridad sobre lo artístico. Es así que hace de la representación teatral una herramienta auxiliar en su pedagogía, convirtiendo al teatro en un “sermón disfrazado.”³³

Por su parte, Rosalía Fernández Cabezón analiza la propaganda anti francesa que se realizó a través del teatro durante la guerra de independencia española (1808-1814). Menciona que el teatro en esa época funcionó como “la prensa de los pobres” al ofrecer las noticias importantes que debía de conocer toda la población sin importar si no sabían leer³⁴ (a semejanza de los Diálogos en el contexto novohispano). Además, la autora resalta el patriotismo español y la degradación de la imagen de los invasores franceses en este tipo de teatro, todo ello con un discurso persuasivo.³⁵

Santiago García Castañón usa el concepto de teatro propagandístico de manera similar, al analizar el caso de una obra teatral donde se exaltaba a la dinastía Habsburgo en los acontecimientos de la toma de Buda por los ejércitos cristianos del emperador Leopoldo I en el siglo XVI. Se trata de un fenómeno artístico donde se usa al teatro para manipular los

³² Menéndez, “El poder propagandístico e ideológico del teatro,” 65.

³³ Menéndez, “El poder propagandístico e ideológico del teatro,” 67.

³⁴ Rosalía Fernández Cabezón, “El teatro breve al servicio de la propaganda antifrancesa,” *Revista Digital del Grupo de Estudio del Siglo XVIII*, España, 19, 2013, 142.

³⁵ Fernández, “El teatro breve al servicio de la propaganda antifrancesa,” 145.

acontecimientos históricos con un fin propagandístico.³⁶ Menéndez Peláez nos recuerda que la palabra “propaganda” surge en 1622 del latín *propagare* cuando el papa Gregorio XV utilizó el término con el fin de expresar la necesidad de extender la evangelización de los pueblos paganos.³⁷ Conjuntamente, Menéndez Peláez destaca dos características primordiales del teatro propagandístico, que bien aplican a nuestro objeto de estudio: tener un carácter escolar y contar con personajes modelo; por ello, consideramos fundamental el uso de este concepto.

Respecto al método, citamos a Mario Bunge, quien expresa que el hombre en su necesidad de comprender el mundo que le rodea y hacerlo más confortable, crea un cuerpo de ideas, llamado ciencia, entendida como “un conocimiento racional, sistemático, exacto, verificable y por consiguiente falible.”³⁸ Para que el conocimiento pueda ser considerado científico, debe contener diversas características: ser analítico, especializado, claro y preciso, fáctico (en caso de las ciencias fácticas), comunicable, verificable, sistemático, general y metódico.

Bunge expresa que la investigación científica es planeada, que tiene un método que le sirve de brújula al investigador en su tarea de cumplir con sus objetivos. Para Mario Bunge, el método es el conjunto de procedimientos por los cuales se plantean los problemas científicos y se ponen a prueba las hipótesis científicas.³⁹

Siguiendo la propuesta de Bunge, nuestra investigación es científica, en tanto pretende un acercamiento a una parte de la sociedad novohispana mediante el estudio del teatro. Así presentamos un planteamiento de la problemática, elaboramos objetivos con el fin de formular una hipótesis y poder contrastar, llegando a la obtención de hallazgos.

Abordando la metodología usada, en primera instancia, realizamos la identificación, consulta y análisis de la bibliografía relacionada con nuestra problemática de estudio, dialogando con los autores y extrayendo los argumentos principales de los trabajos en fichas de trabajo, donde organizamos nuestros hallazgos. Para los documentos de archivo que consultamos,

³⁶ Santiago García Castañón, “El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos II: el caso de *La restauración de Buda* de Bances Candamo,” *Anuario de Estudios Filológicos*, Universidad de Extremadura, vol. XXXVII, 2014, 120.

³⁷ Menéndez, “El poder propagandístico e ideológico del teatro,” 64.

³⁸ Mario Bunge, *La ciencia. Su método y filosofía*, (México: Editorial Laetoli, 1959), 6.

³⁹ Bunge, *La ciencia. Su método y filosofía*, 16, 33.

recurrimos a la Paleografía para realizar la transcripción de cada uno de los textos para su posterior análisis. Además, revisamos los reglamentos del Nuevo Coliseo para comprobar la manera en que se pretendió reformar al teatro y para recrear el ambiente de la dinámica teatral de la época, bajo la premisa de que, si una acción era prohibida, era debido a que se realizaba con frecuencia.

En estos documentos pusimos énfasis en la cantidad y repetición de las disposiciones en cada reglamento y en la búsqueda de ejes temáticos, para así realizar una clasificación donde cada categoría responde a un elemento particular del teatro. Con ello advertimos a qué aspecto de los dramas se le dio más importancia (es decir, el que más regulaciones tuvo) y a cuál menos (el aspecto menos mencionado o inexistente en los reglamentos).

En los documentos que son ensayos de la época, resaltamos principalmente los adjetivos dentro del texto, para así desentrañar la apreciación que se tenía del teatro y cuáles eran las áreas de oportunidad para usarlo como escuela de buenas costumbres. Para las reales cédulas y documentos de los virreyes, hicimos una lectura cuidadosa para establecer una conexión entre los textos y otorgar un seguimiento en las continuidades y dificultades de la administración del Nuevo Coliseo.

Por su parte, los Diálogos son fundamentales para respaldar nuestro planteamiento de que el teatro fue usado como instrumento propagandístico a inicios de la insurgencia mexicana. Consideramos solo seis de esas piezas teatrales, debido a que pertenecen a una temporalidad en común (la campaña de Miguel Hidalgo), ya que a pesar de que José Rivera compiló otros más, estos pertenecen al contexto del final de la insurgencia y su formato es bastante diferente a los primeros seis, además de tener otras intenciones.

El análisis de estas obras teatrales lo realizamos bajo las siguientes características: énfasis en la apariencia física de los personajes, su edad, género y las acciones que realizan a lo largo de la narración; búsqueda de adjetivos calificativos que usan los personajes para referirse a la insurgencia; señalamiento de repetición de palabras y el vocabulario usado; clasificación de las piezas teatrales por temáticas; atención de menciones a personajes destacados de la insurgencia y lugares de batalla; y creación de un glosario para entender las palabras usadas de la época y comprender en mayor medida el texto dramático. Todos nuestros hallazgos,

además de colocarlos en fichas de trabajo, las organizamos en esquemas, mapas mentales y tablas para consultar la información de manera clara y ordenada.

Si bien existe una vastedad de trabajos relacionados con los tópicos que aquí manejamos, a continuación, presentamos nuestra selección de la historiografía que da sustento a nuestra problemática.

Enrique de Olavarría y Ferrari, en su *Reseña histórica del teatro en México* (1961),⁴⁰ realiza una descripción completa de la práctica teatral desde 1531 hasta 1911, contenida en cuatro tomos. El autor, basándose en publicaciones de la época como el *Diario de México* y la *Gaceta de México*, brinda una visión sobre la manera en la que funcionaba la actividad teatral de la Nueva España. Toma en cuenta los espacios físicos donde se realizaban las obras teatrales y sus características, los problemas financieros que enfrentaba el Nuevo Coliseo, las distintas temporadas y sus fechas de los inicios de las obras teatrales, los costos de las funciones y el desorden que podía manifestarse en ellas, la variedad de obras presentadas, los autores y actores más solicitados, así como la reglamentación existente. El trabajo De Olavarría y Ferrari proporciona el contexto para nuestra investigación.

Sin duda, el autor clásico por excelencia en los estudios del teatro en la Nueva España es Juan Pedro Viqueira Albán. Su trabajo, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*⁴¹, es fundamental. Viqueira fue pionero en abordar las diversiones públicas de la ciudad de México, dedicándole un capítulo en su libro al teatro del siglo XVIII novohispano. El autor realiza una amplia descripción del teatro, da cuenta del ambiente que se vivía dentro de las funciones, menciona la distinta reglamentación que adquirió la diversión teatral con la llegada del conde José de Gálvez, la situación laboral de los actores y el propósito del teatro de esa época.

Viqueira menciona que el teatro del Nuevo Coliseo se regía por la función didáctica, influencia de la Ilustración, con el objetivo de reformar a la sociedad novohispana; además de ser herramienta para modernizar el espectáculo e imponer el gusto artístico de la élite a

⁴⁰ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, (México: Porrúa, 1961).

⁴¹ Viqueira Albán, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1987).

todo el pueblo, convirtiéndose en la diversión pública más protegida por el Estado. Así mismo, el autor señala que las reformas impuestas al teatro solo lograron controlar los abusos que se cometían al interior del espectáculo, pero no transformaron el gusto del público, lo que propició la separación del arte escénico en un teatro culto, en decadencia, y un teatro popular, cada vez más extendido.

El estudio introductorio de Germán Viveros contenido en el libro *Teatro mexicano. Historia y Dramaturgia, IX, Dramaturgia novohispana del siglo XVIII*,⁴² advierte sobre la función didáctica de la actividad teatral, señalando que esta iba más allá del entretenimiento. Viveros expresa que la mayoría de las obras teatrales presentadas en la capital novohispana provenían de España, situación que implicaba un primer filtro de censura en virtud que el Estado consideraba que eran de mejor calidad que las escritas en Nueva España, dedicándole un apartado al teatro español del siglo XVIII y distinguiendo cuatro principales géneros teatrales: el drama, la tragedia, la comedia y el teatro de corte histórico-nacional.

De la misma colección de *Teatro mexicano. Historia y Dramaturgia*, el estudio introductorio del tomo X, “Escenificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)”⁴³ escrito por Sergio Mena, nos muestra la coexistencia de dos tipos de teatro en la temporalidad antes señalada: el teatro neoclásico y el teatro popular, mencionando que el neoclásico es aquel que tenía una intención moralizante para con el espectador, en contraparte con el teatro popular, que representaba la visión y vida cotidiana del pueblo, y, por lo tanto, sus “vicios.” Refiere que el teatro neoclásico era “asfixiante” al carecer de creatividad y no era del agrado de gran parte del público; mientras, que el teatro popular se presentaba más “vivo” al estar compuesto por el día a día de las clases bajas, así como de otras expresiones artísticas como bailes populares, tachados por la élite novohispana como “escandalosos.”

⁴² Germán Viveros, *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII. Estudio introductorio y notas de Germán Viveros Maldonado*, coord. De Héctor Azar, (México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993).

⁴³ Sergio Mena, *Teatro Mexicano: Historia y Dramaturgia. Tomo X. Especificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*, (México: CONACULTA, 1994).

Finalmente, Maya Ramos Smith coordinó el libro: *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*.⁴⁴ En él se presentan varios trabajos de distintos autores que dan cuenta de la censura al teatro y la reglamentación a la que fue sometido. El libro contiene ensayos sobresalientes para nuestra investigación, como “Los documentos de la censura o algunos puntos sobre las íes,” de Xavier Lizárraga Cruchaga; así como la “Tercera llamada: Censuramos. El teatro profesional (siglos XVI-XIX)” de la misma Maya Ramos. Además, nos será de gran utilidad para la consulta de los documentos que contiene la obra.

Respecto a la documentación de archivo, consultamos expedientes resguardados en diferentes repositorios, como del Archivo General de la Nación de México (AGNM) en el ramo de Instituciones Coloniales; el Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia (AHBMAH) y del Archivo del Ayuntamiento de la Ciudad de México. Entre esa documentación trabajamos con reglamentos del Nuevo Coliseo, cuyo análisis nos permitió advertir el aspecto de la cotidianidad y la interacción de la sociedad novohispana sobre todo en la representación de los dramas.

Los demás documentos con los que trabajamos son relacionados con la administración de los virreyes Gálvez (1785-1786) y del segundo conde de Revillagigedo (1789-1794), pues con ello realizamos un rastreo de las dificultades de la jurisdicción del Nuevo Coliseo y así comprobar las intenciones del gobierno virreinal para con el teatro. Asimismo, el análisis de un ensayo del teatro de una de las autoridades de la época fue importante para esclarecer las características que esta diversión pública debía cumplir.

Para concluir con esta presentación, manifestamos que la investigación se divide en tres capítulos. En el primero, titulado “Con risa y canto alivio pesadumbres.” El teatro como espacio de sociabilidad, identificaremos las circunstancias por las que el teatro novohispano a finales del siglo XVIII funcionó como un recinto que permitía la interacción de la sociedad de la capital del virreinato y el intercambio de ideas. En tales circunstancias consideraremos la dinámica del ambiente teatral y la arquitectura del Nuevo Coliseo como condicionantes

⁴⁴ Maya Ramos Smith, *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, (México: CONACULTA, INBA, 1998).

para considerar al teatro novohispano como un espacio de sociabilidad. Terminamos el capítulo con un estudio de caso de la recepción de una obra en particular, de la cual advertiremos el potencial que tenía el teatro para filtrar una ideología en los espectadores.

En el segundo capítulo, “Es el drama mi nombre y mi deber corregir al hombre.” El teatro como medio educador, daremos cuenta de las intenciones del gobierno virreinal para hacer de este entretenimiento una escuela de buenas costumbres. Hacemos un repaso de los preceptos del neoclasicismo, la censura de la época y la importancia del lenguaje no verbal en la actividad teatral. Asimismo, presentamos un análisis de las diferentes reglamentaciones que experimentó el Nuevo Coliseo, así como de las características de la reforma de Gálvez para identificar la manera en la que se pretendió convertir al teatro en un medio educador.

En el tercer capítulo, “Procuró con ficciones inclinar hacia el bien los corazones.” El teatro como instrumento propagandístico, explicaremos el proceso que sufrió el teatro, de representarse en el Coliseo a trasladarse en las calles una vez iniciada la insurgencia. Mencionaremos las características de esta otra forma de teatralidad, vinculando ambas con los hallazgos del capítulo anterior; lo cual nos servirá como enlace de estas dos perspectivas del teatro novohispano. Examinaremos el discurso contenido en los Diálogos para comprobar efectivamente que el teatro fue usado como un instrumento propagandístico durante la insurgencia mexicana. Pondremos énfasis en la manera en que se filtraba el discurso y a qué sectores poblacionales estaban dirigidos. Por último, daremos cuenta de los principales hallazgos de la tesis y de las posibles temáticas detectadas para futuras investigaciones.

Capítulo 1. “Con risa y canto alivio pesadumbres.” El teatro como espacio de sociabilidad⁴⁵

Para comprender por qué el gobierno virreinal de finales del siglo XVIII pensó en el teatro como una herramienta para inculcar las buenas costumbres y erradicar los vicios y excesos, debemos adentrarnos en la dinámica teatral de esa época. Consideramos estudiar al teatro novohispano como un espacio de sociabilidad, a fin de entender la capacidad de instrucción, asimilación, empatía y transmisión de información que proporcionaba el teatro mediante la representación de dramas entre la población novohispana.

Para la época que abordamos, el espacio de sociabilidad era un lugar donde se realizaban los procesos de interacción entre un conjunto de individuos, cambiantes en el tiempo y cuya relación entre personas puede ser una plataforma de acción para compartir mediante conversaciones sus pensamientos respecto a ciertas problemáticas y la introducción de nuevos valores y conductas.⁴⁶ Las ciencias sociales han estudiado diversos centros de convivencia en un área y tiempo determinados (como cafeterías,⁴⁷ bares y cantinas, tertulias)⁴⁸ bajo la premisa de espacios de interacción social; sin embargo, consideramos que faltan investigaciones donde se evidencie que el teatro también ha funcionado como uno de esos espacios.

Así, en este primer capítulo nuestro objetivo es identificar las características por las que el teatro novohispano de la capital del virreinato, cuyas presentaciones se realizaban en el Nuevo Coliseo, fue un espacio de sociabilidad. Sostenemos que el teatro fue un recurso

⁴⁵ Para titular nuestro capítulo recuperamos la expresión “con risa y canto alivio pesadumbres,” contenida en un texto anónimo de la época que sintetiza los objetivos primordiales del teatro del siglo XVIII. No solo alude a su característica de entretener y servir de bálsamo para los pesares, también expresa la condición de ser un medio para corregir la conducta de las personas.

⁴⁶ Esta definición de espacio de sociabilidad la creamos nosotros a partir de lo propuesto por el historiador francés Maurice Agulhon, recuperado por Xavier Motilla Salas y William Alfredo Chapman Quevedo, citados anteriormente en el marco teórico-conceptual de esta investigación.

⁴⁷ Véase, por ejemplo, Mónica Vázquez Astorga, “La vida social y cultural en los cafés europeos en el último cuarto del siglo XIX,” en *Comunicación y ciudad*, dir. Chaves Martín Miguel Ángel (España: Grupo de Investigación de Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 2015), 23-38.

⁴⁸ Véase Andrea Gelz, “La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso),” *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, (8-9), 1999, <https://doi.org/10.17811/cesxviii.89.1999>.

empleado por el gobierno virreinal para inculcar ciertos valores morales como el decoro y la eliminación de los excesos, con el objetivo de modificar las costumbres diarias de los novohispanos. Este propósito del teatro fue posible gracias a que funcionó como un auténtico espacio de sociabilidad, donde la interacción de la mayoría de la población novohispana era el escenario ideal para inculcar esos valores.

En las siguientes páginas procedemos a desarrollar nuestra premisa: la suma de elementos como la arquitectura teatral, el repertorio de las obras, la interacción social, los impedimentos para presenciar el espectáculo y el papel de los dramas en la sociedad novohispana nos da como resultado considerar al teatro como un auténtico espacio de sociabilidad.

1.1 El teatro: una diversión apreciada por los novohispanos

De acuerdo con Juan Pedro Viqueira Albán, el teatro fue la diversión pública más protegida por las autoridades virreinales durante el siglo XVIII.⁴⁹ A pesar de existir otras diversiones como las corridas de toros, peleas de gallos, los bailes, los juegos de azar e incluso la asistencia a las cantinas, Germán Viveros asegura que el gobierno virreinal no fomentó (ni controló) ninguna otra diversión en mayor medida que al teatro.⁵⁰ Esta circunstancia nos lleva a preguntarnos qué era aquello que hacía especial a este entretenimiento.

De acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, en Nueva España se entendía al teatro como “representación o idea fabulosa a manera de comedia o tragedia, en la cual no interviene el Autor, sino que solamente hablan los personajes introducidos y fingidos.”⁵¹ Con base en lo anterior, podemos considerar que el teatro era un entretenimiento en el cual se escenificaba

⁴⁹ Juan Pedro Viqueira Albán, “El progreso o el teatro,” en *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, (México: Fondo de Cultura Económica, 1987), 53.

⁵⁰ Germán Viveros, “Pensamiento social y dramaturgia novohispana dieciochesca,” en *Anuario Saber Novohispano*, (México: Universidad Autónoma de Zacatecas, 1995), 481.

⁵¹ *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, Real Academia Española, s.v. “Drama,” consultado el 30 de septiembre de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>. Referenciamos el concepto de “drama” dentro del *Diccionario de Autoridades* debido a que el concepto de “teatro” alude más bien al edificio donde se representan las obras.

una historia ficticia a través de la intervención de actores que fungían como personajes, cuyos diálogos y acción desarrollaban el relato.

Además, sabemos que este espectáculo hace uso de varios elementos como el vestuario, la música, los decorados y trucos escénicos, para intensificar las situaciones que se están representando. Al igual que en cualquier arte, en el teatro entran en juego emociones y sentimientos, no solo de quienes crean la obra, sino también de los espectadores. Viqueira expresa que en el teatro se manifestaba la sociedad tal como la vivían sus individuos; era un lugar donde se materializaba el imaginario de la población: sus creencias, sus mitos, sus angustias, anhelos y pasiones.⁵²

En Nueva España convivieron tres tipos de teatro: el profesional o de carácter espectacular, que era el realizado en el Coliseo y vigilado por las autoridades virreinales; el colegial, efectuado en las instituciones eclesiásticas y con fines religiosos; y el callejero, el más difícil de controlar para el gobierno, siendo presentado en lugares poco convencionales y a veces clandestinos, rayando en el absurdo y en la lascivia, según la opinión de algunos intelectuales de la época.⁵³ Nos parece que esta distinción, a pesar de marcar diferencias en cuanto a los espacios y formas de representar los dramas, indica que el teatro estaba presente en el gusto de la sociedad novohispana.

A nuestro parecer, el aprecio de los novohispanos por el teatro obedece a tres razones fundamentales: en primer lugar, debido a lo fácil que era para la población comprender y asimilar lo visto en el escenario gracias al uso de diferentes herramientas para desarrollar la narración, como el vestuario, la ambientación y el lenguaje, verbal o no verbal, solo bastaba con ver y oír lo que ocurría frente a ellos. En segundo lugar, la conjunción de otras diversiones. Es sabido que durante los intermedios de obras recurrentemente (antes de las reformas de finales del siglo XVIII) el escenario era usado para sainetes y entremeses,⁵⁴ incluso peleas de gallos. En un mismo espacio los novohispanos tenían otros regocijos que

⁵² Viqueira, "El progreso o el teatro," 54.

⁵³ Alberto Ortíz, "El teatro novohispano. Casos de su presencia," en *Agenda Letras Novohispanas*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1, núm.1 (2018): 3-4, <https://doi.org/10.48778/adenda.v1i1.98>.

⁵⁴ Los sainetes y entremeses eran piezas que también formaban parte de la teatralidad, pero en lugar de escenificar una historia, se enfocaban en la música y el baile.

también apreciaban, además de que las condiciones del edificio (como abordaremos más adelante) propiciaba la interacción y conversación con los demás.

Finalmente, el teatro era apreciado por los novohispanos porque la propia sociedad novohispana era teatralizada. Viqueira ejemplifica lo anterior refiriéndose a la algarabía que envolvía a los recibimientos de los virreyes, las coronaciones, las fiestas religiosas y las procesiones. Este carácter de lo “teatral” estaba presente en la vida cotidiana de los novohispanos y por ello, era más fácil que las personas se sintieran identificadas con la dinámica teatral.

Incluso, Alberto Ortíz se ha aventurado a expresar que esta apreciación por el teatro tiene una inclinación religiosa debido al propio ritual teatralizado de la misa. Tal celebración tiene connotaciones teatrales como un espacio especial decorado con diferentes atavíos, un vestuario específico para la ocasión (la indumentaria sacerdotal), líneas de diálogo específicas, etcétera.⁵⁵

Debido a estos aspectos, el gobierno virreinal pretendió aprovechar al teatro para hacerlo un espacio que ayudara a educar a la población. No obstante, antes de adentrarnos en este aspecto continuaremos analizando las características del teatro novohispano como espacio de sociabilidad.

1.2 Arquitectura teatral. Estilos y condicionamiento de interacción

Nos parece congruente pensar que, así como se pretendió transformar el contenido de las obras en el teatro para servir como instrumento de educación, asimismo se reflexionó en modificar el espacio donde se realizaba la presentación de dichas obras. Como veremos a continuación, el debate europeo sobre ello versa en encontrar el estilo arquitectónico ideal que permita a los espectadores disfrutar plenamente del espectáculo, atendiendo a las necesidades de la vista y acústica del recinto.

⁵⁵ Ortíz, “El teatro novohispano. Casos de su presencia,” 1.

En este apartado nos interesa comparar las características físicas del Nuevo Coliseo con los estilos arquitectónicos de las dos tendencias europeas que convivían en el siglo XVIII: la tendencia italiana y la francesa. Ello con el fin no solo de comprobar en qué medida impactaron sus características con la intención de convertir al teatro en un medio educador, sino también para demostrar que la arquitectura fue un condicionante más para que el teatro novohispano fuera un espacio de sociabilidad.

1.2.1 Estilos arquitectónicos europeos: la tendencia italiana y la francesa

La primera característica del teatro que abordamos y nos permitió advertir al teatro como espacio de sociabilidad es el aspecto concerniente a la arquitectura donde se representaban los dramas. En el siglo XVIII, al menos en Europa, se pensó en modificar la dinámica teatral a la par de los recintos teatrales para que estos fueran congruentes con la función social de educar a los espectadores.⁵⁶

Al parecer, esta intención de modificar los espacios teatrales no solo provino de las autoridades, sino que también de las propias exigencias tanto del público como de los dramaturgos. De acuerdo con Casas-Correa, para el siglo dieciochesco, la arquitectura ya no satisfacía los requerimientos necesarios de la puesta en escena, (lo que al mismo tiempo nos da indicios de un mayor nivel del arte dramático) a su vez que los espectadores abogaban por más comodidades.⁵⁷ Asimismo, Voltaire fue una de las primeras y más fuertes voces para propiciar el debate sobre la edificación teatral, puesto que culpó a la incomodidad del espacio y el ambiente agitado del público (atribuyendo también a una mala arquitectura) por el fracaso de su obra.⁵⁸

Juntándose la preocupación y/o necesidad de las autoridades, los dramaturgos y el público sobre modificar el espacio teatral, se dio el momento oportuno para reflexionar el tipo de

⁵⁶ Ma. José Zaparaín Yáñez y René J. Payo, “La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara,” *Quintana*, n.19 (2020): 316.

⁵⁷ Maribel Casas-Correa, “Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo “a la francesa” ?, *Revista de Arquitectura*, 17, n. 1 (2015): 18.

⁵⁸ Casas-Correa, “Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo “a la francesa” ?, 25.

arquitectura ideal para las escenificaciones, siendo el objetivo central velar por mejores condiciones de óptica y acústica. Estas dos características del edificio teatral vincularon a este con otros edificios también contruidos con leyes físicas aplicadas a la arquitectura como lo fueron las cárceles y los hospitales, lugares donde era esencial ver y oír lo mayor posible de lo que ocurría en su interior.⁵⁹ Sin embargo, el debate no cesó en el siglo XVIII y no encontramos una tipología única del espacio teatral. Lo que sí fue denominador común es la presencia de la división de la planta en dos partes bien diferenciadas, pero al mismo tiempo interdependientes: el escenario y el espacio destinado al público.⁶⁰ Y es precisamente en estas áreas donde se enfocan las diferentes propuestas durante este siglo.

En España, a inicios del siglo XVIII los edificios teatrales tenían un carácter provinciano, pero con la llegada de los Borbones al poder trajeron nuevas propuestas arquitectónicas. Es así que la Real Academia de San Fernando adoptó las dos principales opciones arquitectónicas: la italiana del arquitecto Milizia y la tendencia francesa propiciada por Patti.⁶¹

De acuerdo con lo descrito por García Melero, el estilo francés se enfocaba en lograr una mejor acústica dentro del espacio, mientras que la forma italiana buscaba una buena visión del espectáculo. Ambas tendencias arquitectónicas pusieron énfasis en la planta destinada a los asientos del público. Para el estilo italiano, la planta debía ser abierta en forma de U o herradura para lograr, con ayuda de efectos de iluminación, que la vista del espectador siempre se dirigiera hacia el escenario. En cambio, la propuesta francesa abogaba por una planta de forma elíptica u oval longitudinal, dado que esa curva contribuye a retener y distribuir mejor los sonidos y envolver al público.⁶²

Sin embargo, Patti propuso su modelo hasta 1782, por lo que en España durante el siglo XVIII el sistema arquitectónico italiano predominó en las construcciones teatrales abarcando el periodo entre 1737 y 1770, aproximadamente. Es así que durante la mayor parte del siglo

⁵⁹ José Enrique García Melero, “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 1 (1994): 216.

⁶⁰ García, “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” 216.

⁶¹ García, “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” 214.

⁶² García, “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” 235.

la planta siguió siendo semicircular o en forma de herradura del lado del espectador y el escenario rectangular, hasta que posterior a 1782 se incorporó la propuesta francesa.⁶³

Es importante indicar que durante el siglo XVIII en el resto de Europa se prefería seguir un estilo basado en el modelo francés por ser considerado de “buen gusto,” no solo por el modelo de planta formulado por Pattié, sino porque también consideraba otros aspectos como la ubicación del edificio (en una plaza de amplias dimensiones con calles anchas), fachadas laterales con marquesina para resguardar a los espectadores que llegan en coche y la importancia de un vestíbulo público amplio.⁶⁴

Otro elemento que se sumó a las propuestas arquitectónicas fue el uso de materiales en las edificaciones teatrales. El principal material de su construcción fue la madera; sin embargo, debido a los constantes incendios de los teatros por descuidos con las velas se pensó en sustituirlo por un material más resistente y duradero, como la piedra, pero se descartó por ser un elemento que no permitía la fluidez del sonido. Por tanto, la madera siguió siendo el material más adecuado para la construcción de esos edificios, a pesar del riesgo que implicaba.⁶⁵

1.2.2 Estructura y división del Nuevo Coliseo

Durante la primera mitad del siglo XVIII hay un incremento constructivo en Nueva España que significó la creación de muchas edificaciones religiosas y civiles, implementándose varias medidas de saneamiento y mejoramiento urbano relacionadas con cimentaciones de grandes obras públicas, modificando el aspecto de la capital del virreinato. Fue durante los reinados de Carlos III (1759-1788) y su sucesor Carlos IV (1788-1808) que se realizaron las

⁶³ García, “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” 235.

⁶⁴ Casas-Correa, “Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo “a la francesa” ?, 28.

⁶⁵ García, “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” 246.

modificaciones más importantes en el espacio urbano capitalino, como fueron los primeros intentos de alumbrado público y el enlosado de las calles principales.⁶⁶

Respecto a la arquitectura destinada a labor escénica, desde 1597 la Ciudad de México contó con lugares informales como los “corrales,”⁶⁷ propiedad de particulares; también había patios de vecindad abiertos para presentaciones que contaban con gradas y techos de paja.⁶⁸ El primer espacio dedicado formal y específicamente para las representaciones teatrales fue dentro del del Hospital Real de Naturales, autorizado por una Real Cédula de 1553,⁶⁹ cuyas ganancias obtenidas servían para mantener económicamente a la institución médica. Luis González Obregón refiere que este espacio fue construido de diferentes maderas, como el cedro y el oyamel; presentaba un techo, celosías, ventanaje y, de acuerdo a opiniones de la época, estaba “todo muy guarnecido, adornado y pintado” que los consecuentes edificios teatrales no se comparaban con su apariencia y firmeza.⁷⁰

El edificio tuvo diversas reparaciones y modificaciones durante el siglo XVII y principios del XVIII (como la compostura del techo en 1721). Sin embargo, el 19 de enero de 1722, después de la escenificación de *Ruinas e incendio de Jerusalén o desagracias de Cristo*, los mozos cometieron el error de no apagar completamente los pabilos de las velas, por lo que se produjo un incendio que acabó con esta casa de comedias, e incluso afectó a las instalaciones del Hospital Real de Naturales. Además, una curiosa consecuencia es que estaba programada para el día siguiente la presentación de la obra *Aquí fue Troya*.⁷¹

Como la capital del virreinato no podía quedarse sin un espacio teatral, prontamente se inició la cimentación de uno nuevo. En un primer momento se reconstruyó en el mismo lugar para que el Hospital Real no perdiera los ingresos de los dramas. No obstante, debido a las quejas

⁶⁶ Giovanna Recchia, “Ciudad y escenarios del siglo XVIII,” en *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVII*, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993), 59-61.

⁶⁷ Se llama comunmente la casa, pátio o teatro donde se representan las comédias. Diósele este nombre, porque ordinariamente están descubiertos. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “Corral,” consultado el 10 de marzo de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

⁶⁸ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 57-58.

⁶⁹ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 58.

⁷⁰ Luis González Obregón, “El primer teatro,” en *México Viejo: noticias históricas, tradiciones, leyendas y costumbres*, (París; México: Librería de la Vda. De C. Bouret, 1900), 339.

⁷¹ González, “El primer teatro,” 341.

constantes de los enfermos por el bullicio, se construyó un nuevo edificio, ubicado entre el Callejón del Espíritu Santo (hoy Isabel la Católica) y la calle de la Acequia (hoy 16 de septiembre). A esta construcción se le conoció como el Viejo Coliseo.⁷²

No obstante, el Viejo Coliseo no gozó de buena aceptación pues resultó incómodo y peligroso por haberse construido con maderas quemadas del primer teatro,⁷³ siendo así que en 1733 se hizo una reparación del techo y para 1749 se ejecutó un nuevo proyecto de restauración a cargo de Lorenzo Rodríguez. A pesar de ello, el edificio seguía representando un peligro para la población, por lo que poco después de la última reparación, por mandato del virrey en turno, el Viejo Coliseo cerró sus puertas.⁷⁴

Cabe mencionar que la autora Giovanna Recchia describe que el virrey que ordena el cierre del edificio es el marqués de Casa Fuerte, pero seguramente se trata de un error puesto que el periodo de dicho marqués como gobernante fue de 1722 a 1734. Por lo anterior, nos percatamos de que las fechas no coinciden y el virrey que ocupaba el puesto en ese momento del cierre del edificio fue el primer conde de Revillagigedo, Juan Francisco de Güemes. Y él fue precisamente quien ordenó la creación de un nuevo espacio teatral en 1752, dato en el que coinciden autores que han abordado la temática, como Viqueira Albán, Olavarría y Ferrari, y la propia Giovanna Recchia.

El Nuevo Coliseo se inauguró el 25 de diciembre de 1753, siendo los arquitectos José Eduardo de Herrera y Manuel Álvarez. Este inmueble siguió siendo dependiente del Hospital Real, disposición ratificada por el rey en una real cédula de 1754 donde menciona que está al tanto de todos los pormenores anteriores y pide la estancia de un edificio digno para la capital del virreinato, pues es una costumbre genérica y universal la que haya un espacio dedicado al teatro en las capitales de todos sus dominios.⁷⁵ Viqueira Albán menciona que este nuevo edificio fue construido con piedra.⁷⁶

⁷² González, “El antiguo Coliseo,” 343.

⁷³ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 58.

⁷⁴ Recchia, “Ciudad y escenarios del siglo XVIII,” 66.

⁷⁵ AGNM, Instituciones coloniales, Reales Cédulas originales, vol. 74, exp. 33, fs. 111-114.

⁷⁶ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 59.

Anteriormente hicimos referencia al debate existente en el siglo XVIII sobre la arquitectura teatral, y uno de los aspectos de la discusión era justamente los materiales adecuados con los cuales construir. La piedra, a pesar de ser más resistente que la madera, no permitía una buena fluidez del sonido, por lo que no era un material ideal para un espacio escénico.

Desde aquí advertimos una de las deficiencias del Nuevo Coliseo respecto al elemento auditivo de las obras y su incipiente recepción por la mayor parte del público presente. González Obregón confirma el material al mencionar que “su hechura es a modo de herradura, fábrica de mampostería con 41 cuartos techados de vigas”;⁷⁷ es decir, el techo era el que seguía siendo de madera.

El Nuevo Coliseo contenía en su fachada un pórtico de tres arcos, y, como se puede apreciar en la imagen 1,⁷⁸ la sala del público era en forma de octágono y al frente se encontraba el escenario con traza rectangular. Respecto a la forma de la zona del público, podemos decir que se asemeja a la tendencia italiana de ese momento (congruente también con los edificios teatrales hechos en España en esa época), al presentar una sala de gran anchura (a pesar de no ser en forma de “U”) y no ser tan longitudinal como lo proponía la tendencia francesa. Es así que con este nuevo edificio se prefiere la visión del público frente al sonido.

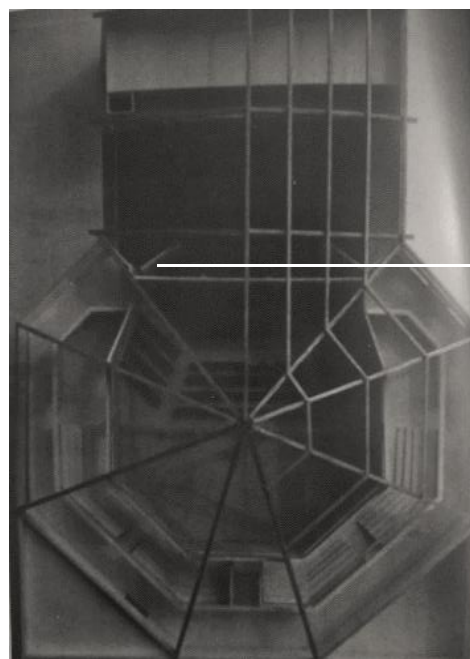


Imagen 1. Reconstrucción hipotética del Coliseo Nuevo (1752). Autor: Armando Moreno. Véase nota a pie número 78.

⁷⁷ González, “El primer teatro,” 351.

⁷⁸ Recchia, *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVII*, entre las páginas 96 y 97.

Al mismo tiempo, como se muestra gráficamente en la imagen 2,⁷⁹ el edificio contaba con tres pisos de palcos y un cuarto nivel para las cazuelas,⁸⁰ además de un “cuarto de los vuelos” (Imagen 1), que era el sitio de donde se colgaban a personajes como ángeles o demonios o cualquier otra persona u objeto que se necesitase que flotara durante la representación.⁸¹ Esto último

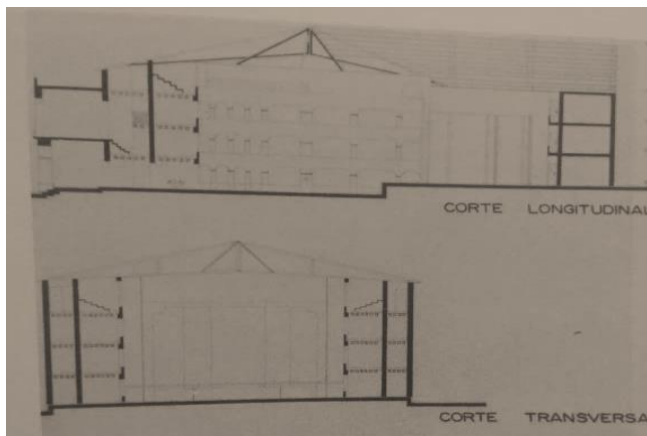


Imagen 2. Corte longitudinal y corte transversal del Coliseo Nuevo (1752). Autor: José Luis Domínguez. Véase nota a pie número 79.

nos parece una confirmación de una mejoría y novedad en cuanto a la escenografía en las obras que se presentaban en el Coliseo al contar con este espacio en específico.

Como bien lo menciona Javier Francisco Raposo, el espacio escénico depende de aspectos como el tamaño del teatro, su forma y está configurado por la relación jerárquica de la sociedad.⁸² Es en este último componente donde vamos a centrar la descripción de las secciones del edificio teatral de la capital del virreinato novohispano. De acuerdo con lo que describe Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*, el Nuevo Coliseo se encontraba distribuido en las siguientes divisiones: en la planta baja: luneta, patio o platea, mosquete; en la planta alta: primer, segundo y tercer piso, y las cazuelas, una para hombres y otra para mujeres.⁸³

⁷⁹ Recchia, *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVII*, entre las páginas 96 y 97.

⁸⁰ “[...] en los Corrales de las Comédias [es] el sitio que está en frente del tablado donde se representa, en el qual vén las mugeres la Comédia. Debiose de llamar assí, porque entran en él todo género de mugeres, y están mezcladas unas con otras.” Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “Cazuela,” consultado el 12 de marzo de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>. No obstante, ese espacio no solo estaba dirigido para las mujeres, sino también para los hombres, pero sin mezclarse. Es decir, que en el Nuevo Coliseo en el cuarto nivel había dos cazuelas, una para mujeres y otra para hombres. Dado que esta sección del público era destinada para un sector más bajo de la población, se hacía tal distinción para evitar, según la mentalidad de la época, sucesos donde la lascivia pudiera presentarse.

⁸¹ Recchia, “Ciudad y escenarios del siglo XVIII,” 67.

⁸² Javier Francisco Raposo, *Arquitectura teatral. Infraestructura y escenografía* (Tesis de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2021), 59.

⁸³ Enrique de Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. (México: Porrúa, 1961), 57-59.

La luneta estaba conformada por cuatro filas de bancos, dentro del patio y pegadas al escenario, cuyos bancos se arrendaban por temporada, dado que ahí era el lugar destinado para los más distinguidos de la sociedad novohispana;⁸⁴ la primera fila tenía 22 asientos; la segunda, 19; la tercera 20 y la cuarta 22, nueve asientos que estaban debajo del palco del virrey y los siete de enfrente, un total de 96 asientos.⁸⁵ Enfrente de la luneta se encontraba el patio o platea. Este espacio tenía 288 lugares, distribuidos en 19 bancas. Las primeras siete bancas (101 asientos) estaban destinados para oficiales: capitanes, tenientes, alféreces y cadetes; las 12 bancas restantes (187 asientos) podían ocuparlas el resto del público (menos la gente de clases más bajas).⁸⁶

Detrás de la luneta se encontraba la última sección de la planta baja del Coliseo y la más alejada del escenario: el mosquete. En este espacio, al ser la zona más económica, no contaba con asientos, por lo que las personas de clase baja tenían que apretujarse para observar el espectáculo.⁸⁷ Aproximadamente en el mosquete cabían 379 personas, como sucedió el 10 de julio de ese año durante la celebración de “los de la Excelentísima señora virreina.”⁸⁸

Pasando a la parte alta del edificio, el Nuevo Coliseo tenía tres pisos de 18 palcos cada uno (54 en total), y, acorde a lo descrito en el inventario que se le da al asentista Juan Manuel de San Vicente en 1777, los palcos contaban con balcones de hierro, cubiertos de lienzo pintado, puertas de madera, chapas y llaves de hierro y bancos de madera.⁸⁹ Tanto el primero como el segundo nivel de los palcos se alquilaban por temporada y el tercero solamente por función y ocupado por categorías sociales menos favorecidas.⁹⁰ Es necesario mencionar que, por las descripciones que nos da Olavarría y Ferrari,⁹¹ deducimos que los palcos no eran del mismo

⁸⁴ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 72.

⁸⁵ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 57.

⁸⁶ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 58.

⁸⁷ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 72.

⁸⁸ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 58.

⁸⁹ Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia (en adelante AHBMAH), vol. 97, exp. 5, 1777, 115-117.

⁹⁰ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 73.

⁹¹ Este autor describe la cantidad de personas en total que tenían cierta cantidad de palcos. Ejemplo, se nos menciona que en el primer nivel los palcos 1, 2, 3 y 4 estaban destinados al uso del virrey y el 6 al mayordomo del Hospital Real de Indios, pero no indica cuántos asientos representaban esos palcos. Lo que si menciona es que la cantidad restante de palcos de ese nivel (13) significaba un total de 174 asientos. Esta forma de describir los asientos la repite el autor con los dos niveles faltantes de palcos, pero la cantidad total varía entre ambos. Es así que realizamos un promedio de cuántos asientos podría contener un palco aproximadamente.

tamaño y/o que el número de asientos que contenían cada uno de ellos era distinto. Por tanto, nos aventuramos a sugerir que cada palco tenía aproximadamente entre 8 y 15 asientos.

Por último, estaba la zona de la cazuela de hombres y la cazuela de mujeres. La primera incluía 159 asientos y la segunda 236.⁹² Citando de nuevo al documento del inventario que se le da a Juan Manuel de San Vicente, las cazuelas a su vez tenían 18 divisiones.⁹³ A continuación, presentamos una tabla donde se indican las secciones del teatro y el número total de asientos de cada una de ellas para contar con un dato aproximado del número total de asistentes que podría tener el Nuevo Coliseo.⁹⁴

Secciones y asientos del Nuevo Coliseo				
Planta	Sección	Divisiones	Núm. de asientos	Total
Planta baja	Luneta	Banca 1: 22 asientos Banca 2: 19 asientos Banca 3: 20 asientos Banca 4: 22 asientos Asientos extras: 9 + 7 asientos	99	767
	Patio	Bancas 1 al 7: 101 asientos Bancas 8 al 19: 187 asientos	288	
	Mosquete	-	380 Aprox.	
Planta alta	Nivel 1	Palcos 1,2,3,4 y 6: ¿? Palcos 5,7 -18: 147 asientos Promedio de cada palco: 13 asientos	252 Aprox.	1085
	Nivel 2	Palcos 1 y 9: ¿? Palcos 2-8 y 10-18: 199 asientos Promedio de cada palco: 12 asientos	223 Aprox.	
	Nivel 3	Palcos 1,2,3,4,15,16,17 y 18: 64 asientos Palco 12: ¿? Palcos 5,6,7,8,9,10,11,13 y 14: 143 asientos	215 Aprox.	
	Cazuelas	Hombres: 159 asientos Mujeres: 395 asientos	395	

⁹² Viqueira, “El progreso o el teatro,” 73.

⁹³ AHBMAH, vol. 97, exp. 5, fs. 115-117.

⁹⁴ La tabla fue creada a partir de las descripciones que hace Enrique de Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, obra citada anteriormente.

Del cálculo realizado, nos podemos percatar que este edificio teatral podría alojar casi 2000 personas, una cantidad considerable y bastante lejana a la propuesta por Viqueira Albán (800 personas).⁹⁵ El Nuevo Coliseo albergaba a una gran cantidad de personas, repartidas en secciones donde convivían con demás miembros de su condición social. Algunas de esas secciones no presentaban las comodidades necesarias para presenciar la obra (como la falta de un asiento en las cazuelas), lo que podría propiciar que los espectadores dirigieran su atención a conversaciones sobre algún hecho importante o de su día a día más que a lo que se mostraba en el escenario. Lo anterior ayudado por la propia estructura del edificio, donde se privilegiaba la visión en vez de la acústica de la obra.

Aunque anteriormente hemos mencionado que el teatro tiene la capacidad de prescindir de diálogos y solo comprenderse por los aspectos visuales, pensemos que la complejidad de algunas obras no permite lo anterior, y que es imperante que los personajes hablen para que no haya tergiversaciones en el discurso de la obra. De ahí que planteemos que la estructura del Nuevo Coliseo, al presentar problemas de acústica, se volvió un condicionante de la interacción social durante las funciones teatrales, pues gran parte del público no podía adentrarse de lleno a la ilusión teatral y prefería conversar con el de al lado.

Es durante el gobierno del virrey Gálvez (1786) que se emprende una reforma al teatro con el objetivo de proveer a la sociedad novohispana de un espacio digno para las diversiones y que “representara sobre todo un foro de enseñanza moral y de buenas costumbres.”⁹⁶ Tal apreciación del teatro no era por sus características físicas, sino por las conductas mostradas en su interior, como abordamos a continuación.

1.3 El teatro: un lugar indigno

El rey Carlos III expresó en una real cédula de 1765 la prohibición de las comedias de contenido religioso en los edificios teatrales “por ser los teatros lugares muy impropios y los comediantes instrumentos indignos y desproporcionados para representar los Sagrados

⁹⁵ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 73.

⁹⁶ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 62.

misterios de que tratan.”⁹⁷ Esta declaración, de considerar al teatro un espacio indigno contrasta con el ideal de la época de lo que debía de representar los dramas, así como el lugar donde se escenificaban.

Podríamos pensar que la aseveración del rey se debió a que cualquier representación de lo sagrado en un lugar que no fuera específicamente un espacio religioso como una iglesia se consideraría no apto o apropiado para ello. Sin embargo, para tenerlo claro sería necesario conocer cuál era el ambiente social dentro de los edificios teatrales.

No se negaba que el teatro era una diversión oportuna, pero debía ser una distracción exenta de malas costumbres: "Las ciudades no son ni pueden ser claustros. Las diversiones públicas hacen menos perjudiciales a los ociosos. Brindan descanso después de un día de cumplir con sus obligaciones."⁹⁸ Por tanto, el edificio teatral era considerado un establecimiento público útil y necesario, ¿El Nuevo Coliseo cumplía con tal objetivo? En este apartado daremos respuesta a esta interrogante, al presentar una reconstrucción de una noche común en el principal edificio teatral de la Nueva España, tomando en cuenta los preparativos para asistir al teatro, el contenido de las obras, hasta las distracciones a las que el público debía enfrentarse para prestar atención a lo que sucedía en el escenario.⁹⁹

⁹⁷ “Real Cédula del 9 de junio de 1765 prohibiendo la representación de autos sacramentales,” en *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, Maya Ramos Smith, (México: CONACULTA, INBA, 1998), XXX, extraída a su vez del libro de Emilio Cotarelo y Mori, *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España: contiene noticia, extracto o copia de los escritos, así impresos como inéditos, en pro y en contra de las representaciones*, (España: Biblioteca Nacional, Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1904), 657.

⁹⁸ Salvador Díaz de la Vega, “Discurso sobre los dramas,” en *Teatro dieciochesco de Nueva España*, Germán Viveros, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010), 198.

⁹⁹ Esta reconstrucción del ambiente en el Nuevo Coliseo la hemos realizado a partir de lo mencionado por otros autores que se han encargado de la problemática y principalmente del análisis de las distintas reglamentaciones al arte teatral de la época bajo la premisa de que, si una acción específica era prohibida, además de considerarse deshonesto, la razón se debía a su presencia frecuente durante las funciones (sobre todo si la disposición se repetía en varios reglamentos).

1.3.1 Cartelera y preparativos

Las personas del virreinato que deseaban asistir al teatro planificaban la actividad con cierto tiempo de antelación. Las entradas se adquirían con anticipación, por arrendamiento o entradas sueltas,¹⁰⁰ lo que muestra la gran afluencia de asistentes, aunque ello solo aplicaba para el arrendamiento de los mejores palcos y no de sitios más accesibles como las cazuelas. Los costos variaban de acuerdo a la sección de teatro. Para la gente que no tenía el capital suficiente ni la posición social tenía que conformarse con apreciar la obra teatral desde los lugares más alejados, descuidados e incómodos, como las cazuelas. El precio de éstos era relativamente barato, oscilaba a partir de medio real,¹⁰¹ por lo que al Nuevo Coliseo asistían los diferentes estratos sociales de la capital.

La representación de las diversas obras, se realizaban todos los días de la semana excepto el sábado.¹⁰² Pedro de Arrieta en sus *Memorias del Teatro*, menciona que las representaciones iniciaban por las “virtuosas tardes” y podían terminar “después de la oración.”¹⁰³ Este horario permitía que una gran cantidad de gente asistiera al Coliseo, pues sus deberes cotidianos habían concluido y el acudir a una función tenía el propósito, al igual que las otras diversiones públicas, de olvidarse un momento de la vida cotidiana.

En ocasiones, las funciones tenían una extensa duración a consecuencia de la repetición de alguno de los espectáculos mostrados durante el intermedio y que fueran de gran agrado del público, por ello se intentó evitar esto a través de disposiciones en los reglamentos teatrales, como en 1794 donde se prohibía que esos espectáculos se representaran de manera continua por la exigencia del público (aunque estaban permitidos si los participantes aceptaban, siempre y cuando no se excediera en tiempo).¹⁰⁴

¹⁰⁰ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 72.

¹⁰¹ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 72.

¹⁰² Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 49.

¹⁰³ Diario de México, 21 enero 1808, núm. 844, tomo VIII, 2, consultado en línea el 10 de marzo de 2021, www.hndm.unam.mx.

¹⁰⁴ AGNM, *Instituciones Coloniales, Bandos*, vol. 17, exp. 76.

Entrado el siglo XIX, el virrey estipuló que las diversiones del teatro no debían durar más de las once de la noche, hora en que el edificio también debía de desalojarse y quedar cerrado. Esta decisión se tomó debido a que, al menos en tres ocasiones, las funciones habían concluido después de la una de la mañana.¹⁰⁵ En ningún documento consultado se ha hecho mención si las obras empezaban exactamente a la hora estipulada o si ese horario marcaba un pequeño tiempo de recepción para que la gente se acomodara en sus asientos correspondientes en lo que comenzaba la obra. De cualquier forma, había dos maneras de llegar al Nuevo Coliseo: en coche o a pie.

Las personas pertenecientes a un estrato social alto llegaban en coche, para lo cual había todo un protocolo para mantener el orden y lograr el acomodo de los vehículos para evitar obstrucciones.¹⁰⁶ De hecho, los problemas de tránsito que se ocasionaban fueron la razón por la que en la Ciudad de México se crearon las calles de sentido único y de estacionamiento prohibido por mandato del virrey conde de Gálvez.¹⁰⁷ Esto nos indica que, al menos para las personas de este estrato social, sí era importante llegar al Coliseo con un gran margen de anticipación dado el tiempo que se perdía en el acomodo de los coches.

Si llegar en coche se consideraba lo más decente, llegar en pie era visto como poco elegante. La calle de la Acequia, que desembocaba en la calle Colegio de Niñas, era la que conducía al Nuevo Coliseo y siempre se encontraba con obras sin terminar, por lo que las personas debían superar toda serie de obstáculos para transitar por ese camino. Lo anterior empeoraba si era época de lluvias pues, debido a la constante inundación, si las personas no deseaban llegar indecentes al teatro, podían pagarle a un indio para que este los montara en su espalda y los ayudara a cruzar.¹⁰⁸

¿Qué obras se presentaban en el Nuevo Coliseo? Lo primero que debemos tener en cuenta son las diferentes modalidades en las que el arte teatral podría dar forma y para ello Silvestre Díaz de la Vega en su *Discurso sobre los dramas* explica cada una y, a su consideración, las más beneficiosas entre ellas. Entre los géneros más reconocidos estaban la tragedia y la

¹⁰⁵ AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 3132, exp. 001, f.3.

¹⁰⁶ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 17, exp. 76.

¹⁰⁷ Viqueira, "El progreso o el teatro," 71.

¹⁰⁸ Viqueira, "El progreso o el teatro," 72.

comedia. A la primera, Díaz de la Vega la define como “una acción grande ejecutada por personajes ilustres de manera majestuosa,” mientras que la comedia “es una acción común actuada por personajes de mediana esfera, de lenguaje corriente.”¹⁰⁹

Díaz de la Vega no privilegia a ninguno de los dos géneros, pues los personajes de la tragedia, representados como héroes, servirían de ejemplo para los espectadores, mientras que los mostrados en las comedias, de origen menos privilegiado, harían que el público de ese mismo estrato se viera reflejado en la obra y lograr una mejor aceptación del mensaje objetivo.

Además de las anteriores, en el Nuevo Coliseo se realizaban entremeses, que eran representaciones breves, jocosas y burlescas, y sainetes, que, aunque eran más serios que los entremeses, también en ellos se cantaba y bailaba después del segundo acto de la obra.¹¹⁰ De los anteriores, Díaz de la Vega las consideraba representaciones impertinentes, ridículas y sin utilidad para aprender de ellas. A pesar de que eran las expresiones teatrales más criticadas por ser las más escandalosas en cuanto a los bailes y movimiento provocativos que en ellos se ejecutaban, eran las más pedidas por gran parte de los asistentes. A su vez, la ópera, una representación musical, “estaba llena de inverosimilitudes y extravagancias,” que se contraponían a lo estipulado por el neoclasicismo de que las obras fueran lo más realistas posibles y los autos sacramentales estaban “reservados para los lugares sagrados que les correspondan.”¹¹¹

A pesar de que las representaciones se realizaban todos los días del año (menos en Cuaresma),¹¹² había un extenso repertorio de obras que podían realizarse sin repetir numerosas veces alguna de ellas, lo que indica una intensa actividad teatral en Nueva España.¹¹³ Es por ello que, una vez que las personas se encontraban instaladas en sus asientos, podían observar una comedia diferente incluso si habían visitado el teatro algún día de la misma semana. El Nuevo Coliseo debía ofrecer mínimamente cuatro comedias

¹⁰⁹ Díaz, “Discurso sobre los dramas,” 195.

¹¹⁰ Díaz, “Discurso sobre los dramas,” 197.

¹¹¹ Díaz, “Discurso sobre los dramas,” 195,197.

¹¹² AGNM, Instituciones coloniales, Historia, vol. 478, exp. último (sin numeración)

¹¹³ Enrique de Olavarría y Ferrari hace un listado sobre los nombres de las principales tragedias, comedias, sainetes y entremeses en su obra antes citada, en las páginas 28 y 29.

semanalmente y un día de bailes (jueves o día de fiesta) y, en caso de no cumplir con esto último, el número de comedias a la semana incrementaba a cinco.¹¹⁴

Entre varios letrados de la época compartían la opinión de que los dramas estaban llenos de impropiedades y otros defectos, y gran parte de la culpa se les atribuía a los actores. Ya lo mencionaba Díaz de la Vega: “[los actores] son los que se dedican a la farsa por no poseer ningún talento para otra cosa o por su indignancia.”¹¹⁵ Es decir, que el oficio de la actuación se demeritaba y a los actores se les criticaba por su falta de talento además de compromiso, y ello se reflejaba en la falta de calidad en la ejecución de las representaciones.

La falta de ensayos se hacía evidente cuando los actores salían a escena y olvidaban constantemente sus diálogos.¹¹⁶ Cuando esto ocurría, daban paso a la improvisación, pero su falta de interés y de formación artística hacía aún más desastrosa la representación. En defensa de la compañía actoral, es bien sabida la intensa actividad teatral del Nuevo Coliseo, por lo que realizar múltiples papeles y aprenderse sus diferentes diálogos para las obras ejecutadas de una sola semana podría ser una buena explicación para las fallas actorales en las escenificaciones.

Aunado a ello, si bien gran parte del escándalo provenía del público, el escenario y los espacios detrás del telón no quedaban exentos. Los actores a menudo mostraban su inconformidad en pleno escenario si había ocurrido algún error durante la representación, ya sea por parte del apuntador, de alguien del elenco o de la tramoya.¹¹⁷ También solían hablar desde los vestuarios antes de su participación y su ruido se lograba oír hasta donde se hallaba el público. Incluso, en ocasiones los actores hablaban entre sí mientras se encontraban en el escenario a pesar de que su personaje estuviera participando en la escena.¹¹⁸

1.3.2 Vista, olfato y oído en las representaciones de los dramas

¹¹⁴ AGNM, Instituciones coloniales, Historia, vol. 478, exp. 16.

¹¹⁵ Díaz, “Discurso sobre los dramas,” 205.

¹¹⁶ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 67.

¹¹⁷ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f.65.

¹¹⁸ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, fs. 65-65v.

El ambiente en el teatro era muy peculiar y para describirlo no basta con enfocarnos en la puesta en escena, pues durante la función había diversos elementos que formaban parte importante de la experiencia. Incluso, estos mismos factores pudieron convertirse en obstáculos para apreciar la obra representada y minimizar su objetivo.

En el tema de la iluminación en el Nuevo Coliseo, ésta era precaria, pues se prohibía aumentarla.¹¹⁹ Las velas presentaban un alto costo y por ello no se encendían las suficientes para mantener bien iluminado el teatro. En el reglamento de 1794 se prohibía el uso de hachas de viento¹²⁰, que eran más potentes y podían iluminar mejor el edificio, para las funciones comunes, pues sólo se debían usar cuando el virrey y sus allegados o cualquier otra persona de mayor importancia visitaran el Coliseo.¹²¹

Otro elemento que entorpecía la vista del escenario era el uso común de los sombreros por parte de los caballeros. En el reglamento se prohibieron estos accesorios durante las funciones para tener una mejor vista y que ello no fuera ser causa del inicio de alguna riña por entorpecer la vista de alguien hacia el escenario. Por último, era común que las personas se levantaran de su lugar en repetidas ocasiones, lo que provocaba que sus vecinos espectadores dejaran de observar la puesta en escena por unos segundos.¹²²

Entre los olores que se podían aspirar dentro del Coliseo se encontraba el del tabaco, puesto que, por ser un producto de consumo extendido en la población, no se encontraba prohibido durante las comedias. A este olor se sumaba el desprendido por las velas y el de las aguas negras, ya que el desagüe se obstruía a menudo.¹²³

Los distintos ruidos formaban la mayor parte de las distracciones que se suscitaban en el Coliseo. Los sonidos propios de una función de teatro, como los diálogos de los actores, los efectos de sonido y la música de fondo, tenían que convivir con los gritos de los mozos,

¹¹⁹ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f.67v.

¹²⁰ La vela grande de cera, compuesta de cuatro velas largas juntas, y cubiertas de cera, gruesa, cuadrada y con cuatro pábilos. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “Corral,” consultado el 24 de marzo de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

¹²¹ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 17, exp. 76, f.1.

¹²² Viqueira, “El progreso o el teatro,” 73.

¹²³ Viqueira, “El progreso o el teatro,”72.

quienes anunciaban la venta de agua o dulces sin importar que la obra ya hubiera comenzado.¹²⁴

Sumado a lo anterior, debemos considerar los murmullos de las conversaciones que mantenía el público. El teatro era un espacio ideal para que la gente se contara su día a día, sus pesares y alegrías, repasaran los recientes acontecimientos y expresaran su valiosa crítica hacia lo que observaban en el escenario.

A pesar de ello, el público no era tan indiferente a la obra representada: las personas no dudaban en expresar abiertamente su aceptación o desprecio hacia lo que estaban observando. Esto lo hacían a través de gritos y ademanes, los cuales distraían tanto al público que se encontraba más atento como a los actores en escena. Si algo no gustaba al público, éste estimulaba al actor en plena función a que hiciera un mejor trabajo, pero si era la razón contraria y el espectáculo había sido todo un éxito, de igual forma se exigía efusivamente una repetición.¹²⁵

Un escándalo ruidoso más era el de las constantes riñas que se incitaban por causa de las distracciones antes mencionadas, además de que desde las cazuelas era común que cayeran cáscaras de fruta, colillas de cigarros (que incendiaba los vestidos de la gente) y cabos de velas, lo que provocaba el enojo de los espectadores que se encontraban en pisos abajo.¹²⁶

Por último, un elemento más a considerar como otra posible distracción era la asistencia de niños a las funciones. Pero, debido a que en ningún reglamento se hace mención a ese sector de la población (ya sea prohibiendo su entrada o dando algún indicio de su asistencia) este elemento queda a libre especulación.¹²⁷

¹²⁴ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 17, exp. 76, f.1.

¹²⁵ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 17, exp. 76, f.1.

¹²⁶ AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 17, exp.76, f.1.

¹²⁷ Un vicio más que no se encuentra en los reglamentos del Nuevo Coliseo lo recupera Hipólito de Villaroel en sus *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*, cuando denunció que se quitara la costumbre de arrojar grandes sumas de dinero en monedas de oro y plata hacia el escenario para premiar a las cómicas por algún baile o interpretación de una pieza; lo anterior por considerarse inapropiado habituar a las mujeres con esta recompensa en vez de que solo realizaran bien su trabajo sin ningún otro estímulo. Hipólito de Villaroel, “Coliseo público,” en *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España* (México: Joaquín Mortiz, 2002), 171.

Como hemos advertido, prestar atención al espectáculo teatral no era asunto sencillo. Para el pensamiento de la época, el teatro era un lugar indigno, no solo para la representación de autos sacramentales, sino para cualquier actividad al ser el edificio teatral una escuela de vicios más que una de buenas costumbres. A pesar de ello, el teatro era una de las grandes diversiones de los novohispanos, donde podían ver reflejadas sus emociones, sus sentimientos, su día a día en los personajes del escenario y en las situaciones representadas.

1.4 La recepción de *México rebelado* o *México segunda vez conquistado*

Como hemos advertido, era imposible prestar atención total a las puestas en escena, dadas las interrupciones, limitantes y condiciones del espacio. A estas situaciones debemos añadir que los espectadores podían concentrarse más en las conversaciones con los acompañantes o en cualquier otra actividad ajena al escenario. ¿Cómo es que el gobierno virreinal pretendía instruir nuevos valores a través de los dramas si los asistentes no prestaban atención a lo escenificado?

No pretendemos dar la impresión de que todo lo que se presentaba en el Nuevo Coliseo era ignorado y que solamente las personas asistían al teatro para conversar, pues sería un error. Más bien resaltamos las dificultades que se tenían para presenciar una obra, porque esas dificultades son las que convierten al teatro en un espacio de sociabilidad. En un supuesto caso, hablaríamos entonces de una atención intermitente, donde los espectadores se enfocan en lo que más atención les atraiga, ya sea el escenario o los acontecimientos relatados por los acompañantes.

Sin embargo, todo ello no define por completo a la actividad teatral novohispana de la época. Si bien algunas temáticas de los dramas carecían del gusto de la mayoría del público y preferían los sainetes (más bailes y música que dramaturgia), tenemos pruebas de que los asistentes eran efusivos a mostrar su descontento o aprobación hacia las escenas representadas. Es decir, el público también le prestaba atención al escenario. ¿Cómo convencernos de esta afirmación? Para ello, concluimos este primer capítulo presentando el análisis de una curiosa obra de teatro de fines del siglo XVIII que pasó los filtros de la censura de la época y se apegaba a la reglamentación, pero cuya recepción nos demuestra la capacidad

que tenía el teatro para generar impacto, mover el pensamiento del público y provocar conversación de aquello.

La obra en cuestión tenía el nombre de *México rebelado* y llegó a manos de Salvador Díaz de la Vega, personaje que se desempeñó como censor del Nuevo Coliseo y cuyo pensamiento, que examinamos en el siguiente capítulo, fue clave para la reforma que tuvo el teatro en 1786. Después de hacer la revisión del texto, Díaz de la Vega autorizó la escenificación de la obra, considerando solamente que se debía modificar el nombre, titulándose ahora *México segunda vez conquistado*.¹²⁸ El juez del Coliseo, Cosme de Mier y Trespalacios, le dio el visto bueno a la decisión y enfatizó en que los carteles se publicitaran por el segundo nombre y no por el original “por ser voz impropia y que pueda causar algún eco o mal sonido en los que le vean y oigan,”¹²⁹

El cambio de título ya nos advierte la intención de dar a la obra una interpretación particular, que, a opinión de los censores, debería de lograrse solo con el cambio de nombre y no con modificar lo mostrado en ella. Es decir, reconocieron que su anterior título podría generar otras lecturas, pero los hechos mostrados se mantuvieron inmutables. De autoría desconocida, esta obra estaba compuesta por tres actos con una extensión total de 49 fojas, en los cuales se desarrollan los últimos acontecimientos de la conquista del Imperio mexicana.

En esta pieza teatral se representaba el acuerdo que le ofrece Hernán Cortés al último tlatoani, Cuauhtémoc, para ser ambos gobernantes del territorio recién rendido (México-Tenochtitlan), el ocultamiento del supuesto tesoro mexicana junto con la tortura del tlatoani y su aprehensión por Hernán Cortés debido a la traición del gobernante mexicana. Estos hechos provocaron una rebelión de los mexicas (de ahí el nombre de *México rebelado*) solo para minutos después ser vencidos definitivamente por los españoles (de ahí el nombre de *segunda vez conquistado*).¹³⁰

¹²⁸ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 113.

¹²⁹ Gabriel Torres Puga, “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794), en *Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible. 1767-1794*, Torres Puga, Gabriel, (México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2010), 391.

¹³⁰ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 198-199. Para una descripción con un poco más de detalle véase: Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 93-94.

Las particularidades de la recepción de *México segunda vez conquistado* comenzaron a vislumbrarse poco antes de abrirse el telón pues, de acuerdo con Viqueira Albán, el día del estreno de dicha obra, el edificio teatral se “llenó a reventar.” A su vez, durante la escenificación se apreció una división del público, donde algunos mostraron desaprobación y otros manifestaron cierto entusiasmo. Este recibimiento dual¹³¹ se vio consolidado cuando al final del espectáculo un sector de los espectadores aplaudía con entusiasmo mientras que otros (españoles peninsulares) se retiraban del edificio con disgusto evidente.¹³²

No podemos asegurar que todos los españoles peninsulares hayan mostrado desaprobación hacia la obra y mucho menos poder esclarecer específicamente quiénes celebraron la pieza teatral. Por ello estamos de acuerdo con Gabriel Torres Puga cuando menciona que no es viable tal afirmación, pues no contamos con fuentes suficientes para comprobarlo.¹³³ Es así que preferimos concentrarnos en las pruebas más sólidas que tenemos respecto a la polémica generada por *México segunda vez conquistado*, siendo la primera de ellas la suspensión de la obra el 21 de septiembre de 1790 por orden del gobierno virreinal.¹³⁴ Este hecho fue gracias a que los espectadores que se encontraban en la luneta y los mosquetes (es decir, españoles y gente de alto estrato social) manifestaron inconformidad por “ser contraria al honor de la nación española.”¹³⁵

Recordemos que la luneta y los mosquetes no solo eran las zonas destinadas a dichas personas, sino que esos asientos eran los que contaban con mejor vista y acústica hacia el escenario. En otras palabras, los espectadores de esos asientos son quienes podían apreciar mejor los dramas y, por ende, comprender de mejor manera el trasfondo de lo que se presentaba. Al tratarse de una cuestión de percepción, son difíciles las afirmaciones, pero

¹³¹ No estamos afirmando que solo haya habido dos posturas frente a lo mostrado en esa obra, pues estaríamos especulando en gran medida, sino que advertimos que estas dos posiciones fueron las más evidentes a tal grado de que fueron dignas de registrarse. Sin embargo, esta supuesta división del público propició aún más la conversación sobre la obra y permitió que Fernández del Rincón elaborara su apología de esta pieza teatral.

¹³² Viqueira, “El progreso o el teatro,” 113.

¹³³ Torres, “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794), 391.

¹³⁴ De acuerdo con Enrique de Olavarría y Ferrari y Juan Pedro Viqueira, *México rebelado* sólo se presentó una vez, estando programada otra función justo el día en que se prohibió. Sin embargo, para Gabriel Puga hubo otra presentación el día 20.

¹³⁵ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, 197.

podemos inferir que efectivamente *México segunda vez conquistado* contenía elementos que a ese sector de la población les causó molestia y, por tanto, su reacción no fue gratuita.¹³⁶

Otros argumentos de la indignación hacia esta obra hicieron alusión a que en ella se representaban hechos falsos, inciertos y contrarios al “carácter de la nación,” lo que causó enorme irritación entre los españoles¹³⁷ y por ello se prohibía para no engañar a la gente.¹³⁸ Esto pues, se traduce en la falta de verosimilitud que tiene la obra a ojo de los ofendidos, principalmente por las acciones violentas que Cortés realizaba en escena. Asimismo, se afirmó que algunas frases de Cortés podían perturbar el oído político, tales como el diálogo donde expresaba que su autoridad en el Nuevo Mundo se igualaba a la de Carlos V.¹³⁹

Para tener un mejor contexto, abrimos un paréntesis para traer a colación la percepción que se tenía en ese momento sobre la conquista española del territorio mesoamericano. De entrada, consideramos que el tema de la conquista era polémico debido a la visión criolla de la época, en la cual la grandeza mexicana consistía en el pasado indígena.

De acuerdo con Roberto Moreno de los Arcos, durante la “etapa criolla de la Ilustración” (1768-1788), los criollos expresaron curiosidad por el indio y mostraron interés en rescatar la historia de sus diferentes culturas para dignificarlo como ente histórico.¹⁴⁰ Cabe mencionar que los trabajos historiográficos de esta temporalidad no fueron escritos exclusivos de los criollos, sino también los hubo de españoles con cierto sentido de pertenencia a Nueva España y con una atracción hacia el pasado prehispánico.

Un ejemplo de ello es *Tardes Americanas* de José Joaquín Granados y Gálvez. En este texto, el sacerdote español aboga por la desmitificación del pasado prehispánico y la dignificación

¹³⁶ En el mismo tenor, podemos cuestionarnos si realmente el entusiasmo mostrado por la otra parte del público se debió a una apreciación de la obra (tomando en cuenta que sus asientos eran menos privilegiados) o, de lo contrario, si solamente se ocasionó para avivar el descontento de los españoles peninsulares.

¹³⁷ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, 199.

¹³⁸ Torres, “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794), 391.

¹³⁹ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, 199-200.

¹⁴⁰ Roberto Moreno de los Arcos, “Los historiadores ilustrados novohispanos,” en *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española Tomo I: Historiografía civil*, coord. gral. Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo, coord. vol. II, Rosa Camelo y Patricia Escandón, (México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 525.

de los indios.¹⁴¹ El tema de la conquista también se haya presente en esta obra y si bien, al parecer hay cierta imparcialidad en cuanto a la figura de Cortés y sus acciones, se reconoce que la conquista fue perjudicial porque trajo consigo la destrucción de numerosos vestigios necesarios para la reconstrucción del pasado indígena, un elemento que fue de interés para los criollos en la edificación de su identidad:

Indio: ...no estuvo el defecto de parte de la barbarie de los míos, sino de la ignorancia de los de Vm. porque no entendiendo los caracteres con que se explicaban, enseñaban, y escribían sus libros, de que había innumerable copia; destruyeron, quemaron, y borraron quantos lienzos y tablas pudieron haber á sus manos; y lo que no, quedó sepultado y escondido por mis Antiguos...¹⁴²

Con ello podemos advertir un cierto desencanto hacia el tema de la conquista, que se vio ejemplificado en la decadencia de la fiesta del Paseo del Pendón (festividad para conmemorar la conquista de la antigua ciudad de Tenochtitlan) a finales de siglo¹⁴³ y se confirmó cuando en las Cortes de Cádiz se prohibió tal celebración por considerarse que un enaltecimiento de la conquista, además de ir en contra del discurso de estas Cortes, podía reavivar sentimientos de rebelión.¹⁴⁴ Los criollos veían a los españoles peninsulares como extranjeros que los desplazaban del poder político; abogaban que se les reconociera y se les concediera la oportunidad de optar a los puestos importantes, ya sea de la Iglesia o del Estado.¹⁴⁵

Por tanto, es posible que los criollos hayan sido este grupo de espectadores del Nuevo Coliseo que hayan mostrado entusiasmo con la obra, al tener una lectura de denuncia respecto a las injusticias que vivieron los indios. Es probable que ellos hayan encontrado en *México*

¹⁴¹ Virginia Gil Amate, *Sueños de Unidad Hispánica en el siglo XVIII. Un estudio de Tardes Americanas de José Joaquín Granados y Gálvez*, (Murcia: Cuadernos de América sin nombre, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2012), 48-49.

¹⁴² José Joaquín Granados y Gálvez, *Tardes Americanas. Gobierno gentil y católico: breve y particular noticia de toda la historia indiana: sucesos, casos notables, y cosas ignoradas, desde la entrada de la Gran Nación Tulteca a esta tierra de Anáhuac, hasta los presentes tiempos*, (México: Nueva Imprenta Matritense de D. Felipe de Zúñiga Ontiveros, 1778), 108, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tardes-americanas-gobierno-gentil-y-catolico-breve-y-particular-noticia-de-toda-la-historia-indiana-sucesos-casos-de-la-gran-nacion-tolteca-a-esta-tierra-de-anahuac-hasta-los-presentes-tiempos--0/html/d17155a9-be43-4b83-8c08-b395f4867f0f_2.html#1

¹⁴³ Rubial, “La era ilustrada. Culminación y fin de una utopía,” en *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de Nueva España: 1521-1804*, Rubial García, Antonio, (México: Fondo de Cultura Económica, 2011), 413.

¹⁴⁴ Rubial, “La era ilustrada. Culminación y fin de una utopía,” 415.

¹⁴⁵ Gil Amate, *Sueños de Unidad Hispánica en el siglo XVIII*, 170.

segunda vez conquistado una analogía hacia su condición de desventaja frente a los europeos: los criollos tomando el lugar de los indios y sufriendo la violencia de los españoles. En contraparte, con la representación de los hechos de la conquista de esta forma no solo podemos entender el descontento de los españoles peninsulares, pues se les retrataba como los antagonistas de la historia, sino también podemos advertir, de acuerdo a su percepción, un indicio de peligro que podrían representar los criollos animados con una obra como esta.

Ante esta recepción polarizada, el juez del teatro, Cosme de Mier, exigió a los dos censores del Nuevo Coliseo una explicación por la que esa obra había sido aceptada para ser representada. Ambos, el padre Ramón Fernández del Rincón y Díaz de la Vega, hicieron una apología de su decisión por demás interesante.

Primeramente, Fernández del Rincón argumentó que la función del censor era solamente “evitar los excesos y agravios a la honestidad y a la decencia” de las obras, pero no era trabajo suyo determinar qué tipo de obras deberían realizarse, pues eso era responsabilidad del empresario del Coliseo por la cuestión de los ingresos.¹⁴⁶ Respecto a la supuesta inverosimilitud, Díaz de la Vega expresó que *México segunda vez conquistado* fue realizada con influencia de obras de carácter histórico procedentes de Madrid que hacían alusión al descubrimiento y conquista de las Indias, tales como *Atahualpa*, de Cristóbal María Cortés, y *Cristóbal Colón*, de Francisco Comella.¹⁴⁷ Por tanto, no había cabida para considerar no presentar la pieza teatral en cuestión si el gobierno de la metrópoli había aceptado esas obras.

Asimismo, los censores hicieron referencia a diversas obras de historia de donde *México segunda vez conquistado* basó su trama, siendo la principal la *Historia de la conquista de México: población y progreso de la América Septentrional*, de Ignacio de Salazar y Olarte. En el escrito que los censores redactaron tuvieron que transcribir textualmente párrafos enteros para que se comprobara que algunos diálogos habían sido extraídos directamente de esta obra. *Monarquía indiana*, de Juan de Torquemada, *Política indiana*, de Juan de Solórzano Pereira e incluso los libros de Bernal Díaz del Castillo y Francisco López de

¹⁴⁶ Torres, “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794),” 392.

¹⁴⁷ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, 197-198.

Gomara fueron consultados también para legitimar los hechos que en la escenificación sucedían.¹⁴⁸

En consecuencia, el sacerdote Fernández del Rincón negó que la indignación fuera por “la violencia y avaricia” contenidas en la obra, pues en teatros españoles se escenificaban hechos más violentos aún.¹⁴⁹ De la misma forma, Díaz de la Vega expresó no comprender por qué “los errores e injusticias” de Cortés podrían perjudicar a la nación española, pues, como más adelante mencionó Fernández del Rincón, “la falta de un individuo no puede recaer sobre España.”¹⁵⁰

Es así que los censores manifestaron que las acciones de Hernán Cortés mostradas en la puesta en escena, que podrían leerse como injustas y violentas, no estaban en contra de lo que en ese entonces se consideraba que en verdad había sucedido; era verosímil y, por lo tanto, ellos no habían quebrantado ninguna regla de su labor. Si bien, los censores no pretendieron ocultar esa imagen de Cortés, tampoco parecieron juzgarlo. *Mutatis mutandis*, como si de un historiador de nuestros días se tratase, Fernández del Rincón declaró que “es una injusticia evidente juzgar a los conquistadores de América con el rigor del derecho de gentes que en el presente usamos.”¹⁵¹

Algo a destacar es que entre las quejas de los detractores de *México segunda vez conquistado* no se encontró ninguna relacionada con una crítica formal hacia el texto dramático, como la finura de la redacción o el estilo de narración, aspecto que Fernández del Rincón les reprocha. Él reconoce que la obra tiene muchos fallos en cuestión narrativa, pero los espectadores prefirieron depositar su indignación “con el pretexto del honor a la nación” en vez de hacer observaciones de esa índole.¹⁵²

Los autores que han revisado el expediente de esta respuesta de los censores comentan que se encuentra inconcluso y que lo último que se sabe es que el Juez del Teatro le responde a Fernández del Rincón, refutando sus comentarios y solicitando de nuevo una contestación.

¹⁴⁸ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, 197-198.

¹⁴⁹ Viveros, *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*, 199.

¹⁵⁰ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 113.

¹⁵¹ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 94.

¹⁵² Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 95.

El sacerdote no estuvo interesado en tal tarea, diciéndole que los enunciados con los que contradecía sus argumentos eran poco relevantes y que si el Juez no estaba conforme bien podía consultar a otra persona.¹⁵³

Señalamos que a pesar de la apología que realizaron los censores sobre su decisión de presentar la obra, esta no se volvió a presentar. Esto nos puede indicar que, posiblemente, esta obra representó un peligro para el gobierno virreinal debido a “malas” interpretaciones que pudieron suscitarse. Y es así que comenzamos a desarrollar nuestras conjeturas respecto a este caso.

Si el Coliseo estuvo “a reventar” en el estreno de dicha obra, representando ganancias de 100 pesos aparte del pago de inversión,¹⁵⁴ ¿por qué prohibirla si no rompía con ninguna norma? También era importante para el Coliseo tener buenos fondos, razón por la que también se aceptaban obras de baja calidad artística. Además, recordemos que la mayoría de la gente que asistía al teatro no estaba capacitada para evaluar la estructura narrativa de una obra de la forma que lo haría un letrado, así que no importaba que algunas obras flaquearan en ese aspecto.

Pensamos que la interpretación (sea cual fuere de las dos abordadas en este apartado) de la obra no sólo se iba a quedar en el Coliseo, sino que se iba a expandir una vez que los espectadores salieran y lo dialogaran en sus casas con sus familias y conocidos en las pláticas cotidianas. Debido a este potencial del teatro de ser un difusor de información tan amplio, las autoridades virreinales debían decidir qué representar en el escenario y qué no.

Cuestión aparte sería analizar la posibilidad de que los censores tuvieran intenciones que se opusieran con su labor de velar por los intereses del gobierno virreinal al aceptar la presentación de *México rebelado* sin modificar su contenido y solo cambiar el título. Para ello podemos formular tres conjeturas:

La primera: los censores tuvieron plena conciencia de la reacción que podría tener esta obra entre los españoles (y entre los criollos) y, a pesar de ello, otorgaron su aprobación. Es decir,

¹⁵³ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México*, 96-97.

¹⁵⁴ Torres, “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794),” 391.

pudiéramos estar ante dos personajes que estaban inconformes con el gobierno virreinal y que pudieron estar inclinados hacia la visión criolla que abordamos anteriormente, valiéndose del teatro para avivar los ánimos de rebeldía de ese sector poblacional y disgustar a las autoridades.

La segunda: los censores aprobaron la obra no con el fin de provocar a los españoles y/o atraer la atención de los criollos, sino con el objetivo de denunciar los hechos. Es decir, similar a la anterior propuesta, pero quitando el elemento de rebeldía. A favor de ello tenemos una línea que Fernández del Rincón escribió al referirse al autor (desconocido para nosotros) de la obra: “el asunto cayó por desgracia en manos de un aficionado [...], no provocó la compasión, que es el objeto de la tragedia, sino sublevó contra sí la mohína y el enfado de los mirones.”¹⁵⁵

Podríamos pensar que cuando se menciona la compasión, posiblemente se refería a compadecerse de los indios y su trato durante la conquista. En esa misma línea considera a *México segunda vez conquistado* una tragedia y sabemos que a las tragedias las caracterizan usualmente los destinos inevitables y funestos. No obstante, podemos encontrar otra frase que muestra que el padre Rincón se contradice a sí mismo o, por el contrario, realmente no era la intención de estos censores defender a los indios: “En una empresa tan ardua como la conquista de un nuevo mundo, son inevitables los instantes de obscuridad.”¹⁵⁶ Posible

Aquí ya no parece que Fernández del Rincón quisiera denunciar las acciones cometidas contra los indios, pues da a entender que es algo que tenía que pasar y no había razón para que los españoles se escandalizaran. La frase que se encuentra más adelante, “aunque los Héroes sean héroes, también son hombres”¹⁵⁷ parece confirmar que no era ese su objetivo.

Por último, la tercera propuesta gira en torno a que ni el padre Rincón ni Díaz de la Vega genuinamente pudieron explicarse la reacción de los españoles y del gobierno virreinal, aparte de no tener ningún otro motivo por el cuál aceptar la representación más que realizar

¹⁵⁵ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 114.

¹⁵⁶ Torres, “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794),” 393.

¹⁵⁷ Olavarría y Ferrari, *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*, 95.

su trabajo como censores. Aunque pueda ser la propuesta más inocente, no por ello deberíamos descartarla.¹⁵⁸

Es difícil confirmar cuál era la intención original de la obra *México rebelado* o *México segunda vez conquistado* por la nula información que se tiene sobre su autor. Lo que sí podemos asegurar es que la polémica recepción de *México rebelado* radicaba no principalmente en el contenido, sino en el temor a una mala interpretación que pudiera perturbar el orden público. Es decir, gracias a que el teatro era un espacio de sociabilidad, la obra representada en el escenario podía provocar pláticas al respecto entre los espectadores dentro y fuera del Coliseo sobre sucesos políticos y sociales como lo fue la conquista, difundiendo posiblemente interpretaciones diferentes o en contra de la ideología del gobierno virreinal.

Llegando al final de este capítulo, hemos cumplido con el objetivo de distinguir las características por las que el teatro novohispano, al menos durante el último cuarto del siglo XVIII, fue un espacio de sociabilidad en la Ciudad de México. Confirmamos nuestra propuesta de que el conjunto de elementos tales como la arquitectura del Nuevo Coliseo, (priorizando la vista en vez de la acústica debido al estilo arquitectónico, los materiales de construcción y la distribución de asientos), la interacción social propiciada durante la representación de los dramas (a través de actividades que la autoridad virreinal consideró como vicios y distracciones, “malas costumbres”) y las propias piezas teatrales que se mostraron en el escenario (por su atractivo dentro de la sociedad novohispana y por ser una diversión que podría “aliviar los pesares” cotidianos) conformaron un espacio de sociabilidad.

México segunda vez conquistado fue acusada por el régimen de falta de verosimilitud, presentación de barbarie (cometida por españoles) y de contener “frases impolíticas.” Sin embargo, los censores que aprobaron su presentación, sobre todo el presbítero Fernández del

¹⁵⁸ Sin olvidar el posible interés económico de la exhibición de esta obra. Sería viable pensar que los censores aceptaron la presentación de *México segunda vez conquistado* con la finalidad de que fuera del agrado del público y recaudara grandes ingresos. Como bien referimos anteriormente y nos lo recuerda Germán Viveros, el público era el que subsistía al teatro y por ello se aceptaban obras que si bien presentaban deficiencias escénicas, los espectadores las apreciaban. Germán Viveros, “Censura de una comedia histórica dieciochesca: México rebelado,” *Boletín del Instituto de investigaciones Bibliográficas*, 6, (1992): 235. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/4116534>.

Rincón, negaron tales errores y con ello evidenciamos que la censura, que podría presumirse de inflexible, no era tan rígida como se creía o bien, los preceptos del neoclasicismo y el objetivo de hacer del teatro una escuela de buenas costumbres del teatro estaban por debajo de la imagen pública de la Corona. Estamos de acuerdo con Viveros cuando refiere que la finalidad educativa, y cualquier otra promovida por el mismo Estado, importaban de acuerdo a la conveniencia del poder establecido.¹⁵⁹

Nos parece pertinente considerar al Nuevo Coliseo como un espacio de sociabilidad porque ello nos permite comprender de mejor manera las razones por las que el gobierno virreinal optó por escoger a esta diversión para propiciar en los novohispanos un replanteamiento de sus costumbres, aplicando los preceptos del neoclasicismo. Al advertir que a esta diversión asistía la mayoría de los sectores poblacionales de la ciudad, el gran aprecio por el entretenimiento teatral, la fácil comprensión de los dramas escenificados, y la frecuencia con la que los espectadores podían conversar entre sí por encontrarse reunidos en un mismo lugar por algunas horas, inferimos que el teatro fue un espacio ideal, a opinión de las autoridades virreinales, para convertirse en un medio educador. Claro está, para lograr de mejor manera ese objetivo tuvieron que realizarse cambios a esta diversión, asunto que abordaremos en el siguiente capítulo.

¹⁵⁹ Viveros, “Censura de una comedia histórica dieciochesca: México rebelado,” 237.

Capítulo 2. “Es el drama mi nombre y mi deber corregir al hombre.” El teatro como medio educador

De acuerdo con Germán Viveros, el teatro novohispano de finales del siglo XVIII tuvo por objetivo el mejoramiento de las costumbres y procurar la evolución de la conciencia cívica.¹⁶⁰ Por tanto, en este segundo capítulo nuestro objetivo es examinar la forma en que la autoridad en turno pretendió hacer del teatro un medio educador. Una vez que hemos establecido que la representación de los dramas en el Nuevo Coliseo operó como un espacio de sociabilidad, es momento de indagar cómo el gobierno virreinal implementó diversos para convertir a esta diversión y al edificio teatral en una escuela de buenas costumbres.

Al revisar los preceptos del neoclasicismo, la práctica de la censura teatral en Nueva España y el análisis de las diferentes reglamentaciones que experimentó el Nuevo Coliseo a finales del siglo XVIII, obtenemos un panorama esclarecedor sobre el procedimiento que siguió el gobierno virreinal para modificar las costumbres de los novohispanos a través de la diversión teatral. Con ello no pretendemos juzgar la efectividad de ese proyecto, sino que preferimos concentrarnos en examinar y resaltar la materialidad de las intenciones de la autoridad novohispana para con el teatro.

El contenido del capítulo se divide en dos apartados; en el primero describiremos las características del estilo neoclásico y los objetivos con los que el gobierno virreinal se propuso hacer funcionar al teatro novohispano. De igual manera, nos interesa conocer el tipo de contenido de los dramas bajo esta corriente para confirmar que efectivamente, el teatro fue un medio educador. Por ello, dedicamos algunos párrafos a la censura teatral de la época, identificando qué temas se permitían representar y cuáles no, quién efectuaba la censura, de qué manera y qué sanciones se imponían.

En el segundo apartado, hacemos un análisis de las distintas reglamentaciones al teatro novohispano a finales del siglo XVIII: el “reglamento de 1786, “las disposiciones para el Coliseo” y “Bando de 1794,” con el fin de identificar los principales aspectos considerados por el gobierno virreinal de mayor importancia para regular. De la mano con ello, hacemos

¹⁶⁰ Viveros, “Censura de una comedia histórica dieciochesca: México rebelado,” 229.

una exploración por la mayor reforma que tuvo el teatro novohispano en el año de 1786: la reforma del virrey de Gálvez, dado que así nos percataremos de las evidencias de los cambios y las posibles dificultades de este proyecto de hacer del teatro un medio educador.

2.1 El teatro neoclásico

Los frailes franciscanos, al llegar al territorio que se convirtió en el virreinato de la Nueva España, durante la primera mitad del siglo XVI utilizaron al teatro como herramienta para introducir la doctrina cristiana entre los indios. Valiéndose de su componente visual, se prescindió del lenguaje verbal, permitiendo a los frailes compartir pasajes bíblicos y hagiográficos mediante expresiones corporales e inculcar nuevos comportamientos a través de procurar la imitación de los espectadores hacia lo que se observaba en el escenario.¹⁶¹

En Nueva España, esta intención de educar al pueblo con el teatro no fue exclusivo del proceso de adoctrinamiento del siglo XVI. Si bien a lo largo del tiempo las representaciones teatrales dejan a un lado el factor religioso para dar cabida al teatro de entretenimiento, es en el siglo XVIII (principalmente a partir de 1786) cuando el teatro adquiere de nuevo la importancia de transmitir valores y modelos de conducta hacia los espectadores.

De acuerdo con Guillermo Carneó, en ese tiempo se pretendió reformar los usos y comportamientos sociales, donde a la literatura se le otorgó una función social: lograr un ciudadano más solidario, más cívico, más feliz. El objetivo fue modificar la mentalidad colectiva a través de la educación y la persuasión y se escoge al teatro por ser el género literario más accesible, al poder ser recibido solo por la vista y el oído (es decir, que los analfabetos podían comprenderlo) y porque el teatro fue uno de los actos sociales más habituales y de las distracciones más básicas.¹⁶²

¹⁶¹ Maya Ramos Smith, “Los tres enemigos del alma:” el libro, el espectáculo y el cuerpo,” en *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, coord. Ramos Smith, Maya, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1998), 99.

¹⁶² Guillermo Carneó, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral,” en *Historia de la Literatura Española*, vol. Siglo XVIII, 38-39, <https://ale.ua.es/article/view/1994-n10-los-dogmas-neoclasicos-en-el-ambito-teatral/pdf>.

De clara influencia española, y esta a su vez de Francia, la dramaturgia novohispana dieciochesca abraza el neoclasicismo, dotando al teatro de una intención moralizante.¹⁶³ El neoclasicismo aboga por recuperar los preceptos de las culturas grecorromanas de la antigüedad (de los cuales la verosimilitud y decoro formaron parte importantes de ese estilo de dramaturgia) y funcionó como respuesta hacia la apreciación de la dramaturgia barroca, que en el siglo XVIII era considerada como “inmoral y desarreglada.”¹⁶⁴ A continuación, nos adentraremos en los preceptos de este estilo de dramaturgia.

2.1.1 Los preceptos del neoclasicismo

Para el neoclasicismo, la representación de los dramas debía cumplir con dos requisitos fundamentales: a) que el propósito de entretener siguiera siendo una finalidad legítima y necesaria del teatro, pero sin descuidar la transmisión del mensaje; y b) que la obra debía lograr la identificación del espectador con el discurso dramático de manera sutil,¹⁶⁵ logrando lo que podría considerarse como una perfecta ilusión teatral.

Al respecto, se procuró que los espectadores lograran traspasar los tres espectros del teatro: el de las gradas, en el escenario y el relato escénico.¹⁶⁶ Es decir, que el público tuviera una inmersión mayúscula olvidando que se trataba de la representación de un drama, eliminando la conciencia de que lo que se veía era falso, sino real. Lo que se representaba en el escenario debía de servir de ejemplo para los espectadores, a fin de que imitaran lo que observaran, representando las buenas conductas y ridiculizando los vicios como el consumo de bebidas alcohólicas. Eso era lo real y correcto, así que el público tenía que imitarlo.

Por tanto, eran sumamente necesarios la verosimilitud y el decoro en la representación de las comedias. Los dramaturgos concebían a la verosimilitud como la imitación de la naturaleza,

¹⁶³ Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, XXV.

¹⁶⁴ José Checa Beltrán, “La teoría teatral neoclásica,” en *Historia del teatro español. Tomo II Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, (España: Editorial GREDOS, 2003) <http://hdl.handle.net/10261/244335>.

¹⁶⁵ Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral,” 41.

¹⁶⁶ Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral,” 48.

lo real, lo observable, lo tangible, mientras que el decoro era la aplicación de esa verosimilitud. Siendo así que los personajes debían ser coherentes en su conducta, vestuario y lenguaje respecto a la geografía, la cronología, condición social y edad;¹⁶⁷ por ejemplo, un personaje femenino no podía usar ropa de hombre ni tener comportamientos que se consideraban como masculinos, pues no era verosímil (no era real, no era “natural”) y hacerlo así era indecoroso.

El neoclasicismo tenía otros preceptos conocidos como “las tres unidades.” Estas eran el lugar, el tiempo y la acción; los cuales, consistían en que los dramas se ambientaran en un mismo espacio físico imaginario, para que el espectador no se confundiera con cambios en el lugar; también, para evitar confusiones y si había saltos en el tiempo, estos debían ser cortos haciendo énfasis en señalarlo; y desarrollar una misma acción, pues muchas tramas podrían confundir al espectador, además la presentación/representación debía ser completa (inicio, desarrollo, cierre), y tener, de preferencia, un solo protagonista.¹⁶⁸

Otras reglas del estilo neoclásico en la dramaturgia eran no representar la violencia o la muerte en escena sino narrarla, no usar estrofas artificiosas (es decir, tener un lenguaje claro y no barroco) y el drama debía estar constituido en tres actos en vez de cinco. Conjuntamente, el escenario nunca debía estar vacío y el número de personajes hablantes debía no ser mayor a tres,¹⁶⁹ inferimos que esto fue para no complejizar la trama y lograr una mejor concentración en pocos personajes.

En este contexto los intelectuales novohispanos insistieron en que se debía de inculcar nuevos ideales de valores en Nueva España a través del teatro, adquiriendo este una responsabilidad como instrumento idóneo para dar instrucción moral, al punto de considerarse un “taller donde podrían ser labrados héroes,”¹⁷⁰ “escuela de los pueblos,” “fuente de placeres intelectuales” y “gloria de la humanidad.”¹⁷¹ El teatro novohispano pretendió ser un recinto educativo de costumbres e imitación de la vida.

¹⁶⁷ Checa, “La teoría teatral neoclásica,” 1527.

¹⁶⁸ Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral,” 53.

¹⁶⁹ Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral,” 56.

¹⁷⁰ Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, XLVII.

¹⁷¹ Casas-Correa, “Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo “a la francesa” ?,” 23.

Incluso, para letrados como el escritor español Gaspar Melchor de Jovellanos, el teatro no debería ser considerado 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.¹⁷² Aun así, el aspecto pedagógico del teatro no eclipsaba su carácter de diversión, pues también se consideraba que la finalidad trascendente del teatro era servir de alivio y entretenimiento para hacer más ligeras las fatigas de su cotidianidad.¹⁷³

Uno de los máximos exponentes en Nueva España de este pensamiento de la actividad teatral y su función social fue Salvador Díaz de la Vega, que durante el último cuarto del siglo XVIII fungió como el contador general de la renta del tabaco y como censor del Nuevo Coliseo. Díaz de la Vega se valió de varios razonamientos del neoclasicismo teatral europeo, de reales cédulas y de un conjunto de otros documentos relacionados con el funcionamiento del teatro para crear el reglamento más completo para el arte teatral creado en la Nueva España, el del año de 1786, cuyo análisis se encuentra en páginas posteriores de este capítulo. No obstante, en el documento donde expresa claramente su concepción del teatro es en el *Discurso sobre los dramas*.¹⁷⁴

En este texto, Salvador Díaz de la Vega menciona que el objetivo del teatro era “corregir las ridiculeces de los hombres.” Es decir, el teatro como escuela de la virtud para hacer a los hombres buenos.¹⁷⁵ De esta forma, las representaciones deberían exponer los vicios, inspirar terror a los delitos y mostrar las virtudes para que sean imitadas. Asimismo, reiteraba la responsabilidad que tenía el gobierno para hacer del teatro un espectáculo corregido y confiaba en que este espectáculo fuese preferible a la filosofía, la historia u otros estudios humanos para educar al pueblo.

Díaz de la Vega abogaba por la capacidad del teatro de sensibilizar al espectador, para despreciar las malas costumbres y abrazar lo honesto. En sus palabras, “un corazón acostumbrado a una serie de impulsos correctos hará al hombre más benéfico, más piadoso.”¹⁷⁶ Con lo anterior, podemos resaltar que la metodología que se pretendía aplicar en

¹⁷² Viqueira, “El progreso o el teatro,” 68.

¹⁷³ Peña, “El teatro novohispano en el siglo XVIII,” 5.

¹⁷⁴ AGNM, Instituciones Coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. 1, caja 150, exp. 803, fs. 86-93.

¹⁷⁵ AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. I, caja 150, exp. 803, f. 86.

¹⁷⁶ AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. I, caja 150, exp. 803, f. 88.

la representación de los dramas es el de la repetición de buenos comportamientos a través de distintos personajes y de diferentes situaciones para que los espectadores imiten lo que observen.

Por consiguiente, y como mencionamos anteriormente, una de las principales metas era la de preservar la verosimilitud de lo representado en escena, siendo prohibidas las obras que contenían elementos fantásticos y poco probables. Es así que comenzó un proceso de modificación de las obras existentes (y con ello modificar el gusto del público) para que fueran más semejantes a la realidad.¹⁷⁷

Nos permitimos cuestionar esa completa verosimilitud que se procuraba aplicar, puesto que las obras creadas o elegidas para este fin solo mostraban una pequeña parte de la realidad y representaban a un selectivo sector poblacional. Claramente se expresaba que los que debían ser educados eran los estratos más bajos, por lo que era impensable que sus situaciones fueran retratadas fidedignamente en el escenario.

Por supuesto que había la representación de los vicios, pero en menor medida para no correr el riesgo de que el espectador siguiera imitando ese comportamiento. Guillermo Carnero y José Checa Beltrán enfatizan en que la verosimilitud para el neoclasicismo no solo significaba representar lo natural y lo real, sino lo que podría ser posible y más importante: “lo que debería ser.”¹⁷⁸ Por ello, minimizar la escenificación de los vicios y excesos no contradice a ese precepto, pues se trata de la representación de lo que se consideraba correcto.

Con lo que hemos mencionado, advertimos que, para autoridades y letrados de la época, un teatro educativo, moralizador y realista ayudaría a los novohispanos a dejar los vicios y aprender buenas costumbres. Para preservar esa clase de teatro, la censura teatral jugó una importante labor. De ahí podemos preguntarnos, ¿qué era realmente lo que se censuraba en las obras y cómo se aplicaba tal censura?

¹⁷⁷ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 68.

¹⁷⁸ Carnero, “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral,” 48; Checa, “La teoría teatral neoclásica,” 1526.

2.1.2 Censura teatral

El acto de escudriñar una obra para modificarla y ajustarla a ciertos intereses se ha ejercido históricamente como auxiliar de las ideologías del poder en turno. Como bien lo expresa Maya Ramos, la censura ha servido como escudo para oponerse a las amenazas que atenten contra el orden establecido.¹⁷⁹ Como ésta ha funcionado en torno a la preservación de los valores políticos, sociales y religiosos vigentes en determinada época, ello nos indica que también ha sido cambiante, permisiva o invasiva de acuerdo al contexto histórico en el que se haya dado.

El teatro en Nueva España fue supervisado desde sus inicios. La revisión del contenido de las representaciones estaba a cargo de la Iglesia, específicamente de ciertos frailes designados para la tarea y, una vez establecido el Santo Oficio de la Inquisición en la capital novohispana, esta institución fue la encargada de ejercer tal control.¹⁸⁰ La manera en la que el Santo Oficio inspeccionaba las obras teatrales durante el siglo XVI no estaba debidamente reglamentada; es decir, no existía un protocolo establecido a seguir para la supervisión del teatro. La supervisión estaba sujeta a juicio e interpretación de los sacerdotes, teniendo como base algunas disposiciones sinodales o papales.¹⁸¹

A pesar de no contar con parámetros debidamente establecidos, podemos decir que la ejecución de esta revisión del Santo Oficio era más íntegra comparándola con la labor de los censores del Nuevo Coliseo a finales del siglo XVIII. Por ejemplo, para la festividad del *Corpus Christi*, efectuada en el siglo XVI, se preparaban varios espectáculos teatrales y el Tribunal del Santo Oficio realizaba la revisión de las obras no solo del texto, también de la representación anticipada y privada de las mismas; estas presentaciones tenían lugar en una Sala de Cabildo y posteriormente en el Palacio de la Inquisición.¹⁸² La revisión de la escenificación de las obras implicaba la atención total de los elementos del teatro:

¹⁷⁹ Ramos, “Los tres enemigos del alma: el libro, el espectáculo y el cuerpo,” 100.

¹⁸⁰ Maya Ramos Smith, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” en *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, Ramos, 159.

¹⁸¹ Tito Vasconcelos y Xabier Lizárraga Cruchaga, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” en *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, Ramos, 185.

¹⁸² Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 153.

escenografía, vestuario, bailes, gestos, y sobre todo el lenguaje no verbal del teatro; esto con el objetivo de verificar que no hubiera elementos que contradijeran la moral religiosa.

Para 1598 el inquisidor Alonso de Peralta tomó la decisión de abandonar el examen de las obras de esta manera, prescindiendo de representaciones anticipadas y conservando únicamente la revisión del texto.¹⁸³ Ello se debió a los escándalos que se suscitaban por el contenido de las obras; además, los comediantes no acataban las correcciones al momento de presentarse en los tablados o corrales, por lo que la revisión era infructífera. Podemos abonar a ello que, con la creciente práctica teatral en la sociedad novohispana no solo en los colegios sino en el Viejo Coliseo (edificio anterior al Nuevo Coliseo), esta metodología anterior era inviable por la saturación de las obras a presentar.

La censura al teatro en Nueva España fue modificándose con el paso del tiempo, aspecto que inició en los diversos espacios de representación, como en el teatro colegial, efectuado por la institución religiosa y el teatro callejero, de carácter popular, realizado en plazas públicas y calles que consistía en representaciones, más o menos improvisadas. En este último tipo de teatro comúnmente se representaban sátiras a personajes sociales y eran anunciadas en los caminos por una persona que hacía de pregonero.¹⁸⁴

En las ciudades donde había espacios destinados al teatro profesional, como Guadalajara o Puebla, la censura se efectuaba más o menos a semejanza de la Ciudad de México. Sin embargo, si se trataba de dictaminar las obras realizadas en poblaciones pequeñas o sin control específico en ese ámbito, éstas se juzgaban a deseo del párroco del lugar o de acuerdo a la arbitrariedad de las autoridades locales.¹⁸⁵

De acuerdo con Maya Ramos Smith, la jerarquía de quienes ejercieron la censura teatral en la Ciudad de México consistía de la siguiente manera: en primer lugar un juez oidor de la Real Audiencia, destinado a este labor y se le conocía como el juez del teatro; en segundo lugar, los censores del Coliseo, quienes realizaban la revisión exhaustiva de los textos

¹⁸³ Ramos, "Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX," 154.

¹⁸⁴ Alberto Ortiz, "El teatro novohispano. Casos de su presencia," *Adenda Letras Novohispanas*, 1, (2018): 4, <https://revistas.uaz.edu.mx/index.php/adenda/article/download/98/80>.

¹⁸⁵ Vasconcelos y Lizárraga, "Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX)," 184.

dramáticos; en tercer lugar, los alcaldes de la Corte, encargados de revisar los escenarios y supervisar a los actores; y por último, los alcaldes del crimen, los cuales eran los responsables de establecer el orden y buen comportamiento durante las representaciones, además de brindar seguridad.¹⁸⁶

En el caso del teatro callejero, el principal encargado de su vigilancia era el corregidor de la Ciudad de México, quien podía expedir licencias para estos espectáculos no profesionales. Asimismo, se contaba con calificadores que otorgaban su visto bueno de las obras; el escribano de policía, que se encargaba de la revisión de los locales; y los alcaldes de barrio, que de igual manera que con el teatro del Coliseo, eran los responsables de garantizar el orden.¹⁸⁷

Quienes ejercían la censura y/o supervisión del teatro en Nueva España tenían que ser hombres cultos y de un juicio crítico,¹⁸⁸ aunque esta condición rara vez significaba obtener obras dramáticas de calidad. Dicho de otro modo, el papel de estas personas fue censurar cualquier indicio que criticara el sistema establecido o que atentara contra valores religiosos, sin importar los atributos artísticos que poseyera una obra. Los censores eran eficaces cuando detectaban, con ese juicio crítico, elementos indignos de representar ante un público, y los eliminaban o modificaban para adecuarse al discurso hegemónico, a pesar de sus deficiencias dramáticas.

Como bien lo expresan Vasconcelos y Lizárraga, a través de los argumentos para ejercer la censura, podemos entrever la mentalidad de los censores y, por lo tanto, la morfología del sistema imperante, en cuanto a sus intereses y miedos.¹⁸⁹ De acuerdo con lo referido por ambos autores, podemos clasificar los elementos que se censuraban en el arte teatral en categorías como temáticas, personajes, situaciones y pecados públicos.

En cuanto a las temáticas, fueron dos las principales en las que se impuso su prohibición: las comedias de santos y las comedias de magia. En el caso de las primeras fue para evitar hablar a la ligera de asuntos bíblicos y sobre todo porque era indigno que esos modelos de virtudes

¹⁸⁶ Ramos, “Los tres elementos del alma: el libro, el espectáculo y el cuerpo,” 105.

¹⁸⁷ Ramos, “Los tres elementos del alma: el libro, el espectáculo y el cuerpo,” 106.

¹⁸⁸ Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, XLVIII.

¹⁸⁹ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 182-183.

fueran relacionados a una vida pecaminosa;¹⁹⁰ además, no podrían representarse milagros no aprobados por la Iglesia ni mucho menos circunstancias que tuvieran que ver con pactos con el diablo, la adivinación o la magia.¹⁹¹

Respecto a la magia, las comedias que se enfocaban en este aspecto se prohibían por ser uno de los pecados más graves por oponerse a los preceptos de la religión católica. En estas obras eran frecuentes las invocaciones a espíritus o incluso al demonio, y aunque en el desarrollo de la obra se erradicara este mal, la prohibición era total por el simple hecho de personificarlo, dada la poca fortaleza del público. Como se expresa en un documento donde se prohibía una comedia de este estilo: “[el demonio] siempre logra el tiro de que esos infelices cometan el pecado de invocarlo que es lo que él desea y lo que levanta para perderlos.”¹⁹²

Para los personajes, el objetivo fue proponer ejemplos de heroísmo, integridad y valor civil, castigando con el ridículo a los personajes con vicios que atentaban contra el orden.¹⁹³ Es así que los personajes rebeldes, inconformes con la autoridad, no debían ser mostrados como héroes, incluso a pesar de que al final se presentaran con una actitud diferente, pues la redención no justificaba su presentación a favor de la rebeldía.¹⁹⁴

En el mismo tenor, no se podían representar en las obras a personas reconocidas que formaran parte de las instituciones del virreinato, fueran civiles o eclesiásticas, pues podría dar cabida a la crítica sobre la manera en que estas personas ejercieron su autoridad, incluso si esas personas hubieran fallecido, para no poner en entredicho su honor.¹⁹⁵ Esta dinámica también funcionaba en el caso de que se hiciera alguna burla o referencia a una persona del público, pues se consideraba una grave ofensa en donde el afectado podía demandar legalmente a su

¹⁹⁰ A pesar de lo que mencionamos en este párrafo y con lo planteado páginas atrás, no podemos evitar preguntarnos: ¿el teatro no debía representar lo hagiográfico porque no era verosímil? ¿El neoclásico no permitía comedias de santos porque los milagros no eran tangibles o reales? No podemos aventurarnos a insinuar que el teatro en este momento pecaba de herejía. Posiblemente se debía a que el teatro no era el lugar apropiado para representar esas situaciones ni los actores eran merecedores de personificar a los santos y no tenía nada que ver con la verosimilitud. Sin embargo, son preguntas que podrían invitar a la reflexión y desencadenar futuras investigaciones.

¹⁹¹ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 191-193.

¹⁹² Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional, Asuntos de teatro, vol. 1410, f. 175r, recopilado en Ramos, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, 577.

¹⁹³ Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 170.

¹⁹⁴ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 199.

¹⁹⁵ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 199.

ofensor.¹⁹⁶ Otras situaciones que eran objeto de censura con el fin de preservar la eutrapelia,¹⁹⁷ eran las relacionadas a asuntos amorosos, pecaminosos y lascivos, la desobediencia a los hijos y la alusión a la rebeldía femenina.¹⁹⁸

Vasconcelos y Lizárraga mencionan que los “pecados públicos” tenían cabida en los filtros de censura dentro del teatro, aunque no proporcionan una definición de tal concepto y reconocen que precisamente esa imprecisión en su significado fue aprovechada por los mismos censores.¹⁹⁹ Durante la época, los pecados públicos estaban vinculados con las relaciones sexuales pecaminosas, sobre todo las mantenidas fuera del vínculo matrimonial.²⁰⁰

Una descripción más clara al respecto fue otorgada por Rafael Marín López, quien ratificó que si bien la Iglesia parecía hacer una división entre los pecados públicos y los que no, lo que caracterizan a los primeros solamente es la capacidad de ser visibles ante la sociedad; los pecados que, si eran vistos, podrían causar un escándalo entre los creyentes.²⁰¹ Dada la ambigüedad de los pecados públicos, diversos actos podrían catalogarse como tales, aunque los más comunes eran el asesinato, el suicidio, el adulterio, el divorcio, el concubinato y el incesto. También eran candidatas a eliminar de las obras todas aquellas situaciones que pusieran en tela de juicio el matrimonio o ridiculizarlo, además de cualquier indicio de alguna práctica de sodomía.²⁰²

Con base en lo anterior, es innegable que la gran mayoría de elementos dignos de desaprobación en la actividad teatral van de la mano de un criterio religioso, por lo que a menudo los censores tenían un repertorio de calificativos para designar a las obras y demostrar el grado de su ofensa hacia la Iglesia. Tal repertorio incluía términos como “cismática” (que se opone a la unidad de la Iglesia); “temeraria” (que incluye una doctrina opuesta a la teología);

¹⁹⁶ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 201.

¹⁹⁷ Virtud que modera el exceso y desenvoltura en las chanzas y juegos festivos, y hace que sean gustosos, entretenidos y no perjudiciales. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “eutrapelia,” consultado el 24 de marzo de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

¹⁹⁸ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 205-207.

¹⁹⁹ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 203.

²⁰⁰ Véase María Emma Mannarelli, *Pecados públicos. La ilegitimidad en Lima, siglo XVII*, (Perú: Centro de la Mujer Peruana, 2004).

²⁰¹ Rafael Marín López, “Sobre los pecados públicos en la Granada moderna,” en *Chronica Nova*, n.24, (1997): 338. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/issue/view/133>.

²⁰² Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 204.

“escandalosa” (que condena las costumbres piadosas); “malsonante” (que no explica bien su contenido y puede caer en errores); “blasfema” (que incluye una injuria a Dios o a los santos) e “impía” (que ataca al culto católico).²⁰³

¿Qué efectos tuvo esta censura teatral? ¿Realmente cumplía sus objetivos? De acuerdo con varios especialistas en el tema, rara vez una prohibición fue obedecida completa o permanentemente. Es decir, en ocasiones se hacían excepciones con ciertas obras que tenían elementos censurables dado el poco material literario disponible para representar o por los ingresos económicos que estas obras podrían generar.²⁰⁴

A su vez, se suscitaban frecuentes contradicciones entre una calificación de una obra y otra proporcionada por un censor diferente,²⁰⁵ lo que nos podría confirmar que el sistema de censura no era tan rígido y no bien definido como para que dos interpretaciones censoras fueran diferentes. Aunado a ello, la actividad teatral en la capital novohispana era intensa, por lo que los censores debían realizar su trabajo con rapidez; un indicio más de la ineficacia de la censura propuesta.

La censura también afectaba a la propia producción literaria, pues los dramaturgos, al ver todo aquello que se le prohibía representar, se encontraban con bastantes limitantes creativas y con gran desánimo para escribir.²⁰⁶ Asimismo, cuando una obra era denunciada, el proceso inquisitorial podría prolongarse indefinidamente si es que había alguna réplica del autor,²⁰⁷ por lo que censurar una obra no era un asunto tajante. Todo lo anterior nos permite preguntarnos si realmente se podía y se quería censurar al teatro novohispano teniendo un sistema de censura con tales características.

Para Vasconcelos y Lizárraga, las autoridades novohispanas tenían como meta indispensable detectar ciertos peligros contenidos no sólo en las palabras simples, sino en metáforas, juegos verbales y nuevas formas estilísticas;²⁰⁸ es decir, escudriñar el lenguaje complejo. Y

²⁰³ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 186

²⁰⁴ Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 172.

²⁰⁵ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 193.

²⁰⁶ Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, LX.

²⁰⁷ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 209.

²⁰⁸ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 190.

precisamente para los autores referenciados, esta característica de la dramaturgia (la variedad de estilos literarios y juegos verbales) era la que seducía al público y hacía que éste asistiera al teatro.²⁰⁹

Sin embargo, ¿realmente al público le importaba más el estilo literario que el lenguaje no verbal de la escenificación? Aún más, ¿el público estaba educado para comprender el estilo literario de una obra? Hasta cierto punto, al parecer la censura que se implementaba se realizaba entre y para intelectuales o adeptos a la dramaturgia, quienes pudieran comprender ese lenguaje rebuscado. En cambio, la gran mayoría del público que asistía al teatro no podría percibir esos elementos literarios, a menos que la ejecución fuera visual para que el espectador pudiera apreciarlo. Además, el aspecto sonoro de la obra frecuentemente pasaba desapercibido por el público más alejado del escenario, como abordamos en el capítulo anterior.

El teatro para aquel entonces tenía (tiene) la capacidad de transmitir ideas y sentimientos tanto a intelectuales como analfabetas, porque era (es) sensorial. El teatro no se basa solamente en el diálogo de los actores, cuenta con otros elementos como el vestuario, la puesta en escena, la danza, la música, los movimientos corporales, las gesticulaciones, la decoración del escenario y los efectos de la tramoya. A esto se le conoce como el lenguaje teatral no verbal. De acuerdo con la documentación de denuncias y al conjunto de reglamentaciones al respecto, al parecer los movimientos en los bailes y tonadillas y el vestuario (o falta de) fueron los elementos más vigilados y criticados por las autoridades.

En cuanto al vestuario, estaba estrictamente prohibido utilizar en escena cualquier tipo de ornamento religioso, y no sólo durante las presentaciones, sino también estaba prohibido usarlos en los carteles publicitarios de las obras. En algunos documentos se denuncia la desnudez de los actores y actoras, pero no hablamos de una desnudez como la podemos concebir en la actualidad, simplemente se referían al uso de escote, blusa sin mangas o un pie desnudo si se trataba de las mujeres, y respecto a los varones, se consideraba desnudez si

²⁰⁹ Vasconcelos, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX),” 198.

solo portaban la camisa que siempre se llevaba debajo de la demás ropa, aunque no mostrara ninguna porción de piel.²¹⁰

Tengamos en cuenta que era una sociedad eminentemente religiosa, por consiguiente, el cuerpo era un aspecto sagrado y que uno de los objetivos del teatro neoclásico es que lo mostrado en el escenario sirviera de ejemplo para que el público lo imitara y ejerciera las buenas costumbres. Es por ello que se le ponía más atención a estos aspectos para que los personajes no fueran una mala imagen o que por su mal vestuario provocaran algún tipo de trasgresión social.

Para los bailes y tonadillas, eran peligrosos los movimientos tan cercanos entre hombres y mujeres por antojarse de lascivos.²¹¹ Las proximidades de los cuerpos, el ritmo seductor y las letras provocativas de las canciones hacían de los bailes un objeto de crítica y prohibición de los más señalados por parte de los censores del Nuevo Coliseo, aunque irónicamente eran los espectáculos más pedidos por el público, por tanto, de los que menos podrían prescindir en el Coliseo.

Los lenguajes no verbales en las escenificaciones resultaban prácticamente imposibles de controlar porque en muchas ocasiones surgían de la espontaneidad del actor. Ya fueran movimientos planeados o no, los censores que se encontraban en las presentaciones tenían la misión de vigilar y castigar tales actos, aunque siempre desde la propia interpretación del censor. Es decir, si el censor consideraba un movimiento de algún actor como subversivo o insultante, actuaba en el momento junto con los alcaldes del crimen.

¿Cuáles eran las sanciones hacia tales crímenes en los dramas? Éstas iban desde pagar una multa o una estadía en la cárcel. Incluso, las sanciones también estaban dirigidas para los espectadores si es que ellos reaccionaban de mala manera (gritos, abucheos, o arrojando objetos) hacia lo representado en el escenario.²¹²

²¹⁰ Luis Armando Lamadrid, “El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX),” en *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos*, Ramos, 222, 226.

²¹¹ Lamadrid, “El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX),” 234.

²¹² Lamadrid, “El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX).” 218.

El lenguaje no verbal es tan extenso que comprende desde un suspiro, un parpadeo, un entreabrir de labios o una simple inclinación de cabeza, por lo que concordamos en que era casi imposible de controlar. Pero si consideramos que frecuentemente los censores actuaban conforme a la reacción del público frente a este lenguaje, entonces podemos afirmar que lo “peligroso” era la imaginación del público o la interpretación que los espectadores le daban a lo que observaban. Lo importante era la percepción del público y su imaginación y no tanto los elementos del lenguaje no verbal, intencionales o no, de los artistas.²¹³

2.2 Reglamentaciones y reforma al teatro novohispano

En este apartado abordaremos los reglamentos relacionados a la práctica teatral novohispana como testimonios que nos permiten advertir la manera en la que las autoridades atendieron los asuntos concernientes al teatro. Hacemos el análisis de tres reglamentos correspondientes a los años 1786, 1792 y 1794, poniendo énfasis en cada disposición teatral para identificar a qué ramo de la actividad teatral se le dio relevancia y de qué manera se reflejó.

Una vez realizado el análisis de estos reglamentos daremos paso a las características que conformaron a la reforma teatral más grande en Nueva España, la realizada por el virrey Gálvez; la cuál es la muestra más fiable de que el teatro novohispano fue visto como medio educador a finales del siglo XVIII. Asimismo, mencionaremos las problemáticas que presentó la administración del Nuevo Coliseo y que pudieron impedir la intención educadora del teatro.

²¹³ Y ese argumento nos ayuda a completar nuestro análisis sobre la recepción de *México segunda vez conquistado* que abordamos en el capítulo anterior. En ese apartado finalizamos con la conjetura de que el peligro de que se perturbara el orden público no fue precisamente por su contenido (pues pasó los filtros de censura), sino por las quejas de los españoles peninsulares y el entusiasmo mostrado por un sector que podemos inferir que se trataba de los criollos. Es decir, de no haber tenido tal recepción, esta obra no hubiera resaltado a lo largo del tiempo.

2.2.1 Los reglamentos

Consideramos que los reglamentos al Nuevo Coliseo de finales del siglo XVIII nos permiten advertir las medidas implementadas por el gobierno virreinal para remediar los aspectos poco convenientes a la actividad teatral. Con su análisis, no solo podemos identificar las prohibiciones al teatro, sino que también determinar el compromiso de las autoridades para su reforma.

Examinamos los últimos tres reglamentos del Nuevo Coliseo del siglo XVIII porque fueron realizados en el contexto del neoclasicismo, más no porque no haya evidencia documental de que anteriormente hayan existido otro tipo de reglamentos para regular la representación de los dramas. De hecho, el primer reglamento del que se tiene registro en territorio novohispano dirigido para la labor escénica es el creado por el Conde de Monterrey para regular a las primeras compañías ambulantes de teatro en 1601.²¹⁴

Posteriormente, nos encontramos con el testimonio del juez de teatro Vicente de Herrera, quien en 1771 se quejaba ante el Cuarto Concilio Mexicano sobre el mal estado del teatro y pedía que se aplicara las disposiciones de principio de siglo.²¹⁵ Escogemos este testimonio como un punto de partida para reflexionar que el teatro no tenía un reglamento en forma que tomara en cuenta las necesidades que requería la diversión teatral para ese momento; interés que sí se ve reflejado en el reglamento de 1786.

2.2.1.1 El Reglamento de 1786

Antes del reglamento de 1786, el conjunto de normas que encontramos durante el siglo XVII y parte del XVIII eran repetitivos en sus disposiciones y sin un claro objetivo. Parecían más un conjunto de normas aisladas y entre ellas, las más frecuentes eran la prohibición de obras

²¹⁴ Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 147.

²¹⁵ Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 175.

de magia y comedias de santos, el uso de vestimenta y ornamentación religiosa, intolerancia a danzas y bailes lascivos (sin ahondar lo suficiente en la problemática) y la prohibición de señalar y/o representar en escena a personas que ostentaran algún poder en el virreinato.²¹⁶

Sin embargo, el reglamento de 1786 presenta una cantidad considerable de disposiciones novedosas respecto a sus antecesores. Este reglamento fue redactado por Salvador Díaz de la Vega (a quien hemos citado antes con su *Discurso sobre los dramas*), con el visto bueno y bajo el mandato del virrey Bernardo de Gálvez. Es clara la intención de Díaz de la Vega al querer realizar cambios notables en la práctica teatral de la capital del virreinato, debido a que fungía como juez del teatro, evidenciando su inclinación hacia los preceptos neoclasicistas de regular al teatro para convertirlo en un espectáculo educador.

El reglamento consta de 41 disposiciones y para analizarlo lo hemos clasificado en cuatro diferentes categorías: administración del Coliseo y cuidado del edificio; regulación de los actores; el buen orden del espectáculo y el espectador y, por último, el contenido de las obras.

2.2.1.1.1 Administración del Coliseo y cuidado del edificio

Esta categoría consta de 18 normas, abarcando casi un 44% del documento. Al ser Díaz de la Vega el juez del teatro la correcta administración del edificio fue una de sus mayores preocupaciones; por ello, el número sobresaliente de normas.

Entre las primeras reglas encontramos los aspectos concernientes al horario establecido en las funciones, que era “un cuarto de hora después de la oración,”²¹⁷ así como la solicitud y el listado de las presentaciones de las obras, para que los músicos y actores tuvieran tiempo de prepararse.²¹⁸ Estas medidas son exclusivas de este reglamento; es decir, no las volvemos a encontrar en otro compendio de disposiciones.

²¹⁶ Véase el apartado de “Censura teatral” de esta investigación, donde mencionamos estas mismas prohibiciones y su contexto.

²¹⁷ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 63v., n. 3.

²¹⁸ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 66v., n. 15.

Respecto a la recepción de los asistentes, el reglamento contemplaba la distribución de los coches en un estacionamiento,²¹⁹ y su posterior salida;²²⁰ también, se establecieron los precios de las diferentes secciones del teatro y sus variaciones de acuerdo a la temporada;²²¹ se menciona un sitio específico dentro del edificio para la adquisición de las entradas, lo que agilizaba el paso de los asistentes,²²² y se enlistaban los nombres de las personas exentas de pago, como el virrey y sus allegados.²²³ Estas normas también eran exclusivas de este reglamento.

Asimismo, el reglamento de 1786 prohibía la entrada al edificio a personas que tuvieran el rostro cubierto y se pedía que, una vez estando dentro, la gente no debía detenerse en escaleras, entradas o pasillo de tránsito.²²⁴ En relación a la distribución de las personas en el teatro se menciona que para el uso de las bancas, mosquete y palco no había preferencia de asientos, las personas debían tomar su lugar conforme al orden de llegada,²²⁵ para la luneta solo podían estar espectadores vestidos con traje decente,²²⁶ además de que los hombres no podían acceder a la cazuela de mujeres y viceversa; el acomodador de esta sección debía ser una persona mayor.²²⁷ Se indica también en el reglamento que los asistentes debían permanecer en sus lugares y tenían prohibido acceder a los vestidores de los actores, antes o después de las representaciones.²²⁸

Por lo que concierne al cuidado del edificio, se ordenaba el aseo diario del mismo²²⁹ y la prohibición del uso de hacha de viento para evitar incendio.²³⁰ Se estableció la construcción de una pared para obstruir las ventanas de la azotea con el fin de bloquear la vista de los

²¹⁹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 69v.-70, n. 28.

²²⁰ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 70-70v., n. 29.

²²¹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 72-72v., n. 38.

²²² AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 37, n. 37.

²²³ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 73v.-73, n. 39.

²²⁴ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 71, n. 32.

²²⁵ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 71v., n. 34.

²²⁶ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 71v., n. 35.

²²⁷ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 71, n. 33.

²²⁸ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 65-65v., n. 9.

²²⁹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 67., n. 16.

²³⁰ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 70v., n. 31.

curiosos que solían subirse a esa altura, para evitar distracciones a los actores y asistentes, además de evitar que aquellas personas no pagasen el costo del espectáculo.²³¹

Las últimas dos disposiciones de este reglamento mencionan aspectos de carácter formal, donde se pedía la impresión del reglamento y entrega de las copias que fueran necesarias a las autoridades correspondientes, además de colocar algunas de ellas en diferentes espacios del edificio teatral, para que los espectadores estuvieran al tanto de la normativa.²³² En la penúltima disposición el virrey otorga la autoridad a los cuatro miembros de la Sociedad de Suscriptores del teatro para vigilar las funciones en el Coliseo.²³³ Este asunto en particular lo consideraremos más adelante, cuando exponamos la reforma teatral de este virrey.

2.2.1.1.2 El buen orden del espectáculo y el espectador

Esta categoría representa casi un 18% de la totalidad del reglamento de 1786, con siete disposiciones que también aparecen referidas en reglamentos posteriores, a excepción de una, la correspondiente a la prohibición de iluminación exagerada hacia una persona en particular. Es decir que, como todas las disposiciones que describiremos a continuación se siguieron imponiendo en las siguientes reglamentaciones, nos indica que hubo una repetición intensa de los malos hábitos que prohíben estas mismas disposiciones.

Los aplausos deberían ser sin alborotos y solo cuando se ameriten,²³⁴ además de que, si una pieza fue del agrado del público, podían demostrarlo con moderación y no pedir una repetición. En caso de solicitar repetición, se debía hacer con respeto y por única vez, sin que ello garantice la repetición de la pieza.²³⁵ De igual manera, el público podía demostrar su inconformidad con algo visto en el escenario solamente con el silencio.²³⁶

²³¹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 69 -69v., n. 26.

²³² AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 75-75v., n. 41.

²³³ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 73-75, n. 40.

²³⁴ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 68v., n. 24.

²³⁵ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 63v., n.36.

²³⁶ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 68, n. 21.

Esta misma moderación de los ruidos se les pedía a los vendedores de alimentos dentro del edificio, pues tenían prohibido gritar y podían vender solamente en los intermedios y desde los costados de las bancas para no interrumpir la obra.²³⁷ Asimismo, las normas prohibían el uso de sombreros durante las presentaciones²³⁸ para no obstaculizar la vista de los demás espectadores y también se mandaba poner una tabla al borde del escenario para que no se vean los pies de las actoras,²³⁹ con el fin de mantener la decencia en el espectáculo.

La única disposición que es exclusiva de este reglamento se refiere a la iluminación durante las representaciones escénicas, pues se prohíbe su aumento como demostración de júbilo a alguna persona en particular, salvo cuando se trate de príncipes, infantes y demás gente noble del público.²⁴⁰ Lo anterior con el fin de ahorrar velas y evitar el constante manejo de estas durante las presentaciones.

2.2.1.1.3 Regulación de los actores y actoras²⁴¹

La categoría para regular a los actores es la segunda más extensa de este reglamento con 14 normas diferentes y es una que no vamos a encontrar en reglamentos posteriores. Sin embargo, el reglamento de 1786 no fue el primer documento que incluyó disposiciones dirigidas a los comediantes.

En un documento intitulado “Expediente sobre el arreglo y forma en que deben practicarse las representaciones del Coliseo,” (1779) se dan indicios de querer reglamentar la práctica de los actores. Entre sus líneas se menciona el ensayo necesario para una correcta presentación y la orden de que a inicios de mes se realizara una lista con las obras que debían de representarse, para que de esta forma si algún actor no podía presentarse se preveía su suplencia. En este documento también se prohibía a todos los artistas nombrar a personas del

²³⁷ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 67, n. 17.

²³⁸ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 70v., n.30.

²³⁹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 63v., n. 4.

²⁴⁰ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 68, n. 22.

²⁴¹ Utilizamos la palabra “actoras” en vez de actrices porque en los reglamentos así se refieren a las mujeres que participaban en la representación de los dramas.

público, teniendo como sanciones al compositor, cincuenta pesos y al actor, un mes de prisión.²⁴² Con lo anterior podemos reconocer la creciente atención que se les estaba dando a los actores porque son quienes ejecutaban el discurso de la obra.

A su vez, en una real cédula de 1760 se ratificó el monopolio de los actores sobre los espectáculos de la capital, de la misma manera en que sucedía en Madrid. Es decir, que el Coliseo podía llamar a cualquier actor, bailarín o músico de los teatros de provincia o de otras compañías, se encontraran o no bajo contrato, para que trabajaran en el Nuevo Coliseo. Si los actores se negaban eran acreedores a multas, estadias en la cárcel e incluso al retiro de su licencia para actuar y/o posible extradición.²⁴³

Con ese contexto y volviendo al reglamento de 1786, no es extraño encontrarnos normas de asistencia obligatoria a los ensayos en el lugar y hora establecidos so pena de cárcel.²⁴⁴ A su vez, los ensayos se debían realizar a puerta cerrada para evitar distracciones y no se permitía el acceso a personas ajenas, así como la prohibición de alimentos y bebidas.²⁴⁵ Los músicos, actores y bailarines tenían vedado faltar a su obligación, salvo por enfermedad u otro motivo mayor.²⁴⁶ De no ser el caso, todos los participantes de la obra debían presentarse puntualmente antes de que comenzar la escenificación y tenían la obligación de avisar con antelación alguna ausencia o retraso.²⁴⁷

Dentro de los vestidores, no estaba permitido el consumo de alimentos y bebidas,²⁴⁸ y cualquier bullicio propiciado por los actores y actrices,²⁴⁹ pues era común que los comediantes no escucharan su llamado a escena por la algarabía. A excepción de la primera y segunda dama, se prohibía que más de una persona asistiera a los actores y actrices,²⁵⁰ además de pedirles a los comediantes que vistieran sus atuendos fuera de la vista de los demás.²⁵¹

²⁴² Instituto Nacional de Antropología e Historia (en adelante INAH), Colegio de San Gregorio, vol. 153, exp. 3, fs. 10-20, recopilado en el libro Ramos, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, 503.

²⁴³ Ramos, "Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX," 163.

²⁴⁴ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 67, n. 18.

²⁴⁵ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 67v., n. 19.

²⁴⁶ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 67v., n. 20.

²⁴⁷ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 66, n. 13.

²⁴⁸ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 66, n. 14.

²⁴⁹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 65v.-66, n. 11.

²⁵⁰ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 65v., n. 10.

²⁵¹ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 69v., n. 27.

En el escenario, los actores debían salir a esta zona solamente cuando se les solicitaba y no dejarse ver por el público antes de su llamado.²⁵² Su comportamiento debía ser honesto y no incitar provocaciones del público so pena de cárcel.²⁵³ como el señalar a cualquier persona del público.²⁵⁴ Tenían prohibido mostrar molestia por alguna falla de la obra²⁵⁵ y no podían hablar entre sí (ni con el público) a menos que sus personajes así lo requiriesen.²⁵⁶ Específicamente para las mujeres que se dedicaban a la actuación, en el reglamento de 1786 se les pedía decoro y decencia en su comportamiento para que sirvan de ejemplo. Incluso si se trata de representar a mujeres de mal ejemplo, las comediantes deben contenerse y representar su papel con pudor.²⁵⁷

Es así como terminan las normas para regular a los actores y, como hemos advertido, son las únicas en las que las sanciones son más severas. Lo anterior se explica en razón de ser los sujetos que van a materializar en escena los preceptos de las buenas costumbres, además de consistir en el elemento más visible para educar al pueblo, empatizar con él y propiciar el ejemplo.

No obstante, en este reglamento no localizamos alguna norma explícita sobre el vestuario de los actores. En reglamentos de principios del siglo XVIII encontramos disposiciones que prohíben usar “trajes de justicias y eclesiásticos, clérigos y religiosos so pena de excomunión mayor, para cualquiera de cualquier estado, condición, dignidad, grado, calidad, o preeminencia.”²⁵⁸ En el reglamento de 1786 no se hace mención a esta prohibición ni mucho menos a su severa pena. Nos parece que lo anterior no implica que, al no haber mención, significa que estaba permitido, aunque sí podríamos decir que el castigo podría ser menos severo dada la distancia del Santo Oficio en cuestiones teatrales para finales del siglo.

De igual manera, nos llama la atención que este reglamento, que le dedicó un 34% de su contenido a estipular normas para los actores y siendo el único que contempla esta categoría,

²⁵² AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 65, n. 8.

²⁵³ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 64, n. 5.

²⁵⁴ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 68, n. 23.

²⁵⁵ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 65, n. 8.

²⁵⁶ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 64v. n. 7.

²⁵⁷ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 64v., n. 6.

²⁵⁸ AGNM, Inquisición, vol. 741, f. 185r.

no haya considerado la prohibición del uso de vestuario femenino por varones y viceversa. Si bien, el travestismo era condenado por la Iglesia desde hacía ya tiempo (y registrado en varios documentos tanto del gobierno como eclesiásticos), creaba un problema y es prueba de que los reglamentos no eran perfectos. Ejemplo de ello es que en 1819 actores y actrices decidieron intercambiar vestuarios para una obra, pero la acción fue severamente denunciada por el Alcalde del Crimen por ser contraria a las buenas costumbres. Sin embargo, como la prohibición no se encontraba en los reglamentos vigentes, se produjo una controversia al respecto.²⁵⁹

Parece aún más sorprendente que en un documento de 1725 se señale “que si fuere preciso que la muger represente papel de hombre salga con basquiña,²⁶⁰ que cubra hasta el zapato.”²⁶¹ Interesante que esta regla no se mencione en el reglamento de 1786 y que incluso contradiga lo dicho por otros reglamentos donde se prohíbe severamente que una mujer vista de hombre.

Aunque esta norma del vestuario no estaba en el reglamento de 1786 ni en los dos posteriores que también consideramos, dudamos mucho que tal acción del vestuario estuviera permitida, sobre todo si tenemos presente que el neoclasicismo quería ser implementado por las autoridades virreinales y claramente sería contraria a las buenas costumbres. La ausencia de algunas de las trasgresiones que no se incluyen en los reglamentos nos sugiere la relevancia que tenían las autoridades que se encontraban en las presentaciones teatrales, pues eran los encargados de velar por el buen orden y cualquier acción contraria a ese precepto, tenían el poder de sancionarla.

2.2.1.1.4 Contenido de las obras

²⁵⁹ Lamadrid, “El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX),” 225.

²⁶⁰ Ropa, o saya que trahen las mugéres desde la cintúra al suelo, con sus pliegues, que hechos en la parte superior forman la cintúra y por la parte inferior tiene mucho vuelo. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “basquiña,” consultado el 29 de marzo de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

²⁶¹ AGNM, Alcaldes mayores, vol. 6, f. 328, incluido en el libro de Ramos Smith, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*.

Terminamos el reglamento con esta categoría, la menos extensa con apenas dos normas; la primera hace referencia a la prohibición de comedias de santos en el Coliseo²⁶² y la segunda refiere que los sainetes, tonadillas y bailes deben revisarse antes de su ejecución, aun cuando tuvieran licencias aprobadas.²⁶³

Nos preguntamos la razón del por qué no aparecen más disposiciones de esta categoría en el Reglamento o en reglamentos posteriores. Una posible respuesta es que, sobre esta temática, Salvador Díaz de la Vega en ese mismo año (1786) redactó un documento que ya hemos citado en esta investigación: *Discurso sobre los dramas*.

En él, Díaz de la Vega realiza toda una reflexión sobre lo que son y deberían ser las obras escénicas para que fueran provechosas y educaran a la población, sobre todo a las personas de los estratos más bajos. Si bien *Discurso sobre los dramas* no es un documento de carácter normativo, para Salvador Díaz de la Vega, autor también del reglamento, era suficiente tener el primer documento para no ser reiterativo, y dado que él era el juez del teatro, durante su gestión bien podría haber dedicado sus esfuerzos a que las obras propiciaran lo que estipulaba su ensayo.

Otra posible explicación sobre el tratamiento mínimo de esta categoría es que los reglamentos se enfocaban mayormente en regular la actividad actoral y del público, más que en el texto dramático. Los alcaldes del crimen y demás autoridades que se encontraban presentes podían disciplinar en el momento si algún contenido de la obra fuera en contra de las virtudes.

La tercera conjetura sobre este aspecto es que la censura limitaba la creatividad de los dramaturgos, por lo que era complicado que una obra pasara por todos los filtros. Las obras aceptadas eran la minoría y se propiciaba su repetición, lo que no era del agrado de los espectadores. Por ello, frecuentemente se aceptaban otras obras que no precisamente se alinearan con los objetivos del teatro educador porque, al ser más populares, significaban más ingresos para el Coliseo; lo que evidencia a su vez que muchas de las disposiciones del gobierno virreinal no se llevaban a la práctica, o al menos no eran tan rígidas.

²⁶² AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 63., n.1.

²⁶³ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, f. 63, n. 2.

Por tanto, al no mencionarse claramente en los reglamentos de finales del siglo XVIII el contenido de las obras, había más libertad de los censores de aceptar o no alguna obra de acuerdo a las necesidades del teatro. Indicaría además que el teatro como espectáculo educador pasaría a segundo plano y que el teatro seguía siendo una diversión posiblemente educativa, pero al fin y al cabo un negocio del gobierno virreinal que debía de rendir frutos.

2.2.1.2 Disposiciones para el Coliseo

El siguiente conjunto de normas las encontramos en una real cédula de 1792,²⁶⁴ destinada a implementar diversas disposiciones que se tenían que cumplir en las funciones del teatro para preservar el buen orden y decoro. Este documento es considerablemente menos extenso que el de 1786, teniendo solamente un total de 15 disposiciones, las cuales podemos clasificar en tres categorías diferentes: administración del Coliseo; regulación del espectáculo y el público; así como la perteneciente al orden y seguridad durante las presentaciones.

La categoría de administración del Coliseo no presenta innovaciones respecto a las normas establecidas en el reglamento de 1786. Se repiten las reglas sobre la no preferencia de asientos en los palcos no arrendados (párrafo 9), el aseo diario del edificio (párrafo 4), la distribución del estacionamiento de los coches al llegar (párrafo. 15), la prohibición del uso de hacha de viento (párrafo. 7), el impedimento del acceso a personas que tengan cubierto el rostro (párrafo 8), el llenado de la luneta con personas “de traje decente” (párrafo. 9), la prohibición de hombres en la cazuela de mujeres y viceversa (párrafo 8) y la impresión del documento para el conocimiento de autoridades y espectadores (párrafo 11). La única norma de esta categoría que no aparece en otros reglamentos es la que menciona la asistencia en el edificio de un receptor de la Real Sala del escribano del Coliseo (párrafo 19), para las “prontas diligencias que se ofrecieren.”

²⁶⁴ Archivo Histórico del Ayuntamiento (en adelante AHA), Cédulas y reales órdenes, caja 2978, exp. 192, f.3-6v, incluido en Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*, 97. Actualmente es el Archivo Histórico de la Ciudad de México “Carlos de Sigüenza y Góngora,” pero respetamos la referencia de la obra de la cual consultamos los documentos.

Respecto a la regulación del espectáculo y el público, todas las normas establecidas en el reglamento de 1786 aparecen en esta real cédula, salvo una regla que estipula que, si bien no se prohíbe el tabaco dentro del recinto teatral, si quedaba prohibido arrojar la yesca²⁶⁵ y cabos, para evitar incendios. Asimismo, se ordena al público no escupir ni arrojar cáscaras de frutas, pues además de ser una distracción y molestia (por ejemplo, manchas en la ropa), esas acciones podrían ocasionar riñas entre los espectadores (párrafo 13).

El orden y seguridad durante las presentaciones están contemplados en tres disposiciones de esta real cédula. Se menciona la importancia de la presencia de los alcaldes del crimen para preservar la seguridad y decencia del edificio (párrafo 2), así como la facultad de ellos para intervenir inmediatamente en caso de disputas o riñas (párrafo 16). De igual manera, se establece que los señores ministros tengan conocimiento de tales disputas (párrafo 17).

2.2.1.3 Bando de 1794²⁶⁶

Este reglamento, que se generó dos años posterior a la real cédula y durante el gobierno del segundo conde de Revillagigedo, contiene aún menos disposiciones (once) y solo contempla dos categorías: el buen orden del público y la organización del Coliseo. Las disposiciones que se repiten respecto al buen orden del público versaban sobre no arrojar comida ni escupir (n. 10), no pedir repetición de piezas musicales ni escénicas (n.9), prohibición del uso de sombrero (n. 4), demostraciones moderadas hacia el escenario ni hacer alboroto durante las presentaciones (n. 2 y 3), así como moderación para los vendedores de alimentos (n.1). El hecho de que estas normas sobre el buen comportamiento del público sigan apareciendo en los reglamentos nos puede indicar que esos vicios del público a los cuales hacen mención las disposiciones continuaban presentes en las costumbres del ambiente teatral.

²⁶⁵ Materia mui seca, y preparada, de suerte que qualquier chispa de fuego prende en ella. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “yesca,” consultado el 30 de marzo de 2023, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

²⁶⁶ AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 17, exp. 76, f. 1.

Las reglas de la organización del Nuevo Coliseo contemplaban la buena distribución de los coches que aparcan en el edificio (n. 11), la prohibición del uso del hacha de viento (n.5), el impedir el acceso a personas que tengan el rostro cubierto (n.6) y, una vez dentro, que los hombres no puedan entrar a la cazuela de mujeres ni ellas a la de los varones (n. 8). Por último, también se repetía la norma sobre la no preferencia de asientos en los palcos no arrendados por temporada y que la luneta solamente la ocupen personas con traje decente (n. 8).

Dos normas diferentes a las señaladas anteriormente y que también se generaron a finales del siglo XVIII en Nueva España aparecen en otros documentos aislados, pero sin formar parte de un reglamento bien establecido. Una de ellas aparece en un documento de 1792 donde se explican las facultades de los jueces en los teatros públicos, siendo algunas de ellas el señalar la hora indicada de las funciones, que las autoridades competentes asistieran a las presentaciones y que vigilaran que las decoraciones sean honestas.²⁶⁷ El aspecto de la escenografía de las obras es un elemento que no se consideraba en otros reglamentos y que, al parecer, no se le ponía el debido interés, pues como recordaremos, la escenografía también formaba parte del lenguaje no verbal del teatro y un elemento que también emite información al espectador.

La segunda norma innovadora es la impuesta por el virrey de Aranza en 1799, que consistió en impedir el acceso al edificio a personas a quienes vistan en “mantas, sábanas o cualquier andrajo.”²⁶⁸ Sin embargo, nos preguntamos si esta orden se acató, pues recordemos que el teatro del Coliseo seguía siendo un medio por el cual se generaban ingresos y era muy popular entre los estratos sociales menos favorecidos, mismos que podrían vestir esos mismos “andrajos” prohibidos.

En suma, observamos que el reglamento de 1786 es el más extenso con 41 disposiciones, mientras que el menos extenso es el bando de 1794, con solo 11 disposiciones. Las normas de 1786 son base principal no solo porque su documento sea el más extenso, sino porque en las reglamentaciones futuras no hay novedades en las disposiciones, salvo contadas

²⁶⁷ AHA, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes I, vol. 150, 803, incluido en Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*, 86-93.

²⁶⁸ AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 4860, exp. 12, f. 1.

excepciones. Es decir, el reglamento de la real cédula y el bando de 1794 están constituidos de disposiciones ya establecidas en el de 1786.

Comparando este reglamento base con uno de provincia, encontramos que, en Guadalajara en un documento donde se explica el remate del Coliseo de esa ciudad a Juan Manuel Camarena, se mencionan disposiciones que también se encuentran en el reglamento de 1786.²⁶⁹ A semejanza de este último, el documento de Guadalajara contiene normas sobre el contenido decente de las obras, así como su ejecución y la organización para el funcionamiento del edificio, pero no menciona nada respecto a regular el comportamiento del público. ¿Éste era moderado (o inexistente, lo cual es poco probable) como para no hacer mención de ello? Por el año en que surge ese documento (1758) es probable que no aún no se mencionaran tales normas porque los objetivos del neoclasicismo para con el teatro no se habían fijado.

No obstante, de igual manera, la categoría de actores es exclusiva del reglamento de 1786 y las únicas dos categorías que están presentes en los tres reglamentos son las relacionadas con la administración del edificio y el buen orden del público. ¿El hecho de que no aparezcan disposiciones con el transcurrir del tiempo nos indica un éxito en el acatamiento de las normas? No precisamente, pues después del análisis, podemos descubrir que las disposiciones exclusivas, es decir, que no se repiten en otros reglamentos y que, por tanto, podrían indicar un asunto resuelto, realmente se encuentran en el primer reglamento y son las correspondientes a la categoría de administración. Si bien es una mejoría, resultaba más sencillo establecer la manera operativa del Coliseo que controlar y/o modificar el comportamiento del público y de los actores.

Aunque las disposiciones de actores no se repiten en otros reglamentos, resulta poco probable que cada una de ellas se haya acatado perfectamente para que se justifique su ausencia en las reglamentaciones más adelante, dada la gran actividad teatral y la poca motivación que recibían por parte del gobierno virreinal. El hecho de que no se repitan disposiciones no significa que las problemáticas se hayan solucionado. En cambio, la exclusividad sí nos

²⁶⁹ Incluido en el documento de Luis Pérez Verdía, *Establecimiento del Coliseo y reglamentos del teatro* (1951), citado en Ramos, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, 421-423.

podría indicar un interés mayor en resolver ciertos problemas que con el tiempo, o se perdió el interés en ellos o las reglas no funcionaron, o ambas.

2.2.2 Reforma del virrey Bernardo de Gálvez. Persecución.

Si bien Bernardo de Gálvez tuvo un periodo corto como gobernante de la Nueva España (de junio de 1785 a noviembre de 1786), durante su gestión se dio gran atención al teatro y su organización, por lo que podríamos considerarlo como uno de los virreyes que más veló por este arte y entretenimiento.²⁷⁰ En un documento fechado en abril de 1786, el virrey Gálvez anuncia al rey Carlos III que ha realizado diversos cambios al Nuevo Coliseo, porque en ese edificio se presentaban algunos excesos y abusos contrarios a las buenas costumbres.²⁷¹

El virrey reconoció que estos excesos que ha advertido en el teatro no podrían ser erradicados por completo si el edificio teatral continuaba bajo la misma modalidad de arrendamiento, es decir, sujeto y controlado por el Hospital Real de Naturales, pues ello significaba que el principal objetivo del arrendamiento eran las ganancias y cuando se trataba de asuntos del Coliseo siempre se procuraba el ahorro de gastos. Por consiguiente, el virrey decidió eliminar esa estructura y el Nuevo Coliseo pasa a ser manejado por la Sociedad de Suscriptores, formada por accionistas interesados que reunirían un fondo de capital con el objetivo de remediar los males de la diversión teatral.²⁷²

Al parecer, esta idea de deslindar el Nuevo Coliseo del Hospital Real ya se había ejecutado con anterioridad, pero rechazada tajantemente por Fernando VI. En una real cédula de 1754, el rey menciona que está al tanto de los pormenores en los que se ha envuelto el edificio teatral de la capital de la Nueva España; además, de reconocer la costumbre imperante de que haya un espacio digno dedicado al teatro en cada uno de sus reales dominios. El rey

²⁷⁰ Recordemos que Bernardo de Gálvez fue sobrino del visitador José de Gálvez, quien a su llegada a Nueva España implementó toda una serie de cambios y reglamentaciones para mejorar la administración de los bienes reales. Por tanto, algo que une a estas dos personalidades además del parentesco es la persecución de reformar diversos ámbitos de la sociedad novohispana para beneficio de ésta y de la Corona.

²⁷¹ AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. 139, exp. 610, f. 401.

²⁷² AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. 139, exp. 610, f. 402.

reiteró la dependencia del edificio teatral hacia el Hospital Real para que las ganancias de las representaciones pararan a las arcas de esa institución.²⁷³ En este documento se ordena que se establezcan todas las disposiciones necesarias para que el Coliseo obtenga de nuevo su arrendamiento del que gozaba antes.²⁷⁴

El 24 de enero de 1786 la Sociedad de Suscriptores tuvo su primera junta, siendo vocales Miguel Calixto y Juan Francisco de Anda, oidores de la Real Audiencia; Francisco Antonio Crespo, corregidor de la Ciudad de México; Pedro Jacinto Valenzuela, asesor general del virreinato; Miguel Páez de la Cadena, superintendente de la Real Aduana; y el marqués de San Miguel de Aguayo.²⁷⁵ Esta junta, por orden del virrey Gálvez, se planteaba el objetivo de redactar las reglamentaciones apropiadas para inculcar en el teatro las buenas costumbres.

Silvestre Díaz de la Vega, juez del teatro y uno de los miembros principales de esta organización, le otorgó el crédito de estos cambios planteados y realizados para el arte teatral al virrey Gálvez, pues “lo bueno que en ella [la reglamentación] se encuentra no es ciertamente mío sino de vuestra excelencia, porque yo no he tenido en este trabajo otra parte que la que tiene la pluma cuando escribe guiada de la mano que la impele.”²⁷⁶

Aun así, Díaz de la Vega menciona también que la junta ha llegado a ciertas resoluciones que se incluyen en el reglamento y con ello no es más que asegurar la visión del virrey. Asimismo, esta Sociedad de Suscriptores tenía la obligación de congregarse y darle solución a casos graves que pudiesen ocurrir en el teatro. Es decir, esta organización tenía la facultad de intervenir y resolver problemas que no estuvieran planteadas en el reglamento de 1786, a pesar de estar “sólidamente fundado, extendido sencillamente y con buen gusto, capaz de desimpresionar algunas preocupaciones, desterrar los abusos del teatro.”²⁷⁷

Hemos hecho una descripción y análisis de este reglamento, enfatizando su importancia para regular la actividad teatral. Enfocándonos solo en el siglo XVIII, se tienen pocos registros de modificaciones a la actividad teatral novohispana, por lo que la reforma del virrey Gálvez

²⁷³ AGNM, Instituciones coloniales, Reales cédulas originales, vol. 74, exp. 33, fs. 111, 112.

²⁷⁴ AGNM, Instituciones coloniales, Reales cédulas originales, vol. 74, exp. 33, f. 113.

²⁷⁵ AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes vol. I, caja 150, exp. 803, f. 87.

²⁷⁶ AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes vol. I, caja 150, exp. 803, f. 88.

²⁷⁷ AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes vol. I, caja 150, exp. 803, f. 87.

toma aún más relevancia. Uno de esos registros es el de la gestión de José Cárdenas, mayordomo administrador del Hospital Real de Naturales, quien en 1741 impulsó considerablemente el nivel del Coliseo, tanto en lo administrativo como en lo referente a la producción y calidad artística al traer nuevos actores de España y una nueva orquesta.²⁷⁸

En cuanto a la arquitectura teatral, el Coliseo experimentó una reparación en su tablado por tener las maderas picadas de polilla. Reparación, necesaria porque “[las] maderas [estaban] tan maltratadas que se podía provocar fisuras y accidentes si no se reparaban,” estuvo a cargo del maestro mayor de obras Francisco Guerrero y Torres y contó con un presupuesto de 300 pesos. Este arreglo en el edificio teatral de la Ciudad de México se realizó bajo la gestión de Antonio de Arroyo, administrador del Hospital Real, y durante el gobierno del virrey Antonio María de Bucareli y Ursúa (1771-1779)²⁷⁹

Las mejoras al Coliseo y a las diversiones que en él se realizaban debían de provenir en gran parte por interés e iniciativa de la persona que fungiera como juez del teatro o administrador general de Hospital Real de Naturales, y es probable que por esa razón el teatro se haya descuidado durante bastante tiempo. Un argumento a favor de nuestro planteamiento anterior es que en 1775 el juez del teatro en turno le escribía al virrey Bucareli sobre su desinterés en reformar al teatro, pues, en sus palabras “mi espíritu no es bastante fuerte para reformador ni mi genio inclina a novedades: tampoco poseo la vanidad de pensar en dar reglas al teatro, y hacer una superflua ostentación de las que formaron los griegos, romanos, españoles, franceses y las que proponen rígidos censores; porque ni esto es del día ni lo ignora la conocida sabiduría de vuestra excelencia.”²⁸⁰

Retomando la reforma de Gálvez, nos encontramos con un documento titulado “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo, hecha por Don Juan Manuel de San Vicente, para las representaciones venideras, bajo las circunstancias de los artículos siguientes,”²⁸¹ fechado en un 11 de abril, pero sin año registrado. Consideramos que el documento fue

²⁷⁸ Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 163.

²⁷⁹ AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 788, exp. 08, f. 1-4v.

²⁸⁰ Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (en adelante FRBN), Manuscritos, vol. 1378, fs. 116v-120. Citado en Ramos, *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*, 540.

²⁸¹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo” en Viveros, *Teatro dieciochesco en Nueva España*, 235-245.

redactado un año después del reglamento de 1786; sin embargo, para Germán Viveros, el documento “por su contenido, pudiera ser inmediato anterior al que, también en 11 de abril - pero éste de 1786- firmó el virrey conde de Gálvez.”²⁸² El año inmediato anterior al que se refiere Viveros es 1785, porque es contiguo a 1786 y lo precede. No obstante, sostenemos que este documento fue redactado posteriormente a esa reglamentación bajo los siguientes argumentos:

El primer argumento es el propio contenido del texto. Como abordaremos más adelante, las acciones que ahí se describen funcionan como un agregado de lo estipulado en el reglamento de 1786; no se repiten disposiciones, sino que parece más un informe de que se ha implementado la reglamentación antes mencionada y un conjunto de cambios complementarios. En relación con el anterior, el segundo argumento es que parte de la redacción se encuentra en tiempo compuesto del pretérito perfecto. Enunciados como “se ha instalado un nuevo método de iluminación,” “los asientos se han reparado” y “las lunetas se han mejorado” son ejemplos de que son acciones ya realizadas y parecen responder a una reglamentación anterior.²⁸³

Por último, nuestro tercer argumento es la advertencia de que ambos documentos comparten la misma fecha de publicación: el 11 de abril. Consideramos que la anterior coincidencia no es gratuita, puesto que también al tomar en cuenta el título mismo (“Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo...”) nos refiere que el documento es una especie de reporte de lo que se ha logrado en el teatro a un año del reglamento de 1786.

Una de las razones por las que podríamos pensar que este documento corresponde al año que nos indica Viveros es que el nombre Juan Manuel de San Vicente, el redactor de “Noticia al público...,” no aparece en el registro de los miembros o vocales de la Sociedad de Suscriptores, lo que nos haría pensar que San Vicente perteneció a una administración anterior. No obstante, el nombre de Salvador Díaz de la Vega tampoco está en ese registro y

²⁸² Viveros, *El teatro dieciochesco de Nueva España*, LXXXI.

²⁸³ Si bien no todos los artículos de este documento están escritos de esa manera, el resto son descritos como acciones que se realizarán en el futuro, como nuevas prohibiciones o procuraciones. Lo importante de ello es que estas acciones futuras no son las mismas que se establecen en las disposiciones del reglamento de 1789; más bien parecen ser una serie de mejoras a esas disposiciones, por lo que refuerza nuestro pensamiento de que este documento es posterior a esa reglamentación.

él fue un miembro primordial de esta regulación al teatro durante el gobierno de Gálvez, siendo así que los nombres que precedentemente mencionamos que eran vocales, no fueron los únicos participantes en la administración teatral.

“Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” está compuesto por 30 artículos, los cuales hemos dividido en las categorías de obras, espectáculo, edificio y administración. En cuanto a las obras, se mencionaba la selección de las “mejores habilidades para que la casa de comedias sea la más perfecta que se ha podido completar.”²⁸⁴ Asimismo, las comedias presentadas serían mejores y no repetitivas,²⁸⁵ y se respetarían tanto el horario como el vestuario honesto.²⁸⁶ En cuanto al calendario de funciones, se establece que habría tres días libres de comedias en el Coliseo, pero la actividad teatral seguiría con comedias de muñecos.²⁸⁷ Esto último nos indica que, al disminuir los días de comedias, los actores tuvieron más tiempo de ensayar y aprender sus diálogos y así lograr que las obras se representaran con mayor cuidado.

Respecto al espectáculo, en el documento se señala que se ha impuesto orden en sainetes, tonadillas y entremeses,²⁸⁸ se cerraron los conductos de viento que causaban molestia en el público²⁸⁹ y los asientos se han reparado y nivelado para un mejor disfrute del escenario.²⁹⁰ En el edificio, también se hicieron mejoras como el alza del piso del mosquito,²⁹¹ las lunetas se han renovado a semejanza de las de Europa,²⁹² se instaló un nuevo método de iluminación²⁹³ y se aumentó la variedad de mutaciones y tramoyas.²⁹⁴ Asimismo, se amplió el fondo del teatro y los palcos de la tercera andana fueron abastecidos de suficientes sillas.²⁹⁵

²⁸⁴ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 235, n.1.

²⁸⁵ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 235, n.2.

²⁸⁶ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 243, n. 24.

²⁸⁷ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 242, n. 23.

²⁸⁸ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 236, n. 3.

²⁸⁹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 236, n. 4.

²⁹⁰ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 236, n. 5.

²⁹¹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 235, n. 6.

²⁹² “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 237, n. 7.

²⁹³ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 238, n. 11.

²⁹⁴ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 238, n. 12.

²⁹⁵ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 239, n. 15.

De la misma manera en que la sección de disposiciones del reglamento de 1786 concernientes al ámbito administrativo del Coliseo era la más grande, en “Noticia al público” los artículos de esta categoría representan la mayoría del contenido del documento; se incluyen nuevas prohibiciones como el uso del candado para los asientos²⁹⁶ y el pedir limosna por parte de cualquier persona en las entradas del Coliseo.²⁹⁷ Para el arrendamiento de los palcos, se menciona que para las lunetas el pago debe hacerse por adelantado y en conjunto de cuatro comedias semanales.²⁹⁸ Los palcos de la primera y segunda andana, los cuales ya no tendrán rebajas,²⁹⁹ tienen ahora una llave que se le dará a la persona que los alquile³⁰⁰ y cuando no están en arrendamiento, el cobrador principal tendrá estas llaves en su posesión.³⁰¹

Una novedad de las medidas implementadas es que a las señoras que arrendaban un palco por año se les entregaba aderezado y pintado por dentro y por fuera para distinguirlos de los demás.³⁰² Además, se les descontaban veinte pesos en ese palco por cada temporada y en los palcos terceros ya no se les cobraba el asiento a las señoras y demás mujeres, solo la entrada.³⁰³ A la entrada del Coliseo se encontraba el cobrador principal, quien entregaba a los asistentes un boletín impreso,³⁰⁴ simplificando el método de cobranza usado con anterioridad. Para comprar las entradas, las señoras podían enviar a sus criados³⁰⁵ y elegir números seguidos para las personas que las acompañasen.³⁰⁶ En cambio, los señores que decidían alquilar un palco para comedias de muñecos debían pagar el aumento correspondiente.³⁰⁷

²⁹⁶ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 237, n. 9.

²⁹⁷ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 237, n. 10

²⁹⁸ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 237, n. 8.

²⁹⁹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 240, n. 19.

³⁰⁰ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 238, n. 13.

³⁰¹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 235, n. 14.

³⁰² “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 239-240, n.17.

³⁰³ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 240, n.18.

³⁰⁴ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 241, n. 20.

³⁰⁵ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 242, n. 21.

³⁰⁶ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 242, n. 22.

³⁰⁷ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 243, n. 25. Un aumento en las entradas de las comedias de muñecos nos parece una medida implementada para subsanar las posibles pérdidas en los días que no se representaban las comedias comunes.

Finalmente, en este documento se expresa que cualquier cambio ocurrido referente a alguna función se debe poner en el cartel correspondiente para que el público se entere.³⁰⁸ Se describen los tres diferentes accesos para ocupar las secciones del teatro,³⁰⁹ siendo uno de ellos especial para las señoras, con el fin de tener una entrada cómoda, sin registro, sin distinción³¹⁰ y con la prohibición de que la gente se encuentre obstaculizando esa entrada.³¹¹ Solo el artículo 26 de este documento concierne a los actores, que establece la eliminación de plazas de algunos miembros de la compañía y la prioridad en su preparación para suplir a cualquier actor.

En general, podemos advertir que se han ejecutado diversas medidas en el Nuevo Coliseo para fortalecer el arrendamiento de los palcos, otorgando facilidades de renta y cobro para algunas secciones, además de proporcionar mayor seguridad en los palcos y mejores accesos.³¹² No obstante, los cambios implementados en el gobierno de Gálvez también comprenden el aspecto estético del Nuevo Coliseo. Enrique de Olavarría y Ferrari nos describe que el foro del edificio fue prologando, el movimiento y disposición de los bastidores se modificaron, el guardarropa contó con luz y al tablado se le colocó nueva madera. Asimismo, se reforzó el palco del virrey y se construyeron a espaldas del foro varias viviendas y un salón para los ensayos, teniendo un costo total de 2503 pesos y siete reales para todas las construcciones y modificaciones anteriores.³¹³

Sumado a ello, el virrey conde de Gálvez mandó realizar y colocar un nuevo telón bajo las siguientes características: un diseño que contenga el Monte Parnaso y en él a las nueve musas griegas, teniendo cada musa el símbolo correspondiente al arte que presiden. Al pie del monte, la imagen de don Pedro Calderón de la Barca con hábito de Santiago, Lope de Vega Carpio, con el de San Juan, y don Antonio de Solís. En la cúpula del monte, dos figuras que

³⁰⁸ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 244, n. 27.

³⁰⁹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 245, n. 30.

³¹⁰ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 244, n. 28.

³¹¹ “Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo,” 244, n. 29.

³¹² Luis González Obregón en *México viejo* nos ofrece datos específicos sobre los gastos y entradas del Nuevo Coliseo, además de recuperar un facsímile donde se enlistan todos los integrantes de una compañía teatral y su función durante la representación de los dramas, lo cual revela la atención que se comenzó a dar a hacia la administración del edificio, además de la complejidad de montar una pieza teatral en cuanto a la diversidad de puestos de los cómicos. González, “El Nuevo Coliseo,” 352-354.

³¹³ Olavarría, *Reseña histórica del teatro en México*, 32.

representen a Júpiter y a Mnemosina, padres de las musas y sobre todos, Apolo de presidente, colocando su nombre debajo de las figuras. Y, por último, una frase que sintetiza el objetivo principal del teatro de la época: “Es el drama mi nombre y mi deber el corregir al hombre, haciendo en mi ejercicio amable la virtud, odioso el vicio.”³¹⁴

El virrey Gálvez terminó su gobierno en 1786, dejando detrás un proyecto con el objetivo de exaltar el entretenimiento teatral novohispano, otorgándole reglamentaciones oportunas y constituyendo una nueva forma de administración y de subsidio. Empero, ¿qué tanto de los cambios implementados por Gálvez tuvieron continuidad en mandatos posteriores? De los dos virreyes que sucedieron a Bernardo de Gálvez (Eusebio Ventura Beleña y Alonso Núñez de Haro) no contamos con información relevante respecto a la administración del Coliseo. No es hasta el gobierno del segundo conde de Revillagigedo que tenemos noticias importantes respecto a la gestión teatral.

De acuerdo con Ramos Smith, José Cárdenas, mayordomo administrador del Hospital durante el mandato de Revillagigedo, realzó el nivel del Coliseo, tanto en lo económico como en lo referente a organización, producción y calidad artística, trayendo a nuevos actores de España y otorgando al edificio teatral una nueva orquesta.³¹⁵ Sin embargo, en esta gestión es donde se presentaron más conflictos que posiblemente impidieron que el proyecto de Gálvez prosperara.

En un documento donde Revillagigedo le dio instrucciones a su sucesor, Miguel de la Grúa Talamanca, le hizo un reporte de la situación del Nuevo Coliseo y las dificultades que se le han presentado. El virrey comenzó su descripción anteponiendo la importancia del Hospital y del Coliseo, siendo ésta su mejor finca. Revillagigedo mencionó que, en una Real Cédula, fechada el 21 de septiembre de 1791, el rey Carlos IV nombró al regente de la Real Audiencia como Juez conservador del Teatro, hecho que contradecía lo establecido por Gálvez y que a su vez presentó varios conflictos respecto a la intervención y jurisdicción en el Coliseo.³¹⁶

³¹⁴ Olavarría, *Reseña histórica del teatro en México*, 32.

³¹⁵ Ramos, “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX,” 163.

³¹⁶ AHA, t. 445, f. 2. Incluido en Recchia, *El espacio teatral en la ciudad de México. Siglos XVI-XVIII*.

El juez del teatro y los alcaldes constantemente presentaban dudas sobre sus facultades para intervenir en los problemas del Coliseo y sumado a esta confusión, el segundo conde de Revillagigedo reconoce que dio la orden de que el Coliseo se administrara y arrendara por su cuenta durante los años de 1791 y 1792, lo que podría contradecir las órdenes del rey. Esta acción se puede comprobar en otro documento de marzo de 1791 donde se especifica que el Coliseo pasó a administrarse por sí mismo “entre tanto se descubran con la experiencia sus verdaderos productos, asegurando ventajas sucesivas.”³¹⁷

Revillagigedo también tuvo una gran inclinación por el teatro (pues recordemos que otro de los reglamentos importantes que tuvo el arte teatral novohispano fue hecho en su gestión) y haber ordenado la administración sin arrendamiento externo del Coliseo podría encajar en la misma visión del virrey Gálvez (salvo por la inexistencia de la Sociedad de Suscriptores), para así dotar a este entretenimiento del recurso monetario necesario. No obstante, a pesar de que Revillagigedo asegura que dicha medida le aportó ganancias significativas al Coliseo, era impensable que este edificio dejara sin apoyo al Hospital Real, por lo que al poco tiempo volvió a depender de su administración.

Este desorden obligó al rey Carlos IV a redactar otra real cédula en mayo de 1792 en la cual reiteró al Coliseo como finca del Hospital Real e hizo la distinción de las funciones de las autoridades relacionadas al Coliseo: al regente de la Real Audiencia le compete lo referente a las obras, repartos y cobro del arrendamiento y a los alcaldes del crimen su deber fue preservar el buen orden, resolver las diferencias entre los cómicos y moderar los horarios de las funciones.³¹⁸ Fuera de los problemas administrativos, coincidimos con los demás autores conocedores de la temática en el precepto de que era tal el arraigo del pueblo hacia un estilo teatral menos educativo y refinado, más simple y festivo que debió ser difícil de cambiar, sobre todo en tan poco tiempo y sin darle continuidad a un solo proyecto. Esta idea del neoclasicismo de que el teatro no debía de representar elementos fantasiosos o irreales y más bien apegarse a la realidad para moldear la conducta del pueblo no era atractiva para el grueso del público espectador.

³¹⁷ AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 3132, exp. 11, f. 2.

³¹⁸ AHA, Cédulas y órdenes, caja 2978, exp. 186, f. 2, incluido en Recchia, *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*.

Viqueira Albán recupera el testimonio de un periodista que, en 1806, escribió sobre su experiencia al asistir al Nuevo Coliseo. Este periodista reconoció al teatro como el principal espectáculo de la capital, donde reinaba el buen orden, pero más por la vigilancia de los alcaldes que por iniciativa del público, pues “el populacho se aferra a sus vicios.” El periodista observó moderación y decencia del público culto, que incluso lo comparó con el público de Europa. A pesar de que eran menos los ruidos y risas provenientes de los bastidores, el periodista sugirió que los actores estudien más y se hiciera menos uso de los apuntadores. Lo que sí reprochó tajantemente el periodista es que se ha avanzado poco en mejorar el gusto del público. Los sainetes y bailes seguían siendo indecentes; se mostró de acuerdo en que se ha logrado controlar los abusos, pero no se modificaron los gustos del público.³¹⁹

Sería interesante seguir el rastro de aquellos contemporáneos que, desde un punto de vista alternativo al gubernamental, dedicaron algunas palabras a su impresión de la dinámica de asistir al Nuevo Coliseo una vez implementados los distintos reglamentos. Como bien refiere Virginia Gil Amate, Hipólito Villaroel no pudo comprobar la eficacia (o no) de estos cambios.³²⁰ No obstante, Villaroel propuso algunas reglas que no se encuentran en las disposiciones que hemos analizado, como eliminar el arrendamiento de los palcos por año o más tiempo, establecer precios fijos y no dejarlos a la arbitrariedad del asentista del Coliseo y mandar traer a cómicos de España para que instruyeran a los actores y actrices novohispanos.³²¹

Por otro lado, para evitar que el Coliseo perdiera su público se tuvieron que dejar de lado las comedias del neoclasicismo y de buen gusto y programar aquellas que eran del gusto del pueblo cada vez con mayor frecuencia.³²² La situación económica del edificio teatral no permitió que el teatro educara a la sociedad como se había propuesto. Ninguna de las mejoras, reformas o cambios al teatro novohispano del siglo XVIII, impregnaron en la mentalidad de

³¹⁹ Viqueira, “El progreso o el teatro,” 123-124.

³²⁰ Virginia Gil Amate, “Hipólito de Villaroel: una mirada ilustrada sobre la Ciudad de México,” *Tema y variaciones de literatura: México prehispánico y colonial: miradas contemporáneas*, 32, (2009): 18, <https://zaluamati.azc.uam.mx/items/619d7007-71b8-4eb3-ab48-dc43253a19b3>.

³²¹ Villaroel, “Coliseo público,” 171.

³²² Viqueira, “El progreso o el teatro,” 123-125.

los espectadores pues no se siguió con un plan fijo, sumando que años más tarde se generaría una insurgencia hacia el gobierno que terminó de enterrar esa aspiración teatral.

Hemos llegado al final del segundo capítulo, examinando la forma en la que se pretendió hacer del teatro novohispano de la Ciudad de México un medio educador para inculcar valores apreciados y erradicar los vicios de la población, sin juzgar su efectividad o no. Resaltamos que una de las razones por las que el teatro fue tomado para esta encomienda (ser un espacio de sociabilidad), es la misma causa por la que el proyecto se vio con dificultades para prosperar.

Revelamos a Salvador Díaz de la Vega como un letrado importante a la hora de dimensionar el papel que jugó el teatro a finales del siglo XVIII para corregir ciertas conductas de la población novohispana. En su discurso, Díaz de la Vega no deja de lado el aspecto de alivio social del teatro porque precisamente esa es la pieza clave para que el teatro pudiera influir en la mente de los espectadores de una manera no tan directa, pues la metodología empleada fue la de la repetición de situaciones y personajes modelo para procurar su imitación.

Respecto a la censura implementada a la representación de los dramas, advertimos que este dictamen presentaba un vacío y este era el lenguaje no verbal, cuyas características escapaban de los censores al leer los textos y, una vez presentados, podían pasar igualmente desapercibidos para las herramientas de control de las autoridades, pero no para las audiencias más atentas. Aun cuando se pasaba por todos los filtros de censura, la recepción de una obra, su “boca a boca” entre los espectadores y el miedo a “malas interpretaciones” podrían traerle problemas al gobierno virreinal, como fue en el caso de *México rebelado*.

Cuando se menciona que también estaba prohibido que se representaran a autoridades civiles o eclesiásticas en los dramas, bien podríamos plantear que deberíamos de agregar al conjunto de “buenas costumbres” el no hablar mal de los dirigentes del gobierno virreinal. Es decir, no se permitía la crítica. Asimismo, se enfatiza en que los dramas presentados debían cumplir con el nivel más alto de verosimilitud, pero se contradecía cuando los vicios y pecados no eran exhibidos en el escenario. Podemos pensar que se intuían con ciertos diálogos y lenguaje no verbal, pero a pesar de ello, estos vicios/pecados se escondían para que no se observaran y con suerte, se olvidaran y erradicaran.

Con los diferentes reglamentos nos percatamos de los aspectos que el gobierno virreinal consideraba más relevantes para poder cumplir con su objetivo de hacer del teatro un medio educativo. La descripción y análisis de las disposiciones nos permitió observar cómo ese objetivo se materializó en acciones y modificaciones a la diversión teatral.

Llegando al final de nuestros hallazgos del segundo capítulo, señalamos el entramado tan complicado de la administración del Nuevo Coliseo y cómo éste no permitió que el proyecto de hacer del teatro un medio educador floreciera con mayor fuerza. Bernardo de Gálvez instauró una reforma al teatro que nos confirma esa intención, a pesar de que años después, por fines económicos, se decantara por contenidos que se alejaban de ese propósito.

No obstante, afirmamos que el teatro seguía presentando ese carácter educativo, no solo por el tenor de las obras, sino porque este virrey intentó educar también en la propia dinámica del teatro, al tener una mejor administración de las representaciones, un profesionalismo de los actores y un mayor control y mantenimiento del edificio. Es así que se obtuvo un entretenimiento ordenado, regulado y controlado con el fin de que aquello también fuera muestra de la educación que se pretendía otorgar al público.

Capítulo 3. “Procuro con ficciones inclinar hacia el bien los corazones.” El teatro como instrumento propagandístico

Una vez analizado el teatro de la Ciudad de México como espacio de sociabilidad y medio educador para transmitir buenas costumbres a los espectadores, es momento de examinar al teatro como medio propagandístico. Nuestro objetivo será advertir la transformación del teatro por parte de las autoridades virreinales como una herramienta de promoción anti insurgente a través de piezas teatrales breves conocidas como Diálogos.³²³

Planteamos que el discurso contenido en los Diálogos pretendió influir en la mentalidad de los novohispanos para rechazar el movimiento insurgente, a través de los personajes y sus acciones, el lenguaje coloquial y el mensaje político contra la insurgencia. Estos aspectos contenidos en los Diálogos confirman que el teatro novohispano tuvo un carácter propagandístico durante el primer año de la insurgencia.

El capítulo está estructurado en cuatro apartados. En el primero, damos cuenta del contenido de los Diálogos, sus principales características y el uso que se les dio en España a principios del siglo XIX. Posteriormente, llevamos a cabo el examen de los seis Diálogos que sustentan nuestra propuesta; para ello hemos dividido el análisis de estos con base en una clasificación que proponemos y que responde a los tres diferentes objetivos que persiguen las obras: la promoción de denuncia por parte de las mujeres de cualquier actividad insurgente, así como su participación; la construcción de una imagen modelo de las tropas virreinales, impulsando el descrédito del bando insurgente; y el fomento de un sentimiento de agradecimiento a España, resaltando las bondades que la Corona le otorgó a Nueva España. Es así que los tres siguientes apartados corresponden a esos tres ejes temáticos respectivamente.

3.1 Los Diálogos: transteatralidad y propaganda

³²³ A partir de este momento nos referirnos a los Diálogos con la primera letra en mayúscula para diferenciar a las piezas teatrales de los diálogos que realicen los personajes en las obras teatrales

Como hemos mencionado con antelación, proponemos que el teatro novohispano funcionó como un instrumento propagandístico durante el primer año de la insurgencia, fenómeno que fue posible gracias a los preceptos neoclásicos que se implementaron y a que el propio teatro era visto como espacio de sociabilidad. Sin embargo, este uso de la teatralidad en un conflicto bélico no es propio de la Nueva España, sino que tiene antecedentes y/o guarda semejanzas con lo sucedido en territorio español en aquellos mismos tiempos.³²⁴

Romero Piña menciona que en el periodo de 1808 a 1813 proliferó en España una propaganda antifrancesa en diversas plataformas, entre ellos el teatro a través de panfletos y/o Diálogos. Este medio, considerado como “la prensa del pobre” (porque no era necesario que las personas supieran leer y/o comprar el papel para poder acceder a su información) contenía las noticias y datos importantes que debía conocer la población respecto a los acontecimientos del conflicto, además de un discurso para exaltar el patriotismo y las virtudes de los españoles. Varios de ellos se presentaron en los coliseos y estaban escritos en un lenguaje no coloquial y bien estructurado.³²⁵

Por definición, entendamos al Diálogo como un género literario menor que se usaba desde el siglo XVI y que consiste en una conversación alternada entre dos personajes (aunque puede haber más).³²⁶ Eran escritos mayoritariamente en verso o en prosa, de corta duración y con una estructura de argumento simple.³²⁷

En Nueva España, una vez que inició el movimiento armado de 1810, el Nuevo Coliseo se quedó sin público, salvo en ocasiones solemnes. Eso no quiere decir que la actividad teatral

³²⁴ Ejemplos del uso del teatro español como propaganda fuera de un conflicto bélico los encontramos en los trabajos de García, “El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos III: el caso de “la restauración de Buda,” de Bances Candamo,” *Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la AISO*, 7-11 julio (2008): 1079-1087, <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1162049>, y de Ismael López Martín, “Teatro breve al servicio de la propaganda. “El cuerpo de guardia,” loa de ambiente virreinal napolitano,” *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXVII, (2014): 117-137, <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/4945242.pdf>.

³²⁵ Rosalía Fernández Cabezón, “El teatro breve al servicio de la propaganda antifrancesa,” *Revista Digital del Grupo de Estudios del siglo XVIII*, n. 19, (2013): 144, <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1867>.

³²⁶ María Mercedes Romero Peña, “Conversaciones, diálogos y triálogos durante la guerra de la independencia española,” *Revista de Literatura*, XLVIII, núm.136, julio-diciembre, (2006): 504, https://www.cervantesvirtual.com/portales/biblioteca_miralles/ficha_autor/?idAutor=5338

³²⁷ María del Socorro Merlín Cruz, “Transteatralidades en el periodo de la independencia,” *Investigación teatral*, 1, n.1, primavera (2011): 62, <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1035>.

cesó, sino que se trasladó a las calles y plazas; proceso al que Socorro Merlín llama transteatralidad.³²⁸ La transteatralidad se manifestó en Nueva España con los Diálogos que, a semejanza de España, podían venir en panfletos que eran voceados por niños para su venta en toda la ciudad, incluso se regalaban en algunas ocasiones. También era habitual que fueran pegados en esquinas de las plazas y calles más importantes, para que así, los que supieran leer, lo hicieran ante un público alrededor o incluso algunos se los aprendían de memoria para comunicarlos de boca en boca.³²⁹

Lara Campos Pérez menciona que no existen referencias precisas del lugar específico y la fecha en que fueron representados estos Diálogos, si es que lo fueron.³³⁰ Aun con ello, no descartamos que varios de estos Diálogos hayan sido representados en el Coliseo y en casas particulares, sobre todo si eran acordes al discurso hegemónico del gobierno virreinal (como los que analizamos en este capítulo).³³¹ Además, la estructura misma del texto permite prescindir de la actuación y solo con la escucha del relato el mensaje podría ser comprendido.

Antes de analizar estas piezas teatrales, escritas para combatir a la insurgencia, debemos de señalar las características principales que hemos hallado a partir de su estudio:

- a) Presencia de personajes modelo para la población novohispana de la capital, a fin de lograr que imitaran sus acciones o bien para hacerlos recapacitar si se tratan de rebeldes.
- b) Escritos en un lenguaje coloquial, respetando la forma de hablar de los diferentes sectores poblacionales, lo que los hacía más cercanos con el público.

³²⁸ Merlín, “Transteatralidades en el periodo de la independencia,” 62.

³²⁹ Merlín, “Transteatralidades en el periodo de la independencia,” 66.

³³⁰ Lara Campos Pérez, “La escuela más enérgica del pueblo” La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de autores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX,” *Ariadna Histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 1, (2012): 232, <https://ojs.ehu.eus/index.php/Ariadna/article/view/6148>.

³³¹ Si bien Socorro Merlín refiere la existencia de Diálogos escritos por la facción insurgente, en esta investigación nos concentramos solo en las piezas teatrales que se adecuan al discurso hegemónico del gobierno virreinal, para que sea congruente con nuestra propuesta de investigar cómo la autoridad hace uso del teatro para difundir ciertas ideas y valores entre la población a su cargo.

- c) No hay descripciones de los lugares donde se desarrolla la historia o referencias a escenografía, lo que nos podría revelar dos cosas: al no referenciar un lugar específico, el relato se vuelve más abierto y con ello los espectadores se podrían haber identificado fácilmente sin importar de dónde venían, a su vez que al no mostrar señales de escenografía, nos podría manifestar que estas obras fueron pensadas para no ser actuadas o, por su parte, que su escenificación fuera fácil y rápida al prescindir de utilería y bastara solo con los actores.
- d) Muy cercano a lo anterior, los Diálogos no contaban con acotaciones indicando si un personaje entraba a escena o si se encontraba haciendo una acción en particular; simplemente se concentraban en la conversación. Con ello el texto pareciera ser más cercano a la narrativa tradicional que a la dramaturgia, salvo porque mantuvo la escritura en tiempo presente.
- e) En algunos Diálogos, se utilizaron las características físicas de los personajes para reforzar el discurso político, sobre todo en malformaciones y/o padecimientos de enfermedades (como en el caso de “Las fazañas de Hidalgo”).
- f) El mensaje que se pretendió inculcar con estas piezas teatrales se expresó de manera tácita y clara, lo cual no permite ambigüedades ni da pie a otras interpretaciones.
- g) En los Diálogos se encuentran diversos símbolos que son mencionados de manera sutil y que podrían pasar desapercibidos, como los nombres y vestimenta de los personajes y la mención a ciertos personajes de la religión católica.

3.2 El llamado a las mujeres para combatir la insurgencia

En este segundo apartado analizaremos dos piezas teatrales que a nuestra consideración estuvieron dirigidas principalmente al sector femenino de la población novohispana: “Las fazañas de Hidalgo, Quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.” y “Diálogo entre Mariquita y un soldado raso.” Estos Diálogos son producto de diferentes autores cuya

semejanza en el contenido radica en la participación de personajes femeninos como los receptores principales del mensaje, apelando a su aparente capacidad de convencimiento con las personas más cercanas, como con sus cónyuges y demás miembros de su grupo doméstico.

Podemos comprender de mejor manera la existencia de Diálogos enfocados principalmente hacia las mujeres si consideramos el planteamiento de Ana Lidia García Peña, quien menciona que aún en el siglo XIX, la Iglesia católica le otorgaba a la mujer el deber de velar por el cumplimiento de los mandatos morales. Por ello, numerosas cartas pastorales o sermones contenían mensajes específicamente para las mujeres, con el fin de mantener el control de la institución familiar.³³²

3.2.1 Pancha, la mujer católica que imparte justicia por su propia mano

El primer diálogo con el que entraremos en contacto se titula “Las fazañas de Hidalgo, Quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.,”³³³ Su autor, Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, nació en Toluca en la Intendencia de México en el año de 1756 y murió en la Ciudad de México a la edad de 86 años. Siendo descendiente del último rey de Texcoco, Ixtlilxóchitl, y nieto de españoles nobles, Fernández de San Salvador fue uno de los más renombrados jurisconsultos de la Nueva España, sirviendo como rector dos veces de la Real Pontificia Universidad y abogado real de la Real Audiencia.³³⁴

³³² Ana Lidia García Peña, “Historia de las mujeres del siglo XIX: algunos problemas metodológicos,” en *Debates en torno a una metodología feminista*, comp. Eli Bartra, (México: Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002), 199-218.

³³³ Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, “Las Fazañas de Hidalgo, quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.,” en *Diálogos de la Independencia*, comp. José Rivera, (México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985), 45-53.

A pesar de que Miguel Hidalgo no es un personaje que aparezca en el texto, que su nombre titule al Diálogo es una clara declaración de que el autor dirige toda su crítica y recriminación a este líder de la insurgencia, acusándolo de ser el culpable de la violencia por llamarlo “facedor de tuertos,” además de calificarlo como un quixote que, de acuerdo con el *Diccionario de Autoridades*, se define como “al hombre ridículamente serio o empeñado en lo que no le toca,” referenciando que Hidalgo lidera un movimiento que no tiene justificación válida. *Diccionario de Autoridades (1726-1739)*, s.v. “quixote,” consultado el 24 de mayo de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

³³⁴ Genaro García, *Leona Vicario, heroína insurgente*, (México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y

Abogado de profesión, Agustín Pomposo es más conocido en la historiografía tradicional por ser tío de Leona Vicario y maestro de leyes de Andrés Quintana Roo, ambos partidarios de la insurgencia en contraposición a la postura de Fernández de San Salvador. Podemos encontrar parte de su pensamiento y actitud anti insurgente desde antes de esta obra teatral y durante todo el proceso de independencia en varios de sus escritos, siendo uno de ellos “Desengaños que a los insurgentes de la Nueva España [...]”³³⁵

“Las Fazañas de Hidalgo,” impreso en 1810, presenta cuatro personajes: el coronel Chepe Michiljuiyas, Pancha la Jorobadita, el Gobernador de indios y el Justicia del Pueblo o Teniente. El Diálogo comienza con la llegada de Chepe a su hogar, donde su esposa, Pancha, lo está esperando al borde del camino. El texto no menciona particularidad alguna sobre la vivienda de la pareja ni del pueblo donde se desarrolla la historia; estos elementos faltantes quedan a la especulación. A pesar de ello, es posible inferir que la historia se desarrolla en un pueblo de indios, debido a la presencia del personaje referenciado como Gobernador. Siendo así que el texto está dirigido especialmente a los estratos sociales bajos de la población novohispana.

El Diálogo comienza cuando Chepe llega con la noticia a su mujer de que lo han designado coronel. Ella se sorprende por la rapidez con la que ascendió, por lo que Chepe inmediatamente indica que, si hace bien las cosas con el cura Hidalgo, podría convertirse en general. Pancha aparentemente se muestra contenta, pero menciona como en una especie de contraposición que el sacristán del pueblo dijo que Hidalgo solo creaba delincuentes. “Ya pagaré sus habladurías,” responde el recién nombrado coronel e insistía en lo fácil que era subir de rango si de servir a Hidalgo se trataba.

La mujer pide a su marido que le cuente cómo es que ha sido tan afortunado en tan sólo cinco días. Chepe ignora la pregunta y le da a Pancha una bolsa que contenía una buena cantidad de dinero. Orgulloso y alegre, Chepe menciona que son 50 pesos y asegura que ya dejaron

Etnología, 1910), 95, <https://cdigital.cabu.uanl.mx/ffdr/7/1020002389.html>.

³³⁵Agustín Pomposo Fernández de San Salvador, “Desengaños que a los insurgentes de Nueva España seducidos por los francmasones agentes Napoleón, dirige la verdad de la religión católica y la experiencia,” en *Documentos para la Historia de la Guerra de Independencia*, comp. Juan E. Hernández y Dávalos, (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos, de la Revolución Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007), tomo IV, núm. 138, <http://www.pim.unam.mx/catalogos/juanhdzc.html>.

de ser pobres. También le advierte a Pancha no hablar del asunto, a lo que ella expresa que sería incapaz de contar sus secretos, pues está gustosa y se ve también beneficiada por lo sucedido.

Chepe bromea al decir que, cuando tenga más dinero, él podrá conseguirse a otra esposa (una duquesa, de preferencia). Se muestra seguro que las hazañas de Hidalgo serán escritas, a lo que Pancha responde jocosa que se divertirá al leer esas hazañas. Chepe se va a dormir y hasta este momento es cuando Pancha revela su verdadero pensamiento: “¿Yo, enemiga de Fernando VII? Aunque fuera mi padre lo entregaría.” Menciona que nunca dejará de ser cristiana y devota y que no pretende ser excomulgada por ser tapadera de un hereje.

Después de esta declaración se introduce al tercer personaje, el Gobernador, acompañado de dos indios. Saluda a Pancha indicándole que ya se encuentra todo listo. Ella pide a los indios que atenen bien a su esposo y lo coloquen boca abajo. Así lo hacen y Chepe, sobresaltado, insulta a los indios y se muestra claramente confundido. Busca una respuesta en su mujer, pero ella, burlándose, le confiesa lo evidente: Pancha lo ha delatado.

A partir de aquí el Diálogo se desenvuelve en un escenario agitado, donde Pancha funciona de verdugo y Chepe es el castigado. La mujer pide a los indios que tomen las riendas de la mula para golpear a su esposo, mientras ella escoge el cabestro.³³⁶ Golpean repetidamente a Chepe, quien no deja de gritar y de insultar a sus atacantes; intenta sobornar a los indios, se encomienda a seres divinos y se muestra arrepentido de lo que ha hecho. No obstante, nada es suficiente para que Pancha haga justicia por su propia mano.

La mujer, mientras golpea a su esposo, expresa todas sus razones que justifican la tortura que le está infligiendo, que van desde poner la fe católica antes que todo hasta el rencor que ella tiene por todo el maltrato que ha sufrido estando a su lado. Pero nos llama la atención que la mujer enuncia su sentir cantando. Podemos inferir que el que Pancha cante sus líneas es muestra del placer que obtiene al castigar a Chepe y el tono malicioso con el que el autor se burla de los seguidores del movimiento insurgente. Un ejemplo más de este placer por el

³³⁶ El ramal o cordel que se ata a la cabezada de la caballería para llevarla de él o atarla a la parte donde se quiere tener asegurada,” Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “cabestro,” consultado el 27 de junio de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

castigo es que, en algún momento, Pancha finge no recordar cuántos golpes le ha dado a su marido y por ello vuelve a comenzar la cuenta.

En esta faena se encuentra Pancha cuando llega El Teniente y detiene el castigo al ver el estado en que se encontraba el hombre y recrimina a la mujer por haber infringido ella el castigo. Al final Chepe será enviado a la Ciudad de México para obtener su castigo oficial. Pancha se despide, suponemos que un poco molesta por no seguir torturando a su marido, pero reconfortada al saber que le esperaba un escarmiento igual o peor. El Teniente es el último que tiene la palabra y sus líneas sintetizan el mensaje que el autor pretendió transmitir: alentar a las esposas a denunciar a sus maridos si son insurgentes, a la vez que mostrarles a éstos las consecuencias que podrían sufrir si siguen por ese camino.

3.2.1.1 La invitación a ser Pancha o la advertencia a ser Chepe

No cabe duda de que en Pancha y Chepe recae todo el arco dramático del Diálogo siendo la primera el ejemplo a seguir y el segundo la figura a la que no debían asemejarse. Ambos personajes reúnen una serie de características, algunas tácitas y otras demasiado evidentes, que el autor les dota para manifestar su rechazo a la rebelión iniciada por Miguel Hidalgo en 1810.

El autor no describe a detalle los aspectos físicos de los personajes; sin embargo, si ponemos atención deja entrever cierta información, por ejemplo, en las características físicas encontramos que en algún apartado del texto menciona que Pancha es jorobada y Chepe bizco. Que Chepe tenga una visión deficiente lo podemos interpretar como una manera sutil del autor de decirnos que este personaje no “ve” con claridad la situación y por ello se equivoca en sus acciones. En cambio, la curvatura de la columna vertebral de Pancha es indicio de que a pesar de tener un “defecto” físico, ella no tiene ninguno en su manera de pensar y actuar, como lo dice una estrofa de su canción: “Aunque Pancha es jorobeca,

jorobada, es católica cristiana, y en un rato ha de hacer más que Hidalgo, Allende y Aldama.”³³⁷

En cuanto a la edad de los personajes no hay información clara, aunque podemos intuir que Chepe puede representar a un adulto joven (de 15 a 24 años) o bien a un adulto maduro (de 25 a 50 años), por ser las edades promedio entre las filas de los insurgentes.³³⁸ También hay un inconveniente a la hora de determinar la calidad de los personajes: mientras que Chepe es mulato, Pancha se refiere a sí misma de manera indistinta como mulatona, loba y mestiza. Pensamos que es un intento del autor para hacer más amplio el discurso e involucrar a varios sectores sociales.

Pancha era una mujer dedicada al cuidado del hogar y de su hijo, y Chepe era carnicero. El autor no hace referencia a los beneficios económicos que se podrían obtener al dedicarse a esta actividad, pero lo que resalta en el texto es que la familia está pasando por una situación difícil. Recordemos que posiblemente este Diálogo se ambienta en un pueblo de indios, lugares que sufrieron ataques a sus finanzas a finales del siglo XVIII como la reducción de sus recursos y la limitación de sus gastos. Es así que las privaciones materiales pudieron ser una causa para engrosar el ejército rebelde, que se veía beneficiado por los constantes asaltos y saqueos, además de la promesa de la eliminación del tributo y del envío de dinero de las cajas de comunidad a las cajas reales.³³⁹

Sumado a lo anterior, la crisis de subsistencia de 1808-1809 que refiere Brian R. Hamnett repercutió también en esta afectación económica. Las sequías, la muerte del ganado, el alza de los precios del maíz y otros cereales, el aumento general del costo de vida, desempleo y la hambruna trajeron bastantes dificultades a diversas zonas del virreinato. Si bien el autor nos advierte que una crisis agrícola y/o económica no genera propiamente una rebelión, también nos indica que a inicios de la primera década del siglo XIX se conjuntaron otros requisitos para que iniciara la insurgencia, como la dislocación y pérdida momentánea del

³³⁷ Pomposo, “Las Fazañas de Hidalgo, quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.,” en Rivera, *Diálogos de la Independencia*, 50.

³³⁸ Eric Van Young, *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México, 1810 – 1821*, (México: Fondo de Cultura Económica, 2006), 105.

³³⁹ Tanck de Estrada, “Los pueblos y las escuelas en los albores de la independencia,” 532,536.

control del territorio por parte del gobierno así como una crisis política interna.³⁴⁰ Es por ello que Chepe se mostraba tan contento al traer consigo una bolsa con 50 pesos y con una gran admiración hacia los dirigentes insurgentes, dadas las carencias económicas del momento.

Nos parece interesante que, entre toda la variedad de personajes que pueden crearse, Fernández de San Salvador elige la dupla de marido y mujer para ponerlos en conflicto en la historia de su Diálogo. Como lo expresa Eric Van Yong, otra de las razones por las que distintas personas se unieron a los insurgentes fue precisamente por la lealtad familiar, incluso por sentimientos como el amor conyugal. Aunque la mujer, ya sea esposa, hija o madre no participara en el campo de batalla, se esperaba que acompañara al hombre con el fin de brindarle apoyo emocional, además de servir ayuda logística.³⁴¹

Agustín Pomposo invita a romper ese vínculo de lealtad valiéndose del enfrentamiento entre Pancha y Chepe. Ambos se sienten traicionados, pues Chepe nunca esperó ser entregado por su esposa por el hecho de ser su pareja, mientras que para Pancha las acciones de su marido traicionaban a la fe católica. Es decir, simbólicamente se hace referencia a la figura de Miguel Hidalgo y su movimiento insurgente como un agente que representó una ruptura en los diferentes grupos domésticos. A su vez, ella se muestra preocupada por el castigo que se le ha dado a este sacerdote: la excomunión. Lo anterior lo podemos vincular a la intención por parte de las autoridades de ganar el apoyo de la feligresía aprovechando su religiosidad, al convertir la causa insurgente en un movimiento hereje antirreligioso; táctica que pareció funcionar eficazmente en Pancha.

En el castigo que le inflige Pancha a Chepe, el Gobernador y los dos indios no tienen otra función más que asistir a Pancha en su venganza, pero podemos interpretar que el Gobernador, por ser una figura de autoridad, podría ser una referencia del autor para legitimar el castigo. Y las palabras finales del Teniente sintetizan el objetivo de este Diálogo:

Teniente: ¡Qué justamente serían premiadas,
y cuán dignas se harían del aprecio del mundo
entero las mujeres de los insurgentes que
imitaran a Pancha, no en la crueldad de la venganza,
sino en usar sus mañitas para entregarlos en

³⁴⁰ R. Hamnett, "Carestía y dislocación," 124-144.

³⁴¹ Van Young, *La otra rebelión La lucha por la independencia de México, 1810 – 1821*, 192-194.

manos de la justicia!³⁴²

A pesar de que se reconoció que Pancha actuó fuera de lugar al golpear a Chepe, no se deja entrever en ningún momento que ella recibió un castigo, aunque su esposo lo haya solicitado. ¿Es una contradicción del autor? Lo más acertado sería pensar que Fernández de San Salvador deja abierta la puerta, sin comprometerse directamente, a que las mujeres realicen este tipo de acciones. A sus ojos, es algo permisible si con ello se entregaban más insurgentes. El mensaje es claro y no da lugar a malas interpretaciones: el autor hace una atenta invitación a las mujeres a ser como Pancha y les advierte del destino de los insurgentes como Chepe.

3.2.1.2 La amenaza de Pancha: Miguel Hidalgo

Decidimos dedicar unas páginas a la figura de Miguel Hidalgo por ser la representación antagónica con la que Pancha hubo de lidiar. Dentro del texto, Pancha, nos revela las características adversas de Hidalgo:

Pancha: [...] dicen que Hidalgo es apóstata y usurpador de la potestad del Rey, que ha robado la paz y la caridad, y no cumple con ninguno de los mandamientos de la ley de Dios.³⁴³

El texto señala a Miguel Hidalgo como hereje, apóstata y usurpador. Por herejía entendemos la “negación pertinaz, después de haber recibido el bautismo, de una verdad que ha de creerse con fe divina y católica, o la duda pertinaz sobre la misma.”³⁴⁴ El apóstata es aquella persona que, una vez que ha recibido el primer sacramento, “repudia su fe cristiana,”³⁴⁵ y no solo ello, sino que rechaza toda potestad eclesiástica, mientras que lo llama usurpador por apropiarse de poderes que no le corresponden. Cuando se menciona que “ha robado la paz y la caridad”

³⁴² Pomposo, “Las Fazañas de Hidalgo, quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.,” 53.

³⁴³ Pomposo, “Las Fazañas de Hidalgo, quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.,” 47.

³⁴⁴ Vocabulario de significaciones de derecho canónico, s.v. “herejía,” consultado el 30 de mayo de 2024, <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/fco.html>.

³⁴⁵ *Lexicon Canonicum*, s.v. “apóstata,” consultado el 30 de mayo de 2024, <http://www.lexicon-canonicum.org/materias/derecho-del-munus-docendi/herejia/>.

lo podemos vincular con el delito de sedición, que es el incitar tumultos o levantamientos populares en contra de la autoridad.³⁴⁶

Asimismo, dentro del texto Pancha realiza otra descalificación de la persona de Miguel Hidalgo:

Pancha: [...] acabará con todos y primero con los pobres indios, que como más inocentes los engaña más, y los pone de carnaza para que los maten como chinches en la guerra.³⁴⁷

Estas afirmaciones referían que el movimiento solo traería beneficios a Hidalgo; en tanto que deseaba apoderarse de las riquezas de los españoles y por ello, como lo menciona Pancha, se aprovechó de los indios para que se unieran a su causa y pelearan por él. De esta manera, Agustín Pomposo exhortaba a quienes presenciaban la puesta en escena a no ser inocentes y no dejar que Hidalgo los usara, de ser así su destino sería solo la muerte sin causa válida. El autor también fomentó miedo a los lectores/espectadores con la mayor consecuencia de unirse a la insurgencia: la excomunión.

Esta pena, para ese momento, era el castigo más fuerte que la Iglesia católica proporcionaba a los transgresores de los preceptos del dogma católico, pues esta consistía en la exclusión total de la comunidad eclesiástica y lo que ello involucra. La persona excomulgada no podía recibir los sacramentos (en especial la Eucaristía) y era rechazada por los miembros de la Iglesia como si trajese una enfermedad infecciosa. A los excomulgados, como lo expresa Abad y Queipo, no se les podía dar “socorro, auxilio y favor.”³⁴⁸ Al ser la novohispana una realidad inmersa en la religiosidad, la excomunión era uno de los castigos más graves que podrían imponérsele a alguien; además, condenaba al alma, por ello que la excomunión se volvió en un arma valiosa para el gobierno virreinal en su combate contra la insurgencia.

Un aspecto a destacar es que Chepe se mostró entusiasta de ser insurgente, pues obtuvo recompensas económicas y se le presentó la oportunidad de ascender socialmente. Él

³⁴⁶ Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “sedición,” consultado el 28 de junio de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

³⁴⁷ Pomposo, “Las Fazañas de Hidalgo, quixote de nuevo cuño, facedor de tuertos, etc.,” 47.

³⁴⁸ Manuel Abad y Queipo, citado en Juan Hernández Luna, “Hidalgo pintado por los realistas,” *Historia Mexicana*, 4, núm. 1, (13) julio-septiembre (1954): 2, <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/570/461>.

mencionó que Hidalgo era un “desengañador,” pues les ha mostrado a sus seguidores que los españoles han sido enemigos y les da una nueva perspectiva de ver su situación. Aquí, el autor insiste en que Hidalgo es un irruptor del orden social y lo convierte a su vez en un representante del cambio, producto de la crisis del sistema imperial que había comenzado a desarrollarse años atrás. Es posible que las propuestas de cambio social mencionadas por Miguel Hidalgo hayan sido el principal atractivo para que los individuos inconformes se unieran a su movimiento, aspecto que fue tomado en cuenta por Agustín Pomposo.

En la escena en que Chepe es torturado por su esposa, queda de manifiesto la defensa del personaje alegando que si actuó de esa manera fue por culpa de los que no le enseñaron la fe católica y eso no lo convertía en un hereje. Es posible tomar este argumento como otra crítica hacia Miguel Hidalgo, pues siendo un sacerdote fue mal ejemplo para todos los clérigos al perseguir ideas subversivas y no enseñar lo que la Iglesia tradicionalmente consideraba correcto.

Es así que en este Diálogo tenemos un claro objetivo por desacreditar la insurgencia, valiéndose de un personaje femenino para servir de ejemplo. Advertimos cómo a partir de las características físicas (como ser bizco o jorobado) y del comportamiento de los personajes, el autor ejemplifica los dos bandos opuestos, invitando a ciertos sectores a no seguir la rebelión y mostrándoles las consecuencias si lo hacen, tanto físicas como espirituales.

En este Diálogo, el personaje de Chepe mostró cómo ciertos individuos vieron en Miguel Hidalgo una figura de cambio, la cual a través del levantamiento en armas podía generar una transformación para mejorar la vida de sus seguidores. Pancha es la figura devota que pone ante todo su fe antes que sus seres queridos, por más beneficios que la insurgencia podría proporcionarle. De esta manera, Agustín Pomposo se planteó incidir en los ámbitos cotidianos para lograr la denuncia de los insurgentes.

3.2.2 “No son güenas para más.” La importancia de las mujeres en la lucha

La mujer protagonista de “Diálogo entre una señorita y un indio”³⁴⁹ es diferente a Pancha en varios aspectos y, por lo tanto, las características de su participación en la lucha armada lo son también. Además, en esta pieza teatral analizamos la percepción sobre una de las figuras femeninas más importantes dentro de este conflicto insurgente: La Virgen de los Remedios.

A diferencia de “Las fazañas de Hidalgo,” este Diálogo no proporciona datos que permitan describir físicamente a los personajes. Sin embargo, un aspecto que resalta de los personajes es su posición social: la Señorita, se entiende que proviene de una clase acomodada, y el Indio, perteneciente a los sectores menos privilegiados; aspecto que en el contenido del Diálogo se ve reflejado en la forma de expresarse de cada uno.

Una semejanza entre los personajes de Pancha y la Señorita es que ambas comparten el rechazo hacia la insurgencia. Sin embargo, lo que las diferencia, además de pertenecer a sectores sociales diferentes, es la actitud de cada una: mientras Pancha no duda en castigar a su marido para no ser cómplice de la herejía de Hidalgo, la Señorita se mantiene atemorizada e inactiva.

La intervención de los dos personajes comienza con el cuestionamiento del paradero del Indio por parte de la Señorita; hacía días que no se le veía por esos rumbos. El Indio menciona que no podía bajar a la ciudad por el miedo a encontrarse con Allende (y sus tropas) pues se encontraba cerca. La mujer comparte el sentimiento, pues creyó que por el temor de tener a Allende tan cerca iba caerse muerta. Es así que el indio le reprocha por su actitud temerosa, (a pesar de que él mismo instantes antes había confesado tener el mismo sentimiento):

Indio: Ya: si ostedes las señoritas
no son güenas para más...

Señorita: ¿Para qué? dilo, no temas.

Indio: Coser so ropa y pasiar,
en el balcón todo el día:

³⁴⁹ “Diálogo entre una señorita y un indio,” en Rivera, *Diálogos de la independencia*, 23-29. El recopilador de los Diálogos no hace ninguna llamada a pie de página indicándonos el lugar de imprenta, y en cuanto al autor, nos es desconocido.

dispenso osté el claridá.³⁵⁰

Con estas palabras podemos tener un indicio de cómo el indio (refiriéndonos al sector poblacional y no al personaje en sí) ve al sector femenino acomodado. Le recrimina que, desde su posición privilegiada, no hiciera más que coser y pasear teniendo una problemática tan apremiante como la insurgencia.

El meollo principal de la conversación comienza cuando la mujer insiste al hombre a que le cuente más sobre lo que está sucediendo en la guerra. Ante la negativa, la mujer expresa lo siguiente: “¿no habrá muchos que deseen oír [la información]?”; refiriéndose claramente a todos los posibles espectadores del Diálogo. Aquí advertimos que el autor le da al indio una cualidad de sabiduría, dejando atrás la constante de la época de considerarlo como inocente.³⁵¹

Después de la insistencia de la mujer, el Indio acepta contar lo que sabe porque “con eso conocerán como por el justa causa queremos todos pelear.”³⁵² Inmediatamente después, el Indio hace referencia a la figura central del Diálogo: la Virgen de los Remedios, la advocación mariana con la que el propio Hernán Cortés se valió durante la conquista de los pueblos indios.

Por lo descrito en el Diálogo podemos señalar la relevancia de la Virgen de los Remedios para las tropas virreinales, la cual se aprecia en dos aspectos; por un lado, la Virgen como combatiente, y por el otro, como protectora, similar a lo que fue la advocación mariana de Guadalupe del Tepeyac para los insurgentes. En el Diálogo se refieren a la Virgen de los Remedios como “la Generala” y “la Conquistadora,” ella tenía como objetivos eliminar la insurgencia y lograr que las tropas virreinales obtengan con seguridad la victoria en el campo de batalla.

Asimismo, se destaca la actitud protectora de la Virgen, pues el miedo que mostraban los personajes al principio del Diálogo queda erradicado. Es tal la confianza que las tropas

³⁵⁰ “Diálogo entre una señorita y un indio,” 24.

³⁵¹ Usamos la palabra “inocente” y no “ignorante” porque era la denominación de la época al referirse a ese aparente desinterés de los indígenas en algunos asuntos, así como su incompreensión.

³⁵² “Diálogo entre una señorita y un indio,” 25.

virreinales tienen en esta imagen que dan por seguro la victoria contra los insurgentes y la instauración de la paz que, según ellos, ha estado presente en el reino durante los tres siglos. Es precisamente esta representación femenina divina la que le otorga valor a la Señorita y decide, por fin, involucrarse en la lucha, enfatizando en su condición de mujer:

Señorita: Mujer soy, hijo, y prometo
que nada me arredrará,
y en cuanto alcancen mis cortas
fuerzas, tengo que lidiar,
hasta vencer o morir,
que así todas tomarán mi ejemplo, yo daré arbitrios
para que puedan pelear
mujeres niños y viejos con valor.³⁵³

Si bien no se especifica qué acciones emprenderá la señorita al involucrarse en la guerra, inferimos, por su posición privilegiada, que su participación consistirá en proporcionar recursos económicos al ejército, además de refugio y alimento, o ser portavoz de noticias. Lo que no deja lugar a dudas es la determinación que la mujer mostró al final del Diálogo gracias a la protección divina de la Virgen de los Remedios. Podemos percatarnos del carácter predominantemente religioso de la lucha armada, al menos en sus inicios, pues ambos bandos se valieron de advocaciones marianas con funciones similares.

No obstante, en el Diálogo tenemos a otro personaje bíblico con el que se compara al líder insurgente Ignacio Allende: Barrabás.

Indio: [...] si hay quien nos libre
del tercero barrabás,
ya conoce osté el primero,
el judío, el original,
el segundo, Napoleón,
tercero Allende y no hay más.³⁵⁴

Recordemos que, dentro del texto bíblico, Barrabás es el criminal al que el pueblo romano elige para que quede en libertad en vez de Jesús, destinando a este último a una muerte de cruz. ¿Por qué esta comparación entre este personaje para describir a Allende? Hemos de

³⁵³ “Diálogo entre una señorita y un indio,” 27.

³⁵⁴ “Diálogo entre una señorita y un indio,” 28.

mencionar sus características principales que bien pueden aplicarse también a este líder insurgente.

Barrabás era un delincuente que se le acusó de robo, de ser responsable de provocar alboroto y además de ser asesino, elementos que, a vista de la autoridad virreinal, encajan perfectamente con Allende. A su vez, este personaje es puesto en libertad (al igual que Allende, no está preso) y al ser libre, un inocente muere (como todos los indios insurgentes caídos) aunque Barrabás debió ser el merecedor del castigo. Si bien se comprende la razón de la analogía, ¿Hidalgo no sería también un personaje que cubra estas características? ¿Por qué no mencionarlo también?

Si tuviéramos información precisa sobre el autor de este Diálogo, probablemente podríamos responder a ello al investigar su postura frente a las acciones de Hidalgo. No obstante, podríamos pensar que, al haber una mayor cantidad de Diálogos que se concentran en Hidalgo, este autor quiso tener solo a Allende para diferenciarse de los demás y para hacer hincapié en este líder insurgente, relegado en otras piezas teatrales. Una lectura más sería que al mencionar a Allende en vez de a Hidalgo es porque el autor sitúa su Diálogo en alguna zona donde este caudillo insurgente tuvo más presencia.

Por tanto, tenemos que “Diálogo entre una Señorita y un Indio,” es un texto donde la participación femenina, tanto divina como terrenal, es fundamental para la lucha contra la insurgencia, tanto que fue necesario que el bulto de la Virgen de los Remedios fuera traído de España a territorio novohispano para combatir a los insurgentes. El objetivo de la pieza teatral es claro: inculcar en el espectador la fe en esta advocación mariana e incitar a las mujeres, específicamente de las clases acomodadas, a involucrarse en la lucha en todo cuánto les sea posible.

3.3 La descalificación de la insurgencia y la representación de las facciones militares

Pensamos que, en una guerra como lo fue la insurgencia del virreinato de la Nueva España, no solo se luchó con cañones, rifles u otras armas como cuchillos y machetes, sino que el discurso, ya sea escrito u oral, jugó un papel fundamental al momento de combatir y descalificar a la rebelión, dentro y fuera del campo de batalla. En este apartado, dedicado al análisis sobre cómo se percibieron a las diferentes facciones militares durante la insurgencia mexicana, estudiamos dos diferentes Diálogos.

En primer lugar, “La erudita contra los insurgentes. Diálogo entre una currutaca y Don Felipe,” del cual describiremos la representación que se hizo de los insurgentes, específicamente en sus acciones a lo largo de su paso por los distintos pueblos y ciudades, enfatizando el peligro que representaban para la conservación del orden y perversión para la religión católica. En segundo lugar, abordaremos el “Diálogo entre Marianita y un lancero,” el cual muestra la concepción que se tenía de los soldados católicos y patriotas y la misión que tenían que cumplir con la Corona y la religión.

3.3.1 La insurgencia como perversión de la religión

Para comenzar con el análisis del Diálogo “La erudita contra los insurgentes. Diálogo entre una currutaca y Don Felipe”³⁵⁵ partimos desde el propio título, que de entrada nos supone un posible conflicto. Si prestamos atención a la primera parte del título, nos daremos cuenta que al personaje de La Currutaca se le atribuye la cualidad de la erudición. Es decir, la erudita es la que contendrá en su discurso toda la crítica que el autor pretende enfocar hacia el movimiento insurgente.

El currutaco o currutaca, junto con los gurruminos, petimetres, abates, lechuguinos, flamantes linajudos, gomosos, etc., forma parte de un grupo de personajes recurrentes en el teatro breve del siglo XVIII. Son personajes satíricos y objeto de burla en la obra por las

³⁵⁵ El Duranguense, L. F. E, “La erudita contra los insurgentes. Diálogo entre una currutaca y don Felipe,” en Rivera, *Diálogos de la independencia*, 62-66. Desconocemos la identidad de la persona que usó el seudónimo de El Duranguense para firmar este y otros Diálogos.

situaciones, gestos y palabras que se les confieren.³⁵⁶ Estos personajes hacen crítica a la imitación de las modas francesas de la época, que va desde los modales, la vestimenta, la falta de erudición y el afeminamiento de ademanes y gestos. Para el teatro español y novohispano de la época, estos personajes eran usados en la dramaturgia para conseguir efectos cómicos y burlescos.

Con base en lo anterior, podemos entender que un currutaco fue un personaje utilizado en el teatro con fines humorísticos, con vestimenta afrancesada, que revela una escasez de sabiduría en sus líneas. ¿Por qué entonces el autor se refiere a este personaje como erudita? o bien ¿por qué se vale el autor de un personaje con esas características humorísticas, carentes de seriedad, para ser la protagonista de un Diálogo que tiene por objetivo desacreditar la insurgencia?

Recordemos que los entremeses, piezas teatrales cómicas que se realizaban entre los intermedios de las obras principales, gozaban de gran popularidad entre el público del Nuevo Coliseo. Por tanto, dada la escasa información sobre el autor del Diálogo, consideramos que la decisión de traer a una currutaca a este texto se debió a la popularidad del personaje, pues era reconocible para los novohispanos.³⁵⁷

La acción de la pieza teatral inicia cuando Don Felipe le ofrece en venta a La Currutaca algunas cosas “de última moda.” Ella responde que eso ya no es de su interés, pues ahora “las mujeres ya no debemos pensar sino en la muerte.” Don Felipe, intrigado, le cuestiona su aseveración, ante lo cual La Currutaca explica que todo se debe a la rebelión del padre Hidalgo, ya que “ni las monjas están seguras.”

El hombre se muestra en desacuerdo con ella al considerar que, por ser criolla y mujer y él, por ser pobre y mercachifle,³⁵⁸ no tienen cabida en lo que está sucediendo y, por tanto, se

³⁵⁶ Josep María Sala Vallaura, “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII,” *Revista de Literatura*, LXXI, n. 142, julio-diciembre, (2009): 445, <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/89>.

³⁵⁷ A nuestro parecer, La Currutaca no muestra signos de quererse burlar sobre la insurgencia, sino todo lo contrario, al igual que los anteriores personajes, muestra una clara preocupación e interés por lo que representa el movimiento.

³⁵⁸ Mercader de poca importancia. *Diccionario de la Real Academia Española*, s.v. “mercachifle,” consultado el 28 de junio de 2024, <https://dle.rae.es/mercachifle?m=form>.

encuentran al margen y fuera de peligro. Es así que, La Currutaca, sorprendida por la ignorancia de Don Felipe, comienza a manifestar las razones por las que realmente la insurrección era una amenaza para la Nueva España, haciendo alusión a que el movimiento encabezado por Hidalgo era un trastorno de la educación (católica) y una corrupción a las buenas costumbres. Lo anterior quedó evidenciado en la violencia con la que los rebeldes actuaron durante su paso por los diferentes pueblos. Actos como los saqueos clandestinos, los asesinatos públicos a plena luz del día³⁵⁹ y las injurias y amenazas entre los integrantes de uno y otro bando generaron un clima de terror entre la población.

Este Diálogo pone especial atención en un blanco en específico de los ataques: los templos y sus feligreses. La Currutaca menciona que Hidalgo y sus seguidores están esterilizando familias (por los asesinatos de padres, madres e incluso hijos³⁶⁰) y rompiendo con “los diques del natural pudor” al violar a las monjas de los conventos que saquean, aspecto que enfatiza en varias ocasiones, lo que atenta contra valores cristianos como la virginidad de las monjas, la fidelidad conyugal y el pudor del claustro de los conventos.

Otra de las particularidades de este Diálogo es que intenta concientizar al espectador sobre la difícil situación que atravesaban los sacerdotes. Se expresa el estado de mendicidad en que se encontraban numerosos religiosos debido a los violentos saqueos, quienes en ocasiones tenían que huir para salvar su vida. Además, en el contenido del Diálogo se menciona que varios de estos religiosos se encontraban atendiendo otras tareas como la atención a los huérfanos de los hospicios, quienes pasaron hambre por culpa de los insurgentes.

Si bien Eric van Young sostiene que la mayoría de los sacerdotes se mantuvieron leales al régimen virreinal y no se enlistaron en las fuerzas insurgentes,³⁶¹ Rodolfo Aguirre cuestiona

³⁵⁹ De acuerdo con Marco Antonio Landavazo, esto era característico de la multitud popular del movimiento de Hidalgo, pues en contraste con ellos, el sacerdote organizaba estratégicamente las ejecuciones de sus prisioneros, normalmente por la madrugada, a la vista de solo unos cuantos. Marco Antonio Landavazo, “Guerra y violencia durante la independencia de México,” *Tzintzum*, núm. 48, ene/dic. (2008): 22 -24, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=89811839002>.

³⁶⁰ En el Diálogo se menciona el homicidio de tres infantes en Zitácuaro por parte de los insurgentes, a plena vista de su mamá, que, dicho sea de paso, estaba embarazada.

³⁶¹ Van Young, *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México, 1810-1821*, 374. El autor también expone una serie de ejemplos que evidencian en muchas comunidades, sobre todo de corte rural, las difíciles tensiones entre la feligresía y su sacerdote, minimizando el papel autoritario e influyente que generalmente se le confiere al párroco.

el argumento al identificar una diversidad de posturas políticas de los sacerdotes durante la insurgencia. El autor refiere que ellos pudieron tener intereses personales y morales que los hizo actuar de manera ambigua, sin ello significar que hayan sido fieles al régimen o simpatizantes de los rebeldes.³⁶²

Una mención sobresaliente es la referente a la profanación de los templos. La Currutaca puntualiza que, además del robo de los objetos religiosos, los rebeldes irrumpen en los templos sin descubrirse la cabeza e incluso entran a caballo, convirtiendo estos espacios en caballerizas. El discurso de La Currutaca se ve interrumpido por la llegada de la tía Anica, quien muestra su preocupación al ver a tantos clérigos por la calle; piensa que alguno de ellos es Hidalgo. La Currutaca, indignada, expresa que Hidalgo no se parece en nada a sus clérigos e interroga a la tía Anica si no sabe qué aspecto tiene el religioso.

La tía Anica: De clérigo será, mi alma, pues si es cura.

La Currutaca: Cura de infierno, tía Anica, pues él no viste el traje clerical, sino que anda con sombrero militar de última moda, con galón y al cuello le vieron una estola que se pone para predicar a los insurgentes sus secuaces. Lleva también sable y dos pistolas. ¿Qué tal tía Anica, lo ha encontrado usted?³⁶³

Este diálogo entre los personajes muestra una imagen de Miguel Hidalgo inmersa en lo político, lo que era un peligro, además, de su vestimenta. El testimonio no revela que su aspecto combina tres facetas: como criollo, al portar “sombrero de última moda” y con galón;³⁶⁴ como militar, por las armas que porta; y como sacerdote, pues la estola está presente. En este caso, tenemos una imagen alejada de un sacerdote de la época (sobre todo

³⁶² Rodolfo Aguirre, “Ambigüedades convenientes. Los curas del arzobispado de México frente al conflicto insurgente,” en *Religión, política e identidad en la independencia de México*, Coord. Brian Connaughton (México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010), 283. El autor en este mismo capítulo nos refiere que los militares virreinales desconfiaban de los curas locales y los consideraban sospechosos de ayudar al bando enemigo, precisamente por su papel ambiguo. Es así que esta apología del Diálogo hacia la aparente vulnerabilidad del sacerdote podría quedar no tan clara.

³⁶³ El Duranguense, “La erudita contra los insurgentes. Diálogo entre una currutaca y don Felipe,” 63.

³⁶⁴ Un género de tejido fuerte, hecho de seda, hilo de oro o plata, que sirve de adorno para guarnecer vestidos, u otra ropa: lo regular es no exceder de dos dedos de ancho, en que se distingue de lo que llaman franja, Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “galón” consultado el 24 de mayo de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

por la portación de armas). La Currutaca recalca que el aspecto de Hidalgo no era de un discípulo de Cristo, sino todo lo contrario: del demonio.

De acuerdo con la imagen de un cura ideal de la época, un sacerdote no podía usar “aderezos vistosos,” disfraces, portar armas ni tampoco disfrutar de diversiones como los bailes que se consideraban profanos, juegos prohibidos o la embriaguez.³⁶⁵ A su vez, Hidalgo no solo era polémico por su aspecto, sino con sus acciones contradecía los preceptos de un buen sacerdote, como el tener actividades comerciales personales, desobedecer a las autoridades eclesiásticas por incitar a las masas a rebelarse y por no ser un clérigo “fiel, eficiente y de moral intachable,”³⁶⁶ al servicio de la Corona.

Ante el panorama político y social tan adverso, los personajes se cuestionaban qué medidas tomar. La Currutaca tuvo una respuesta clara: “Pelear, hasta nosotras las mujeres, contra esos insurgentes: pelear hasta morir y unirnos todos a este fin, para que no quede ni memoria de ellos.”³⁶⁷ Por este enunciado podríamos haber considerado a este Diálogo en el segundo apartado de este capítulo, dedicado a los textos enfocados en la incitación de las mujeres para combatir la rebelión. No obstante, plantemos que este Diálogo prioriza la crítica hacia el movimiento insurgente en su ataque hacia la religión, el clero y sus feligreses, denunciando las acciones de los rebeldes.

El Diálogo cierra con una mención interesante sobre el papel que tienen las pláticas informales entre los individuos, para difundir información relevante sobre el conflicto y descalificar el movimiento:

La tía Anica: si, mi alma, pero platiquemos otra cosa, porque si no me muero, ya no puedo sufrir el temor...

La Currutaca: Tía Anica, ¿qué otra cosa hemos de platicar que más nos interese, a favor de la buena causa de nuestros hermanos?³⁶⁸

³⁶⁵ Luisa Zahino Peñafort, “Parroquias y feligreses,” en *Iglesia y sociedad en México, 1765-1800: tradición, reforma y reacciones* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999), 86.

³⁶⁶ Zahino, “Parroquias y feligreses,” 87.

³⁶⁷ El Duranguense, “La erudita contra los insurgentes. Diálogo entre una currutaca y don Felipe,” 64

³⁶⁸ El Duranguense, “La erudita contra los insurgentes. Diálogo entre una currutaca y don Felipe,” 65.

3.3.2 El deber de los fieles soldados

El “Diálogo entre Marianita y un lancero”³⁶⁹ contiene la representación de las tropas virreinales o como también se les decía, de los fieles soldados. A diferencia de otros Diálogos, donde no se hace referencia del tiempo en que ocurrieron los hechos, en este resulta claro. Al inicio del texto, Marianita recibe gustosa a su esposo El Lancero (llamado Pablo), quien regresa de combatir en el Monte de las Cruces.³⁷⁰

Marianita le pide a su esposo que le cuente qué es lo que vio en el campo de batalla. El Lancero, si bien no hace una descripción de la batalla del Monte de las Cruces efectuada el 30 de octubre de 1810 (ausencia que podría tener una explicación que abordaremos más adelante), proporciona datos precisos sobre el enfrentamiento. Señala que el coronel Torcuato Trujillo hizo frente a los insurgentes con gran pericia militar, combatiendo 150 lanceros de la caballería de Gabriel de Yermo, de la cual Pablo (El Lancero) formaba parte. Ambos personajes se muestran agradecidos con Gabriel de Yermo, pues coinciden en que gracias a sus oraciones y “la gloriosa acción de la que es testigo todo México,” las tropas virreinales han podido enfrentar eficazmente a los insurgentes. ¿Cuál es esa “gloriosa acción” de Yermo que se menciona en el Diálogo?

Una vez que inició la insurgencia y conforme Hidalgo y Allende fueron tomando las principales capitales del Bajío, el ataque hacia la Ciudad de México parecía inminente. Es así que el virrey Venegas, al no contar con suficientes tropas, pidió a Gabriel de Yermo que conformara un contingente con sus sirvientes. De Yermo, junto con su hermano, lograron reunir a 500 sirvientes de las haciendas de ambos, pagados a sus expensas y mandados por sus dependientes. A esta fuerza militar se les conoció como los “lanceros de Yermo” o “los negros de Yermo.”³⁷¹

³⁶⁹ El Duranguense, L. F. E, “Diálogo entre Marianita y un lancero,” en Rivera, *Diálogos de la independencia*, 67-71.

³⁷⁰ A su vez, este texto parece ser una especie de homenaje o dedicatoria a Gabriel de Yermo, español comerciante y hacendado que lideró el golpe de Estado en 1808 contra el virrey Iturrigaray. Desde el propio subtítulo del texto nos podemos percatar de ello: *El patriotismo del lancero dependiente de las haciendas del benemérito español don Gabriel del Yermo*.

³⁷¹ Jesús Ruiz de Gordejuela Urquijo, *El vizcaíno Gabriel de Yermo y los Voluntarios de Fernando VII*, (México, Instituto Nacional de Estudios Históricos sobre las Revoluciones de México, 2012), 137.

Por tanto, El Lancero protagonista de este Diálogo pertenece a ese grupo de combatientes no entrenados, quienes fueron entregados al servicio del coronel Torcuato Trujillo por Gabriel de Yermo, cuya participación fue precisamente en la Batalla del Monte de las Cruces. El texto contenido en este Diálogo pretendió exaltar el valor de estos hombres, así como la figura de Gabriel de Yermo, quien era contraparte de los líderes insurgentes. Estos testimonios nos permiten plantear que los contrainsurgentes tienen la urgente necesidad de exaltar a sus líderes, dado que en el bando contrario destacaban personajes como Hidalgo y Allende, que inspiran a sus seguidores mediante el logro de hazañas.

Después de la mención a la batalla del Monte de las Cruces, El Lancero, al recordar lo equivocados que están los insurgentes, comienza a describir cómo debían ser los buenos soldados del gobierno virreinal: combativos y buenos cristianos, que acatan el 4º mandamiento de la Iglesia católica.

El Lancero: [...] No se me ha olvidado qué dice el catecismo; sobre el cuarto mandamiento os pregunto: ¿quién es el que honra a sus padres? El que los obedece, socorre y reverencia. Y después añade: ¿quiénes son tenidos por padres a más de los naturales? Los mayores en edad, saber y gobierno.³⁷²

¿A quiénes se refiere El Lancero con aquellos padres no naturales? En sus palabras, “a nuestros legítimos jueces, al señor Virrey, a nuestros tribunales, [a quienes] los debemos de obedecer, socorrer y reverenciar si queremos cumplir con lo que manda Dios.”³⁷³ Con ello nos percatamos del carácter paternalista que se les otorga a las autoridades virreinales y, por ende, su obligada obediencia fundamentada en la religión.

Pablo prosigue con su discurso de cómo es y debe ser un buen soldado. Menciona que entre las obligaciones del lancero cristiano está el defender a las autoridades legítimas y obedecer al señor virrey, reverenciarlo y servirle con patriotismo. No seguir estos preceptos conllevaría la deshonra no solo de los subordinados, sino una ofensa a Dios, específicamente, faltar al quinto mandamiento:

³⁷² El Duranguense, “Diálogo entre Marianita y un lancero,” 68-69.

³⁷³ El Duranguense, “Diálogo entre Marianita y un lancero,” 69.

El Lancero: [...] ¿Hay además de esto otras maneras de matar? Sí hay, responde el catecismo, escandalizando o no ayudando al gravemente necesitado.

Por esto el lancero rebelde, lo mismo que el soldado traidor, no solamente mata porque hiere e injuria, sino que también mata porque escandaliza y porque no ayuda a la patria gravemente necesitada.³⁷⁴

En 1808 España se quedó sin rey legítimo, enfrentando una guerra con Francia. Por ello, pensamos que la razón por la que este texto insiste en la obediencia al virrey es porque este último se convierte en la representación directa de la Corona española debido a su ausencia. Si bien hay una mención referente a la obediencia al rey (así sin más, “rey” y ningún rastro de “Fernando VII”), en repetidas ocasiones encontramos al “señor Venegas;” en claro contraste con la omisión del rey. Hay una diferencia entre el lancero cristiano y el traidor; el primero será recompensado, mientras que el segundo tendrá un castigo que va más allá de lo terrenal:

El Lancero: [el lancero cristiano] se salvará y aquél se lo llevará el diablo; porque es de fe que hay infierno, y que Dios dará a cada uno conforme a sus obras, a los buenos vida perdurable y a los malos pena y muerte eterna.³⁷⁵

Marianita confirma la sentencia de su esposo asegurando que son dichosos los que han muerto por la causa, pues Dios les perdonaba sus pecados (como si de una indulgencia se tratara). Este texto invitó a los hombres a unirse a las filas virreinales y/o hacer que los insurgentes desertaran al saber el castigo divino que les espera. Pero el contenido del Diálogo va más allá, pues critica el utilizar a los indios para que vayan al frente de la batalla y mueran primero:

Marianita: ¡Pobrecitos indios! Con que por delante los ponen esos bárbaros, para que los maten primero. ¡Jesús qué crueldad!³⁷⁶

³⁷⁴ El Duranguense, “Diálogo entre Marianita y un lancero,” 69.

³⁷⁵ El Duranguense, “Diálogo entre Marianita y un lancero,” 69.

³⁷⁶ El Duranguense, “Diálogo entre Marianita y un lancero,” 70.

Pablo coincide con las palabras de su esposa y aclara que la crueldad de los insurgentes hacia los indios no solo se limita a que cubran los frentes de sus batallones, sino que se evidencia en otros aspectos tales como la manera en que trata a sus tropas. El Lancero enfatiza que mientras Hidalgo come “gallina y buen carnero,” los indios comen lo que encuentran por el camino. Asimismo, menciona que el líder insurgente viaja a caballo y por senderos secos “y de buen paso,” a diferencia con los indios que se movilizan a pie y a través de pantanos, por pedregales y espinas.

Las tropas insurgentes estuvieron integradas mayoritariamente por campesinos indios. Este sector poblacional, no homogéneo, representaba para los insurgentes una ventaja numérica en batalla; no obstante, carecía de entrenamiento militar y no contaba con armas de fuego. Aun así, los líderes insurgentes destacaban su entusiasmo y decisión a la hora de combatir a las fuerzas virreinales.³⁷⁷ No nos queda claro si el hecho de que los indios fueran al frente del batallón era estrategia militar, usados como peones para la batalla o fue el frenesí que mostraban los indios al combatir a las fuerzas enemigas la razón que propició su posición al frente en el campo de batalla.

¿Es el Diálogo entonces una apología a los indios? Además de lo mencionado en el texto, Gisela von Wobeser menciona que cuando algunos de ellos eran capturados por las fuerzas virreinales, eran reconocidos como “necesitados de la protección de autoridades españoles,” y los españoles mostraban indulgencia y sus sentencias eran menores;³⁷⁸ un fenómeno que sigue la misma línea de pensamiento desde el inicio del virreinato que consistió en considerar a los indios como inferiores e inocentes, por lo que requerían un trato especial. No obstante, también podemos plantear que el Diálogo tuvo la intención de hacer que los indios desistieran de formar parte de las tropas rebeldes (recordemos su ventaja numérica) y por ello recalque en las desventajas que se les presentaban. Es decir, el texto podría no hacer una defensa de los indios, sino utilizar su situación como un recurso para seguir configurando una visión negativa del movimiento insurgente.

³⁷⁷ Gisela von Wobeser, “Los indígenas y el movimiento de independencia,” *Estudios de cultura náhuatl*, 42, (2011): 5.

³⁷⁸ Wobeser, “Los indígenas y el movimiento de independencia,” 14.

En los últimos párrafos del Diálogo encontramos una interesante mención sobre el final de la batalla del Monte de las Cruces. Pablo menciona que los insurgentes quisieron seducirlos con sus ideas. Narra que el general Torcuato Trujillo tomó posición para rechazar una caballería rebelde que seguía [a sus tropas] “molestándolas y seduciéndolas,” así al no hacer caso de esos “disparates,” abrieron fuego y los rebeldes se dispersaron, matando a varios de ellos. Sin embargo, los testimonios del bando contrario señalan que los rebeldes hicieron un alto al fuego para solicitar la rendición de Trujillo. Éste, aparentemente, aceptó dejando que los rebeldes avanzaran en su posición, lo cual era una trampa y las fuerzas virreinales abrieron fuego “deshonestamente” contra los insurgentes.³⁷⁹

Si bien en ambas versiones los rebeldes recibieron las balas de los soldados virreinales, las circunstancias son distintas. Podemos plantear que el Diálogo fue medio informativo de las diferentes batallas que se libraron, omitiendo detalles, difundiendo información a conveniencia de cada bando o justificando algunas de sus acciones. Con este tipo de narración se legitimaban las acciones de las tropas virreinales, se alababa su servicio y se difundía la seguridad de que ellos vencían y seguirían venciendo a los rebeldes.

Este texto nos muestra una imagen particular de los miembros de las facciones militares al servicio del virrey Venegas, la cual claramente se apoya más en invalidar al bando contrario que mostrar las habilidades militares o los objetivos de los propios. Así tenemos una mayor descripción de los rebeldes que de los soldados virreinales, acusando a los primeros de violencia injustificada y extrema, causantes de destrozos materiales e incluso espirituales al seducir a las personas prometiéndoles riqueza (obtenida a través de robos) y un nuevo gobierno, corrompiéndolos y empujándolos hacia la herejía y apostasía.

3.4 La exaltación de la unidad monárquica: la deuda con España

³⁷⁹ Heriberto Frías, *Episodios militares mexicanos: principales campañas, jornadas, batallas, combates y actos heroicos que ilustran la historia del Ejército Nacional desde la Independencia hasta el triunfo definitivo de la República*, (México: Librería de la Vda. De Ch. Bouret, 1901), 89, <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/17425>.

Para terminar este capítulo contamos con dos piezas teatrales que concentran la exaltación de la hispanidad como la razón máxima de agradecimiento de los indios hacia España. De acuerdo con Granados Ambriz, entre toda la serie de discursos que se desarrollaron durante la insurgencia, uno de ellos destacó en particular por exaltar los valores que tenía en común los americanos y los europeos.³⁸⁰

Sumado a lo anterior, gracias a la llegada de los españoles a territorios americanos, se había logrado la civilización en sus habitantes y todos profesaban la verdadera religión.³⁸¹ Es así que estas piezas teatrales expresan, ya sea a manera de recordatorio o revelación, el conjunto de las hazañas que España había hecho para beneficio de América, recurriendo al enaltecimiento de la hispanidad frente a un pasado prehispánico que es mostrado como violento, desunido, inestable y nada deseable.

2.3.1 Las armas de un clérigo para defender con España

El Diálogo que nos servirá de preámbulo para adentrarnos en esta exaltación de la unidad monárquica lleva por título “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo.”³⁸² Con el título, advertimos que esta pieza teatral está ambientada en el ayuntamiento de Santiago Tlatelolco, República de indios, colindante con la parcialidad de San Juan Tenochtitlán. Se menciona a la Tecpan, que era la “casa de gobierno en que residían las autoridades que se elegían cada año: gobernador y los alcaldes [...],”³⁸³ autoridades propias de una República de indios.

³⁸⁰ Rosa América Granados Ambriz, “Discursos contrainsurgentes de 1810 a 1811: el temor a la anarquía, la exaltación de la unidad de la monarquía y la discusión sobre el derecho a la insurrección,” en *El Estado laico y los derechos humanos en México: 1810-2010 Tomo II*, coord. Margarita Moreno-Bonnet y Rosa María Álvarez de Lara, (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012), 6, <https://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/32569>.

³⁸¹ Granados, “Discursos contrainsurgentes de 1810 a 1811: el temor a la anarquía, la exaltación de la unidad de la monarquía y la discusión sobre el derecho a la insurrección,” 7.

³⁸² El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” en Rivera, *Diálogos de la independencia*, 72-77.

³⁸³ Andrés Lira, “Una constitución para dos repúblicas,” en *Comunidades indígenas frente a la conquista. Tenochtitlan, Tlatelolco, sus pueblos y barrios, 1812 – 1919*, (México: El Colegio de México, 1995), 31,

Los personajes que conforman esta obra son, por orden de aparición: El Centinela, quien era un militar vigilante que custodiaba la fortaleza de la Tecpan.³⁸⁴ El Clérigo, de quien no se refiere su nombre u algún otro dato; La Ronda de la Tecpan y, por último, La Mujer, quien aparece al final del Diálogo entre los personajes para darle al Clérigo la oportunidad de incluir en su disertación la recompensa divina por luchar por la salvaguarda de la Nueva España.

Respecto al personaje de La Ronda, este es un personaje que en realidad es un agrupado de personas, pues se entiende por ronda al “conjunto de sugetos o Ministros que andan rondando.”³⁸⁵ Tomemos en cuenta que la ronda era un sistema de control y vigilancia proveniente desde la era medieval e implementado en Nueva España por la dinastía Borbón. Pensamos que el autor lo hizo de esta manera para enfocar su discurso hacia ese colectivo y así generar una opinión generalizada de convencimiento, pues La Ronda tiene líneas como si de uno solo se tratase, haciendo alusión a que todos cuestionan lo mismo y todos al final quedan persuadidos por El Clérigo.

El Diálogo transcurre en la noche, llegando El Clérigo hasta el lugar donde se halla El Centinela, a quien le solicita que lo lleve con La Ronda de Tecpan de Santiago de México. El vigilante le señala en dirección donde encuentra el gobernador, por ende, entendemos que está acompañado por La Ronda. Cuando el religioso llega con La Ronda, ésta le cuestiona quién es y por qué los busca a altas horas de la noche.

El Clérigo responde que no hay mejor momento que ese para buscarles, pues es idóneo porque están reunidos todos y puede manifestar su propósito:

El Clérigo: [...] es la mejor ocasión para que estos nobles y leales indios, que acompañan al señor Gobernador, me oigan y sean testigos de que me desvelo como ellos por el bien de la patria y por la felicidad universal de Nueva España; pues

https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnrqp.5?seq=1#metadata_info_tab_contents.

³⁸⁴ Militar. Velador, observador, registrador de todo lo que puede conducir al fin de que la fortaleza, campo de ejército, o otro puesto importante, que se ha fiado a su cuidado y vigilancia, no sea invadido de repente, o sorprendido. Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “centinela,” consultado el 30 de mayo de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

³⁸⁵ Diccionario de Autoridades (1726-1739), s.v. “ronda,” consultado el 30 de mayo de 2024, <https://apps2.rae.es/DA.html>.

hago lo que puedo con mis armas y así pido audiencia a la real Ronda de Tecpan de Santiago de México.³⁸⁶

¿Cuáles son las armas de las que habla El Clérigo? Consideramos que son el uso de las palabras, la persuasión, la retórica, y la exhortación, pues el religioso crea con elocuencia un discurso de convencimiento para los indios sobre “lo que debéis a España” y, por tanto, la insurgencia se vuelve una guerra injusta y de preocupación. Y aquí se encuentra una contraposición interesante entre este sacerdote y Miguel Hidalgo: mientras al primero se le retrata como el clérigo modelo al exhortar a los fieles a ser leales al régimen a través de sermones, al líder insurgente se le tacha de un trasgresor y contrario a lo que un siervo de Dios debía de representar. Por tanto, pensamos que no es fortuito que un sacerdote como El Clérigo sea el principal personaje de un Diálogo, pues no solo resultaría beneficioso para que los espectadores atendieran las peticiones de su párroco, sino que también servía de ejemplo para otros religiosos.

Volviendo al texto, El Clérigo comienza con su disertación, no sin antes aclarar que las meditaciones que ellos oigan de él, las difundan. Lo primero que manifiesta el religioso es que el cura Hidalgo, Allende y demás líderes del movimiento rebelde son traidores y usurpadores de las facultades de la Corona, porque se rebelan contra las autoridades fidedignas; para él la insurgencia no tiene legitimidad alguna en virtud que “la Soberanía reside en vuestro rey Fernando.” Reitera que la de Hidalgo es una falsa doctrina que pretende seducir a todos con sus mentiras con el solo pretexto de decir que el gobierno español es un tirano.

El Clérigo también inquieta a La Ronda cuando menciona que si bien pueden hacer caso omiso de obedecer y escuchar a quien verdaderamente hay que serle fiel, al Rey, saben que están obrando mal y que “jamás sofocaréis las voces de vuestra conciencia.”³⁸⁷ Esta amenaza hacia la tranquilidad de los indios por el resto de su vida ayuda de puente para que El Clérigo traiga a la mesa a la religión como una de las máximas bondades españolas otorgadas a través de la conquista y como respuesta a la supuesta tiranía del gobierno:

³⁸⁶ El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” 61.

³⁸⁷ El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” 73.

El Clérigo: [...] En esta disposición, dice otro sabio, estaban los ánimos de los primeros fieles para con sus soberanos, fuesen malos o fuese buenos, [...] en medio de una religión como la cristiana, que no está respirando sino paz y caridad, y que propone a sus hijos como obligación el obedecer a sus señores, por más duros, molestos y enfadosos que sean, como nos lo dice el apóstol San Pedro en su primera carta.³⁸⁸

El Clérigo les cuestiona a los indios:

El Clérigo: ¿Acaso pecó [España] en traer la fe y la verdadera religión a estas provincias dominadas por el Diablo...? ¿Acaso España pecó en traer la paz que plantó en vuestro suelo y que habéis disfrutado por trescientos años?³⁸⁹

La conservación de la paz, otorgada por la Corona, es el argumento central de este Diálogo que se opone a la insurgencia. El personaje del religioso pone hincapié, cuando pide a sus escuchas que valoren y realicen una comparación, entre las acciones de los insurgentes y las del gobierno de España. Respecto a los insurgentes, una vez más encontramos ese retrato de los rebeldes donde su único propósito es causar terror, destrozos en los pueblos e innumerables robos por donde sea que transiten.

El personaje de El Clérigo, además de hacerles saber a los rebeldes que Dios está enojado por sus acciones, menciona que luchar contra la insurgencia es luchar contra el despotismo, pues al estar a favor de España se tienen leyes justas, mientras que del gobierno rebelde advierte que será un cruel despotismo que oprimirá a todos, siendo el castigo que recibirán si no se combate al movimiento. El discurso del religioso se ve interrumpido, en escena, por los gritos que se escuchan en la puerta de la Tecpan y todos se dirigen para ver qué acontece.

Es aquí cuando se introduce al último personaje, El Centinela de Santiago, quien menciona que la que está causando el alboroto es una mujer, cuyo nombre es desconocido y el autor se refiere a ella simplemente como La Mujer. De acuerdo con la información contenida en el Diálogo, La Mujer salió de su casa para buscar a su marido, porque tenía conocimiento que había muerto en la batalla del Monte de las Cruces.

³⁸⁸ El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” 72.

³⁸⁹ El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” 73.

Por el diálogo de esta mujer nos percatamos que estaba afligida y enojada: “¡Pobre de mí! ¡Desgraciado marido! ¡Maldita sea la guerra! [...] Esa maldita guerra tiene la culpa.”³⁹⁰ Ante tal situación La Ronda pide la opinión del sacerdote, quien responde preguntándose por qué llama la mujer a su marido desgraciado si murió por una noble causa, defendiendo la religión, al Rey y a la Patria. Sin embargo, este personaje tiene un enunciado que nos parece relevante mencionarlo: “[...] y una pobre mujer apasionada hace cosas más extraordinarias.”³⁹¹

Con los argumentos de La mujer y de El Clérigo confirmamos nuestra propuesta de que en esta serie de Diálogos se enfatizan las emociones de los personajes para combatir a la insurgencia. Sobre todo, en los personajes femeninos advertimos un arquetipo donde el comportamiento de las mujeres está relacionado a lo emotivo, a diferencia del razonamiento de los varones.

El texto del Diálogo termina con la escena en la que el sacerdote reconforta a la mujer al recordarle que la guerra no era injusta, sino todo lo contrario, y que su marido lejos de ser un desgraciado, será recompensado en la otra vida por haber muerto defendiendo lo que es correcto. Con frases como “El hombre que obra bien es un árbol precioso que un día será trasplantado a la tierra de los santos,” “El reino de los cielos se nos propone como un premio” o “Mujer feliz que tuviste tan dichoso marido,” El Clérigo tranquiliza a la viuda, ella menciona que, si hubiera sabido que se sentiría así en la Tecpan, desde la noche anterior había acudido a lugar.

La introducción de este último personaje y la referencia a su condición fue de utilidad al autor para referirse a la religión católica como un vehículo de salvación y consuelo, mencionando que era uno de los mayores regalos que España otorgaba a sus súbditos. El Clérigo refiere que esperaba que la Nueva España se percatase de ello y se encomendaba a la Virgen de Guadalupe para que les brinde protección, paz y consuelo.

Esto último llama nuestra atención pues cuestiona la idea tradicional de que el bando español realizaba la figura de la Virgen de los Remedios en contraposición con la Virgen de Guadalupe, imagen que fue tomada como estandarte por los insurgentes. En los demás

³⁹⁰ El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” 76.

³⁹¹ El Duranguense, “El centinela de Santiago. Diálogo entre la ronda de Tecpan y un clérigo,” 76.

Diálogos solo encontramos a la virgen conquistadora como la salvadora y benefactora de la causa contrainsurgente; no obstante, al encomendarse este sacerdote a la Virgen de Guadalupe advertimos que no todos propiciaban ese enfrentamiento entre advocaciones marianas.

3.4.2 “¿Pues qué será lo que tenemos que agradecer?”: Lo que los novohispanos le deben a España

Cerramos el capítulo con el análisis de uno de los Diálogos más combativos hacia el movimiento rebelde: “Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles. Conversación que tuvieron en el campamento de esta ciudad un dragón con una tortillera y su marido Pascual y la presencié A.V.”³⁹² Este Diálogo enlista los aspectos y razones por los cuales los indios deberían estar agradecidos con España y, por tanto, sería impensable su rebelión contra la Corona que, a juicio del autor del Diálogo, tanto les ha otorgado. El título es sugerente pues releva la propuesta del mismo. Los personajes que intervienen en ella son Dragón, quien es un soldado de caballería de frontera perteneciente al ejército virreinal,³⁹³ María, cuyo oficio es ser tortillera, y Pascual, marido de María.

La escena comienza cuando Dragón solicita a María medio kilo de tortillas; sin embargo, el soldado reprende a la mujer al ver la cantidad de tortillas recibidas, situación ante la cual la tortillera se defiende mencionando que el costo del maíz incrementó. Dragón argumenta que en otros lugares ha recibido tortillas más baratas y en mayor cantidad. El marido de María, Pascual, entra en la discusión tachando al soldado de regatón, a su vez que menciona que si le hace falta dinero pues bien debería servir al cura Hidalgo, quien les pagaba un peso diario

³⁹² El Mexicano A.V., “Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles. Conversación que tuvieron en el campamento de esta ciudad un dragón con una tortillera y su marido Pascual y la presencié A.V.” en Rivera *Diálogos de la independencia*, 30-44. Las siglas A. V. se refieren al seudónimo del autor de este Diálogo: El Mexicano A. V. Es decir, el autor se coloca dentro del Diálogo sin ser un personaje en sí y da a entender que esta narración es verídica, pues él la presencié.

³⁹³ Los dragones eran un cuerpo especial dentro del ejército de la monarquía hispánica, adoptado también para el ejército de la Nueva España, que al igual que los dragones europeos conformaban una fuerza de caballería que además estaba preparada para desmontar cuando fuera necesario y convertirse en infantería. Fran Hurtado, “Cuando el *far west* era español,” *Geografía infinita* [Blog], consultado el 31 de abril de 2023, <https://www.geografiainfinita.com/2020/01/cuando-el-far-west-era-espanol/>.

y les permitía el saqueo, lo que enfurece al soldado y responde que él no sirve a ladrones ni piensa convertirse en uno; además, es cristiano, fue colegial y es estudiado.

El Dragón manifiesta que él es racional y no se deja engañar, por lo que acusa a la tortillera de malagradecida al robarle a él y a sus compañeros, a pesar de todo lo que hacen por su beneficio. María, sorprendida, le cuestiona qué es supuestamente lo que les ha robado y qué le tiene que agradecer. Dragón menciona que roba con la venta de las tortillas, obteniendo mayor dinero; así mismo, menciona que los indios tienen mucho que agradecer a él, al Virrey, al Rey y a todos “los [españoles] que han venido y han nacido aquí desde la conquista.”

Los esposos le piden al soldado que les explique por qué tienen que estar agradecidos. ¿En qué consiste esta razón de gratitud? Antes de explicarles, El Dragón enuncia:

Dragón: [...] y por esta razón para conformarse con el vulgo ignorante, se han valido muchos escritores en estos días de dar a luz unos papeles de propósito faltos de erudición (aunque a éstos les sobra) [...] con el fin de sacarlos de los errores que el cura Hidalgo ha querido introducirles.³⁹⁴

Con la cita anterior, es patente la función de los Diálogos, cuyo contenido es de fácil comprensión, no contienen una estructura literaria elegante y rigurosa, pero permiten un fácil entendimiento de su contenido. El autor de este texto es consciente del potencial del teatro para conformar un frente de batalla contra la insurgencia fuera de la zona de combate.

Lo primero que cuenta El Dragón a los esposos es que después de la conquista de México, la Nueva España ha tenido paz durante trescientos años, mencionando que anteriormente los pueblos que los habitaban estaban en constante conflicto y guerra, sobre todo los mexicanos y tlaxcaltecas. De igual modo, señala que los indios deben agradecer a los españoles, que ellos evitaron los sacrificios y el politeísmo, ante lo cual María y Pascual se horrorizaron, lo que nos indica que de nuevo tenemos el factor del uso del miedo para la persuasión pretendida por el autor.

El Dragón explica que, para mantener la vida ostentosa de los gobernantes de cada imperio, los indios estaban condenados a pagar innumerables tributos, lo que los dejaba sin comer y

³⁹⁴ El Mexicano, “Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles,” 32.

otra razón para que anduvieran “en cueros.” El soldado les proporcionó varios ejemplos de lo que consistía el tributo, a menudo describiendo cantidades enormes de suministros.³⁹⁵

Podríamos detenernos a verificar la autenticidad de los elementos y sus cantidades; sin embargo, pensamos que la falsedad o autenticidad de esta y otras descripciones siguientes pasa a segundo plano (más no carecen de importancia). Consideramos que el autor del Diálogo exagera algunos datos para crear un contraste entre la realidad novohispana y el pasado prehispánico, haciendo mención del “cortísimo tributo que se pagaba al rey Fernando VII,” además de la suspensión del tributo por orden del virrey Venegas. De igual manera, nos percatamos que, a conciencia del autor, esta serie de pruebas parecen ser lo suficientemente fuertes para colocarlos en los Diálogos y así lograr influir en el pensamiento de los indios.

El Dragón constantemente menciona el hambre que sufrían los indios. Indica que antes había una mayor población, pero que fue disminuyendo por las guerras de la conquista y las diferentes pestes;³⁹⁶ además sufrían de exceso de trabajo al no haber animales de carga³⁹⁷ para que las labores del campo fueran más sencillas y las minas se encontraban sin trabajar, perdiéndose de la riqueza que su explotación acarrea.

En este momento de la narración del Diálogo se divide, comenzando la segunda parte al día siguiente y continúa la conversación. Esta división se debe más a la extensión del Diálogo, era necesario realizar una pausa para no abrumar al espectador/lector con gran cantidad de información.

La conversación prosigue cuando el soldado responde a la última pregunta que le hizo Pascual, respecto a qué era lo que comía la gente común. Y es ahí cuando se introduce a la antropofagia como un elemento digno de escándalo entre María y Pascual y de todo aquel que lo oyera/leyera. Los participantes del Diálogo concuerdan en que los antiguos mexicanos

³⁹⁵ El Mexicano, “Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles, 34.

³⁹⁶ No sorprende que se omita que esos acontecimientos, sobre todo la gravedad de las enfermedades como la viruela, fue un “regalo” más de España hacia América y que diezmó a la población indígena.

³⁹⁷ Animales como vacas, bueyes, mulas, burros, carneros y caballos, siendo algunos de ellos también fuente de alimento.

eran “cruelles y carniceros,” por lo que ya estaban comprendiendo cuánto debían agradecerles a los españoles.

Al mismo tiempo, traen a colación la crueldad con la que castigaban a sus enemigos al más leve delito cometido, castigos que iban desde el despojo de sus pertenencias hasta una tortura prolongada, a diferencia de las leyes españolas, donde se concedía un castigo ejemplar acorde a la gravedad del delito. Especialmente María se encuentra aliviada al tener en cuenta que en su presente su situación cambió, disertación que funcionaba como remedio para los vicios sociales, tal cual el objetivo que se le implementó al teatro a finales del siglo XVIII:

María: [...] no tendría mis animalitos por las continuas borracheras de este mi marido que ya lo hubieran matado.

Pascual: Por eso yo no bebiera y ahora que sé esto ya no beberé.³⁹⁸

La llegada de la religión católica a tierras americanas forma parte de la lista de obsequios dados por los españoles. El Dragón alude que la religión ha traído felicidad, paz y tranquilidad a todos los que obtienen el verdadero conocimiento de Dios; lo mismo que los gobernantes españoles y las autoridades, pues explica que la benevolencia de los monarcas españoles no se asemeja en nada con la crueldad de los gobernantes prehispánicos como Moctezuma. El soldado hace una exaltación de los reyes Carlos IV y Fernando VII, y de los Papas Pío VII, León X y Paulo III.

Particularmente se hace mención de las diferentes órdenes religiosas que llegaron a Nueva España, cuya importancia radicó en la enseñanza de las artes, oficios y ciencias, brindar consuelo y rezar por el bienestar de todos, principalmente de los indios. De igual manera, se reconoce su relevancia en la creación de hospitales, conventos, fábricas y colegios. Podemos notar que el discurso del Dragón cumplió su objetivo, tanto María como Pascual se muestran claramente agradecidos por todas las bondades que los peninsulares trajeron a la Nueva España.

Es perceptible que la gratitud que se pretende imponer a los indios se basa en una lista de aspectos que parten del desprecio del pasado prehispánico para exaltar el lapso virreinal.

³⁹⁸ El Mexicano, “Desengaño a los indios haciéndoles ver lo mucho que le deben a los españoles,” 38.

Esta lista incluye todos los aspectos de la vida de los novohispanos, desde la alimentación, la vestimenta, el factor económico, la educación y demás circunstancias trascendentales como la felicidad, la paz y la posibilidad de acceder a la vida eterna. ¿Cómo resistirse a ser agradecido por todo esto?

En resumen, hasta aquí hemos mostramos el papel del teatro novohispano como instrumento de propaganda durante 1810, para combatir el movimiento e ideología insurgente a través de los Diálogos. Los seis textos que analizamos presentan temáticas y personajes diferentes, todos con la similitud de enfrentar al movimiento liderado por Miguel Hidalgo. Consideramos que los Diálogos analizados tuvieron objetivos precisos como promover la participación femenina contra la insurgencia, desprestigiar la facción militar rebelde y exaltar la hispanidad como generador de un compromiso moral para no unirse a la rebeldía.

Asimismo, advertimos cómo los Diálogos, para combatir a la insurgencia, expresaban razones ideológicas y cotidianas que atentaban contra la seguridad y la paz. Además, se valen de discursos como el rompimiento de vínculos familiares, la incentivación de la participación, masculina o femenina en la lucha armada, la difusión del miedo para coaccionar el actuar de los novohispanos y establecer un compromiso de agradecimiento y lealtad hacia la Corona española.

Hacemos énfasis en el uso de los personajes y la expresión de sus emociones para poder generar un mejor vínculo con el espectador/lector y lograr con mejor facilidad el convencimiento planteado por los Diálogos. Finalmente, proponemos que los Diálogos funcionaron como vías de comunicación en el proceso de la guerra, mediante el uso de metáforas y de la manipulación de la realidad a conveniencia.

Consideraciones finales

A lo largo de tres capítulos hemos analizado la relevancia del teatro novohispano en la Ciudad de México, en el lapso que comprende los años de 1786 a 1810. Confirmamos nuestra hipótesis que sostiene que el teatro novohispano fue una plataforma para la difusión de proyectos e ideas de las autoridades virreinales; en un primer momento sirvió como medio educador para inculcar valores de la época a los espectadores y posteriormente como instrumento propagandístico, para atacar al movimiento insurgente.

Este fenómeno fue posible debido a que el teatro funcionó como un espacio de sociabilidad, donde la interacción de la mayoría de la población mexicana fue el escenario ideal para inculcar ciertos valores, la moral de la época y la forma de pensar del gobierno virreinal. En estas últimas páginas damos cuenta de los principales hallazgos obtenidos mediante la realización de la investigación y referimos aspectos que, a nuestro juicio, puedan generar nuevas investigaciones para quienes estén interesados en la problemática.

Consideramos que uno de nuestros mayores aportes a la historiografía sobre el teatro novohispano fue advertir al mismo como un espacio de sociabilidad. Comúnmente, los investigadores han estudiado otros aspectos de esta misma índole, como cafeterías, bares, cantinas y tertulias,³⁹⁹ sin considerar la relevancia del teatro. Además, el haber distinguido al teatro del Nuevo Coliseo con esa característica nos permitió comprender de mejor manera la razón por la que el gobierno virreinal lo percibió como una herramienta para inculcar valores y erradicar vicios entre la población novohispana.

Propusimos que las características arquitectónicas del Nuevo Coliseo, aunadas a la dinámica social de los asistentes, los diversos espectáculos, el aprecio de la sociedad novohispana por el teatro e incluso los diferentes impedimentos para presenciar los dramas propiciaron un espacio de sociabilidad. Al respecto, nosotros únicamente tomamos en cuenta las características del teatro profesional (el realizado en el Nuevo Coliseo) en tanto que contamos

³⁹⁹ Algunos trabajos que versan sobre esas temáticas los citamos en la página número 16 de esta investigación.

con las fuentes de consulta debido a que funcionó como dependencia virreinal que generaba su propia documentación.

Sin embargo, nos parece interesante descubrir, en un futuro no lejano, la dinámica social y la relevancia del teatro de tipo callejero y colegial, advirtiendo sus semejanzas respecto al Nuevo Coliseo. Con ello, podríamos determinar, por ejemplo, si este último dictaba las normas de interacción social o si cada tipo de teatro existente en ese momento presentaba características particulares y eran fenómenos completamente diferentes.

Resaltamos que la arquitectura y diseño del Nuevo Coliseo presentaba semejanzas con la tendencia italiana de la época (al presentar la zona del público de forma octagonal), la cual beneficia una mejor visión del escenario en vez de la acústica. Además, el material con el que estaba hecho este edificio (piedra) aumentó esa deficiencia en el elemento auditivo de las obras, lo que pudo impedir que gran parte de los espectadores (los más alejados del escenario) tuvieran dificultades para escuchar los diálogos de los actores.

Realizamos una descripción de las diferentes secciones de asientos del Nuevo Coliseo y cuantificamos el total de butacas disponibles, además de identificar los grupos sociales a los que estaban destinadas, con la finalidad de conocer la capacidad de auditorio al teatro en una noche y confirmar su popularidad. Con ello, confirmamos que el Nuevo Coliseo estaba destinado a albergar a la mayoría de los sectores poblacionales. Investigación aparte sería realizar una evaluación de los diferentes costos del Coliseo a través del tiempo con relación a los ingresos de los diferentes sectores sociales y compararlos con el precio de los teatros ambulantes para, de ser posible, descubrir qué tipo de teatro tenía más público.

En cuanto a la dinámica social dentro del Nuevo Coliseo y los diferentes impedimentos para presenciar el espectáculo, realizamos una recreación de lo que pudo haber sido una noche común en el edificio teatral. Distinguimos los impedimentos consistentes en la falta de comodidad de algunos palcos (algunos carentes de sillas), el propio diseño del edificio, los constantes ruidos y olores que se propiciaban como resultado de la reunión de las personas y las dificultades de visión al tener poca iluminación del lugar debido a la carencia de velas (para ahorrar dinero y evitar incendios).

Asimismo, expusimos las razones por las que, a nuestro juicio, el teatro fue altamente apreciado por la sociedad novohispana de la capital del virreinato. Identificamos la facilidad de comprensión y asimilación del entretenimiento teatral, al componerse de elementos de los cuales no es necesario saber leer o escribir para su entendimiento; la conjunción de otras diversiones en las obras teatrales (como los bailes intermedios) y la presencia teatral en diversos ámbitos de la realidad novohispana (como algunas fiestas e incluso los rituales religiosos).

Revisamos el caso de la recepción de *México rebelado*, una obra teatral que superó los filtros de censura pero que, tras su estreno, provocó un acalorado enfrentamiento entre los censores del Nuevo Coliseo con la autoridad virreinal, además de propiciar entre los espectadores toda clase de reacciones. Con el análisis de esta recepción señalamos que, a pesar de sus dificultades para poder apreciarlo, el teatro tenía el potencial de impactar en los asistentes, difundiendo ciertos planteamientos e ideologías, de los que los espectadores podían realizar reflexiones al respecto. En este sentido, valdría la pena examinar casos particulares de la recepción de otras obras novohispanas para dilucidar el alcance y las diferentes maneras en las que el teatro impactaba en la vida cotidiana.

Con la obra *México segunda vez conquistado* hicimos una revisión de la percepción de la obra en general y de manera particular de la conquista de México. Al respecto, distinguimos el temor del gobierno virreinal por una mala interpretación de la misma, pero principalmente, un indicio de la tensión existente entre españoles peninsulares y criollos, que desembocaría posteriormente en el conflicto insurgente.

Examinamos la forma en la que las autoridades novohispanas pretendieron hacer del teatro del Nuevo Coliseo un medio educador. Primeramente, hicimos una revisión de los preceptos del estilo neoclásico en la dramaturgia con el fin de estudiar los parámetros bajo los cuáles el teatro de la Ciudad de México operó en la temporalidad planteada. Uno de los preceptos más importantes era cumplir con la verosimilitud de la realidad en las representaciones teatrales. Sin embargo, planteamos que las autoridades virreinales entendieron de una manera muy particular a la verosimilitud, pues en escena se ocultaban vicios y excesos que en la realidad novohispana se encontraban día con día, con el fin de no ser vistos y, con suerte, ser olvidados por el público. Es decir, las autoridades pretendieron que en el escenario se

mostrara una realidad verosímil, pero modificada a conveniencia, para lograr una ilusión que les permitiera erradicar los males de la sociedad.

A su vez, examinamos la forma en que se ejerció la censura teatral por parte de las autoridades virreinales para determinar el tipo de contenido teatral adecuado, a fin de que los novohispanos tomaran ejemplo de ello y lo replicaran en su vida cotidiana. En contraparte, con ese mismo ejercicio examinamos qué elementos estaban prohibidos en la diversión teatral y cuáles pudieron haber sido las razones de su exclusión.

Identificamos que la forma de ejercer la censura era flexible al estar abierta a la interpretación de los censores, lo que podría generar problemáticas como el caso de *México rebelado*. A su vez, advertimos una laguna en esta censura en el lenguaje no verbal del teatro, pues al ser tan amplio, no regulado e incluso improvisado, de manera consciente o inconsciente, permitió que la forma de regular la actividad teatral tuviera fallas para los intereses del gobierno virreinal.

De igual manera, analizamos los diferentes reglamentos que regularon la actividad teatral en el Nuevo Coliseo en la segunda mitad del siglo XVIII. Advertimos cuatro objetivos centrales que se perseguían en este conjunto de reglamentaciones, lo que nos permitió hacer una clasificación para su estudio. Estos consistieron en la administración y buen funcionamiento del Coliseo, la regulación de los actores, el control del espectáculo y comportamiento del público, y el contenido de las obras. Con lo anterior, planteamos que las reglamentaciones no solo buscaron modificar los comportamientos de los individuos de los estratos sociales menos favorecidos, sino que buscaron mejorar la forma de operación del edificio teatral para que pudiera generar mayores ingresos económicos.

Por otra parte, señalamos que los actores no solo eran quienes ejecutaban las puestas en escena, sino que al mismo tiempo se desempeñaban como empleados del Nuevo Coliseo, por lo que era importante reglamentar su función. No obstante, en las disposiciones se hace énfasis en el valor de estas personas para que con su labor se lograra erradicar vicios y excesos, siendo así que las reglamentaciones muestran el relevante papel de estos individuos.

La carencia de disposiciones concernientes al contenido de las piezas teatrales es un fenómeno que llamó nuestra atención; podríamos pensar que este aspecto sería uno de los elementos fundamentales a cuidar por parte de las autoridades desde el inicio. Suponemos que es debido a que era frecuente que se admitieran ciertas obras que contradecían a los preceptos del neoclasicismo con el fin de obtener ingresos. Esto podría ser posible precisamente gracias a que las reglamentaciones no regulaban estas situaciones.

Asimismo, analizamos las características de la reforma teatral del virrey Bernardo de Gálvez, resaltando los cambios que se realizaron tanto a la actividad teatral como a la estética y administración del Nuevo Coliseo, para convertirlo en un medio educador. Centramos nuestra atención en el actuar de este virrey porque consideramos que fue el que más se preocupó por mejorar las condiciones de esa diversión pública, sorteando impedimentos de índole económico y administrativo en su corto periodo de gobierno (de junio de 1785 a noviembre 1786).

Sobre este particular, sería conveniente investigar, en un futuro, si la reforma teatral del virrey Gálvez llegó a otras ciudades novohispanas donde también existía un Coliseo, como Guadalajara y Puebla. Aunado a ello, sería útil realizar un seguimiento de la administración del Nuevo Coliseo durante y después de los acontecimientos de la insurgencia mexicana, para advertir las permanencias y cambios de la reforma y comprobar si la época de Gálvez fue la última de “esplendor” de este recinto tal y como se conocía, antes de pasar a ser acreditado como el Teatro Principal en 1826.

De igual manera, advertimos la transformación del teatro novohispano en un instrumento propagandístico durante la insurgencia mexicana mediante la difusión de los Diálogos. Enlistamos las características principales de estas piezas teatrales que hallamos a partir de su estudio y realizamos su análisis con base en una clasificación que dividía a los Diálogos en tres diferentes categorías, mismas que respondían a un objetivo particular que perseguían estas obras.

Recapitulamos las características centrales de los Diálogos, otro de nuestros aportes historiográficos, en tanto el vacío existente en este aspecto:

Identificamos la presencia de personajes modelo para la población novohispana de la capital, tales como Pancha, La Señorita, La Currutaca, El Lancero, El Clérigo y El Dragón, a fin de lograr que imitaran sus acciones en cuanto a la denuncia del movimiento insurgente, participar en combatirlo y/o en persuadir a los demás para no unirse a las tropas rebeldes. Cabe resaltar que solo Chepe es un personaje insurgente al que encontramos directamente en estos Diálogos, pues en los demás textos solo se les refiere, pero no tienen identidad alguna.

Advertimos que la escritura de los Diálogos se hizo en un lenguaje coloquial, dando énfasis a la forma particular de hablar de los diferentes sectores poblacionales. Esta característica los hacía más cercanos con su público y lograba una mejor asimilación de las ideas expresadas en las obras teatrales.

En los Diálogos no hay descripciones de los lugares donde se desarrolla la historia o referencias a escenografía, lo que nos evidencia dos cosas: primero, al no referenciar un lugar específico, el relato se vuelve más abierto y con ello los espectadores se podrían haber identificado fácilmente con las situaciones presentadas sin importar de dónde venían; y segundo, al no mostrar señales de escenografía, nos podría manifestar que estas obras fueron pensadas para que su escenificación fuera fácil y rápida, sin importar decorados o utilería, salvo la presencia de los actores. Asimismo, los Diálogos se concentraban en la conversación, lo que hacía que los textos parecieran ser más cercanos a la narrativa tradicional que a la dramaturgia, salvo porque mantiene la escritura en tiempo presente.

En algunos Diálogos, se utilizaron las características físicas de los personajes para reforzar el discurso político, sobre todo en malformaciones y/o padecimientos de enfermedades. El ejemplo claro de lo anterior lo encontramos en “Las fazañas de Hidalgo,” con Pancha “la jorobeca” y Chepe “el bizco.”

El mensaje que se pretendió inculcar con estas piezas teatrales se expresó de manera tácita y clara, lo cual no permite ambigüedades ni da pie a otras interpretaciones. Usualmente, es un solo personaje el que emite este mensaje y por lo regular, este personaje hace una síntesis del mismo al final del texto.

Los Diálogos contienen representaciones y símbolos, mencionados de manera sutil y que podrían pasar desapercibidos, como los nombres y vestimenta de los personajes y la mención a ciertos personajes vinculados con la religión católica. Por ejemplo, la alusión a La Señorita nos revela que este personaje pertenece a la clase acomodada. En *La erudita contra los insurgentes*, La Currutaca menciona el aspecto de Miguel Hidalgo, mismo que nos revela la combinación de tres facetas: como criollo, como militar y como sacerdote. A su vez, en *Diálogo entre una señorita y un indio*, la presencia de la Virgen de los Remedios sirve como figura amortiguadora para el miedo generado por los insurgentes, mientras que se utilizó a Barrabás como analogía para describir a Ignacio Allende.

Los Diálogos pueden estudiarse desde diversos enfoques e, insertados en un contexto bélico como lo fue la insurgencia, estas piezas teatrales son una fuente poco explorada. Nosotros solo nos acercamos a seis diferentes Diálogos de los veintitrés contenidos en la compilación de José Rivera. En estos seis distinguimos un patrón semejante: un rechazo a la insurgencia en cuanto a su ideología, líderes y seguidores, además de haber sido elaborados en el mismo año de 1810.

El resto de los Diálogos quedan pendientes de ser estudiados; sus características son diferentes a los analizados en esta investigación, como, por ejemplo, ya no fueron escritos en un lenguaje coloquial, sino en uno más elaborado y corresponden a los últimos años de la insurgencia, entre otras diferencias. Sobre todo, un acercamiento a los Diálogos escritos por los simpatizantes de la rebelión como respuesta a los de carácter contrainsurgente podría ser fundamental para completar la relevancia de estas piezas teatrales como difusores de propaganda en un conflicto bélico.

En síntesis, la investigación nos permitió establecer la relación entre dos perspectivas del teatro: como medio educador y como instrumento propagandístico. Con este estudio, aprendimos que al teatro novohispano (y posiblemente otras diversiones públicas) no lo podemos considerar solamente como un mero entretenimiento, sino que fue una plataforma de acción donde la interacción de los individuos propició un espacio de sociabilidad que permitió transmitir ciertos valores y/o propagar posturas políticas. A lo largo de esta investigación comprendimos el papel del teatro en la sociedad novohispana de aquellos tiempos.

Para finalizar este escrito, transcribimos una composición anónima cuyas líneas sirvieron para titular los capítulos de esta investigación y que sintetizan la importancia del teatro en Nueva España en el periodo de 1786 a 1810:

Procuró con ficciones
inclinó hacia el bien los corazones.
Con juegos y ficciones
suelo inclinó al bien los corazones.
Es el drama mi nombre
y mi deber corregir al hombre.
Haré con mi ejercicio
amable la virtud, odioso el vicio.
Con risa y canto alivio pesadumbres
Y de todos corrijo las costumbres.
Ría, llore, cante, embelece, asombre:
Será mi fin la corrección del hombre.⁴⁰⁰

⁴⁰⁰ Viveros, "Pensamiento social y dramaturgia novohispana dieciochesca," 481-482.

Fuentes de consulta

Documentos de archivo

Archivo General de la Nación de México (AGNM)

Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia (AHBMAH)

Archivo Histórico del Ayuntamiento (AHA)⁴⁰¹

Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional (FRBN)

Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

AGNM, Alcaldes mayores, vol. 6, f. 328. Incluido en Ramos Smith, Maya. *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1998.

AGNM, Instituciones coloniales, Bandos, vol. 14, exp. 24, fs. 62-75v.

AGNM, Instituciones Coloniales, Bandos, vol. 17, exp. 76, f. 1.

AGNM, Instituciones Coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. 1, caja 150, exp. 803, fs. 86-93.

AGNM, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes, vol. 139, exp. 610, fs. 401-402v.

AGNM, Instituciones coloniales, Historia, vol. 478, exp. 16, f. 1.

AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 3132, exp. 001, fs. 1-2.

AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 4860, exp. 12, f.1

AGNM, Instituciones coloniales, Indiferente virreinal, caja 788, exp. 08, fs. 1-4v.

⁴⁰¹ Como referimos anteriormente, el Archivo Histórico del Ayuntamiento es actualmente el Archivo Histórico de la Ciudad de México “Carlos de Sigüenza y Góngora,” pero respetamos la referencia de la obra de la cual consultamos los documentos.

AGNM, Instituciones coloniales, Reales Cédulas originales, vol. 74, exp. 33, fs. 111-114.

AHBMAH, vol. 97, exp. 5, fs. 115-117.

AHA, Cédulas y reales órdenes, caja 2978, exp. 186, fs. 1-2.

AHA, Cédulas y reales órdenes, caja 2978, exp. 192, fs. 3-6v.

AHA, Instituciones coloniales, Correspondencia de virreyes I, vol. 150, f. 803. Incluido en Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVII*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993, 86-93.

AHA, t. 445, f. 2. Incluido en Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVII*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.

FRBN, Manuscritos, vol. 1378, fs. 116v-120. Incluido en Ramos Smith, Maya. *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: CONACULTA, INBA, 1998.

INAH, Colegio de San Gregorio, vol. 153, exp. 3, fs. 10-20. Incluido en Ramos Smith, Maya. *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: CONACULTA, INBA, 1998.

“Noticia al público sobre la reforma general del Coliseo.” En *Teatro dieciochesco en Nueva España*. Germán Viveros, 235-245. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.

Bibliografía

Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Beatriz, María Aracil. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología de la Nueva España del siglo XVI*. España: Bulzoni Editores, 1999.

Bunge, Mario. *La ciencia. Su método y filosofía*. México: Editorial Laetoli, 1959.

- Gil Amate, Virginia. *Sueños de Unidad Hispánica en el siglo XVIII. Un estudio de Tardes Americanas de José Joaquín Granados y Gálvez*. Murcia: Cuadernos de América sin nombre, Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti, 2012.
- Gordejuela Urquijo, Jesús Ruiz de. *El vizcaíno Gabriel de Yermo y los Voluntarios de Fernando VII*. México, Instituto Nacional de Estudios Históricos sobre las Revoluciones de México, 2012.
- Mannarelli, María Emma. *Pecados públicos. La ilegitimidad en Lima, siglo XVII*. Perú, Centro de la Mujer Peruana, 2004.
- Mena, Sergio. *Teatro Mexicano: Historia y Dramaturgia. Tomo X. Especificaciones neoclásicas y populares (1797-1825)*. México: CONACULTA, 1994.
- Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Reseña histórica del teatro en México. 1538-1911*. México: Editorial Porrúa, 1961.
- Ramos Smith, Maya. *Censura y Teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*. México: CONACULTA, INBA, 1998.
- Rivera, José, comp. *Diálogos de la Independencia*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1985.
- Van Young, Eric. *La otra rebelión. La lucha por la independencia de México, 1810 – 1821*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006.
- Viveros, Germán. *Talía novohispana: espectáculos, temas y textos teatrales dieciochescos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.
- Viveros, Germán. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.
- Viveros, Germán. *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia. IX. Dramaturgia novohispana del siglo XVIII. Estudio introductorio y notas de Germán Viveros Maldonado*, coord. De Héctor Azar. México, D. F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993.

Libros electrónicos

- Frías, Heriberto. *Episodios militares mexicanos: principales campañas, jornadas, batallas, combates y actos heroicos que ilustran la historia del Ejército Nacional desde la Independencia hasta el triunfo definitivo de la República*. México: Librería de la Vda.

De Ch. Bouret, 1901. <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/17425>.

García, Genaro. *Leona Vicario, heroína insurgente*. México: Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnología, 1910. <https://cdigital.cabu.uanl.mx/ffdr/7/1020002389.html>.

Granados y Gálvez, José Joaquín. *Tardes Americanas. Gobierno gentil y católico: breve y particular noticia de toda la historia indiana: sucesos, casos notables, y cosas ignoradas, desde la entrada de la Gran Nación Tulteca a esta tierra de Anáhuac, hasta los presentes tiempos*. México: Nueva Imprenta Matritense de D. Felipe de Zúñiga Ontiveros, 1778. http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/tardes-americanas-gobierno-gentil-y-catolico-breve-y-particular-noticia-de-toda-la-historia-indiana-sucesos-casos-de-la-gran-nacion-tolteca-a-esta-tierra-de-anahuac-hasta-los-presentes-tiempos--0/html/d17155a9-be43-4b83-8c08-b395f4867f0f_2.html#1

Capítulos de libros (impresos)

Aguirre, Rodolfo, “Ambigüedades convenientes. Los curas del arzobispado de México frente al conflicto insurgente.” En *Religión, política e identidad en la independencia de México*, Coord. Brian Connaughton, 273-305. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2010.

García Ayuardo, Clara, “Las paradojas de las reformas.” En *Las reformas borbónicas (1750-1808)*, coord. Clara García Ayuardo, 8-16. México: Fondo de Cultura Económica, 2019, 8.

García Peña, Ana Lidia. “Historia de las mujeres del siglo XIX: algunos problemas metodológicos.” En *Debates en torno a una metodología feminista*, comp. Eli Bartra, 199-218. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2002.

Hamnett, Brian R. “Carestía y dislocación.” En *Raíces de la insurgencia en México*. Historia regional, 1750-1824, 124-148. México: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Lamadrid, Luis Armando. “El pie desnudo: algunas reflexiones en torno a la censura al espectáculo. Los lenguajes no verbales (siglos XVI-XIX).” En *Censura y teatro novohispano (1539-1822)*. *Ensayos y antología de documentos*, coord. Maya Ramos Smith, 211-235. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1998.

- Ramos Smith, Maya. “Los tres enemigos del alma:” el libro, el espectáculo y el cuerpo.” En *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, coord. Maya Ramos Smith, 99-111. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Ramos Smith, Maya. “Tercera llamada: censuramos. El teatro profesional: siglos XVI-XIX.” En *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, coord. Maya Ramos Smith, 143-180. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Recchia, Giovanna. “Ciudad y escenarios del siglo XVIII.” En *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVII*. Giovanna Recchia, 59-76. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1993.
- Rubial García, Antonio. “La era ilustrada. Culminación y fin de una utopía.” En *El paraíso de los elegidos: Una lectura de la historia cultural de Nueva España: 1521-1804*, Antonio Rubial García, 343-419. México: Fondo de Cultura Económica, 2011.
- Tanck de Estrada, Dorothy. “Los pueblos y las escuelas en los albores de la independencia.” En *Pueblos de indios y educación en el México colonial, 1750-1821*, 531-580. México: El Colegio de México, 1999.
- Torres Puga, Gabriel. “Noticias y opiniones durante la política de silencio (1789-1794).” En *Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible. 1767-1794*. Gabriel Torres Puga, 349-422. México: El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2010.
- Vasconcelos, Tito y Xabier Lizárraga Cruchaga, “Pecados y virtudes de la pluma: la censura al texto dramático (siglos XVII-XIX).” En *Censura y teatro novohispano (1539-1822). Ensayos y antología de documentos*, coord. Maya Ramos Smith, 181-210. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1998.
- Viqueira Albán, Juan Pedro. “El progreso o el teatro.” En *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. Juan Pedro Viqueira Albán, 53-131. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.
- Villaroel, Hipólito de, “Coliseo público.” En *Enfermedades políticas que padece la capital de esta Nueva España*, 168-172. México: Joaquín Mortiz, 2002.
- Zahino Peñafort, Luisa. “Parroquias y feligreses.” En *Iglesia y sociedad en México, 1765-1800: tradición, reforma y reacciones*, 45-89. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1999.

Capítulos de libros (electrónicos)

- Checa Beltrán, José. “La teoría teatral neoclásica.” En *Historia del teatro español. Tomo II Del siglo XVIII a la época actual*, dir. Javier Huerta Calvo, 1519-1552. España: Editorial GREDOS, 2003. <http://hdl.handle.net/10261/244335>.
- Granados Ambriz, Rosa América. “Discursos contrainsurgentes de 1810 a 1811: el temor a la anarquía, la exaltación de la unidad de la monarquía y la discusión sobre el derecho a la insurrección.” En *El Estado laico y los derechos humanos en México: 1810-2010 Tomo II*. Coord. Margarita Moreno-Bonnet y Rosa María Álvarez de Lara, 269-292. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2012. <https://ru.juridicas.unam.mx:80/xmlui/handle/123456789/32569>.
- Fernández de San Salvador, Agustín Pomposo. “Desengaños que a los insurgentes de Nueva España seducidos por los francmasones agentes Napoleón, dirige la verdad de la religión católica y la experiencia.” En *Documentos para la Historia de la Guerra de Independencia*. Tomo IV, núm. 138. Comp. Juan E. Hernández y Dávalos. Coord. Virginia Guedea y Alfredo Ávila, 1-87. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos, de la Revolución Mexicana, Universidad Nacional Autónoma de México, 2008. <http://www.pim.unam.mx/catalogos/juanhdzc.html>.
- Ibarra Palafox, Francisco. “Libertad y tradición: el juicio inquisitorial y la causa militar contra Miguel Hidalgo.” En *Juicios y causas procesales en la independencia mexicana*, Francisco Ibarra Palafox, 1-45. México: Instituto de Investigaciones Jurídicas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2010. <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2918/6.pdf>.
- Lira, Andrés. “Una constitución para dos repúblicas. En *Comunidades indios frente a la conquista. Tenochtitlan, Tlatelolco, sus pueblos y barrios, 1812 – 1919*. Andrés Lira, 21-54. México: El Colegio de México, 1995. https://www.jstor.org/stable/j.ctv3dnrqp.5?seq=1#metadata_info_tab_contents.
- Menéndez Peláez, Jesús. “El poder propagandístico e ideológico del teatro.” En *La imagen de la autoridad y el poder en el teatro del Siglo de Oro*. Eds. Ignacio Arellano y Jesús Menéndez Peláez, 59-86. New York: Instituto de Estudios Auriseculares, 2016. https://dadun.unav.edu/bistream/10171/42873/1/29_Rull.pdf.
- Moreno de los Arcos, Roberto. “Los historiadores ilustrados novohispanos.” En *Historiografía mexicana. Volumen II. La creación de una imagen propia. La tradición española Tomo 1: Historiografía civil*. Coord. gral. Juan A. Ortega y Medina y Rosa Camelo. Coord. vol. II, Rosa Camelo y Patricia Escandón, 521-542.

México: Instituto de Investigaciones Históricas, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.

Peña, Margarita. "El teatro novohispano en el siglo XVIII." En *Historia de la literatura mexicana 3. Cambios de reglas, mentalidades y recursos retóricos en la Nueva España del siglo XVIII*. Coord. Nancy Vogeley y Manuel Ramos Medina, 1-31. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo Veintiuno Editores, 2011. <http://www.elem.mx/estgrp/datos/183>.

Vázquez Astorga, Mónica. "La vida social y cultural en los cafés europeos en el último cuarto del siglo XIX." En *Comunicación y ciudad*, dir. Chaves Martín Miguel Ángel, 23-37. España: Grupo de Investigación de Arte, Arquitectura y Comunicación en la Ciudad Contemporánea, Universidad Complutense de Madrid, 2015. https://www.academia.edu/14515702/La_vida_social_y_cultural_en_los_caf%C3%A9s_europeos_en_el_%C3%BAltimo_cuarto_del_siglo_XIX?source=swp_share.

Artículos de revistas digitales

Campos Pérez, Lara. "La escuela más enérgica del pueblo" La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de autores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX." *Ariadna Histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas*, 1, (2012): 223-242. <https://ojs.ehu.es/index.php/Ariadna/article/view/6148>.

Carnero, Guillermo. "Los dogmas neoclásicos en el ambiente teatral." *Anales de literatura española*, núm. 10 (1994): 37-67. <https://ale.ua.es/article/view/1994-n10-los-dogmas-neoclasicos-en-el-ambito-teatral/pdf>.

Casas-Correa, Maribel. "Teatros de papel 1765-1860 ¿construcción de un modelo "a la francesa"?" *Revista de Arquitectura*, 17, núm. 1, (2015): 18-31. <https://www.redalyc.org/pdf/1251/125143817003.pdf>.

Chapman Quevedo, William Alfredo. "El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico." *Investigación y desarrollo*, 23, 1, enero-junio (2015): 1-37. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=26839041001>.

Fernández Cabezón, Rosalía. "El teatro breve al servicio de la propaganda antifrancesa." *Revista Digital del Grupo de Estudio del Siglo XVIII*, núm.19, (2013):141-162. <https://revistas.uca.es/index.php/cir/article/view/1867>.

García Castañón, Santiago. "El teatro como propaganda al servicio de la corona durante el reinado de Carlos III: el caso de "la restauración de Buda," de Bances Candamo."

Compostella aurea: actas del VIII Congreso de la AISO, 7-11 julio (2008): 1079-1087. <https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc1162049>.

García Melero, José Enrique. “Los modelos de a tipología del teatro a finales de la Ilustración en España,” *Espacio, Tiempo y Forma*, serie VII, 1 (1994): 213-246. <https://doi.org/10.5944/etfvii.7.1994.2239>.

Gelz, Andrea. “La tertulia. Sociabilidad, comunicación y literatura en el siglo XVIII: perspectivas teóricas y ejemplos literarios (Quijano, Jovellanos, Cadalso).” *Cuadernos de estudios del siglo XVIII*, 8-9, (1999): 259-208. <https://doi.org/10.17811/cesxviii.89.1999>.

Gil Amate, Virginia. “Hipólito de Villaroel: una mirada ilustrada sobre la Ciudad de México,” *Tema y variaciones de literatura: México prehispánico y colonial: miradas contemporáneas*, 32, (2009): 255-287, <https://zaluamati.azc.uam.mx/items/619d7007-71b8-4eb3-ab48-dc43253a19b3>.

González Reyna, Susana. “Reflexiones teórico-metodológicas para caracterizar al discurso de la prensa escrita como discurso político,” *Revista mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 52, núm. 208, enero-abril, (2010): 97-112. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_isoref&pid=S01851918201000010006&Ing=es&tlng=es.

Hernández Luna, Juan. “Hidalgo pintado por los realistas.” *Historia Mexicana*, 4, núm. 1, (13) julio-septiembre (1954): 1-19. <https://historiamexicana.colmex.mx/index.php/RHM/article/view/570/461>.

Landavazo, Marco Antonio. “Guerra y violencia durante la independencia de México.” *Tzintzun*, núm. 48, ene/dic. (2008): 15-40. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=89811839002>.

López Martín, Ismael. “Teatro breve al servicio de la propaganda. “El cuerpo de guardia,” loa de ambiente virreinal napolitano.” *Anuario de Estudios Filológicos*, XXXVII, (2014): 117-137, <https://dialnet.uniroja.es/descarga/articulo/4945242.pdf>.

Marín López, Rafael. “Sobre los pecados públicos en la Granada moderna.” *Chronica Nova*, n.24, (1997): 337-347. <https://revistaseug.ugr.es/index.php/cnova/issue/view/133>.

Merlín Cruz, María del Socorro. “Transteatralidades en el periodo de la independencia,” *Investigación teatral*, 1, n.1, primavera (2011): 61-77. <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1035>.

Motilla Salas, Xavier. “Bases bibliográficas para una historia de la sociabilidad, el asociacionismo y la educación en la España contemporánea.” *Historia de la Educación*, España, 31, núm. 341 (2012):339-358. <https://revistas.usal.es/tres/index.php/0212-0267/article/view/9391>.

Ortíz, Alberto. “El teatro novohispano. Casos de su presencia.” *Agenda Letras Novohispanas*, Universidad Autónoma de Zacatecas, 1, núm.1 (2018): 25-31. <https://doi.org/10.48778/adenda.v1i1.98>.

Pérez Stocco, Sandra. “La influencia de la prensa en el proceso de independencia de México.” *Revista de Historia Americana y Argentina*, 50, núm. 1, (2015), 161-187. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8151178.pdf>.

Romero Peña, María Mercedes. “Conversaciones, diálogos y triálogos durante la guerra de la independencia española,” *Revista de Literatura*, 68, núm.136, julio-diciembre, (2006): 503-520. <https://doi.org/10.3989/revliteratura.2006.v68.i136.18>.

Sala Valldaura, Josep María. “Gurruminos, petimetres, abates y currutacos en el teatro breve del siglo XVIII.” *Revista de Literatura*, LXXI, n. 142, julio-diciembre, (2009): 429-460. <https://revistadeliteratura.revistas.csic.es/index.php/revistadeliteratura/article/view/89>.

Viveros, Germán. “Pensamiento social y dramaturgia novohispana dieciochesca.” *Anuario Saber Novohispano*. México: Universidad Autónoma de Zacatecas, (1995): 479-484. https://www.iifilologicas.unam.mx/pnovohispano/uploads/95sabernovo/art33_95.pdf.

Von Wobeser, Gisela. “Los indios y el movimiento de independencia,” *Estudios de cultura náhuatl*, 42, (2011): 299-312. <https://nahuatl.historicas.unam.mx/index.php/ecn/article/view/26564/24901>.

Zaparaín Yáñez, Ma. José y René J. Payo. “La arquitectura teatral del siglo XVIII. El caso de Burgos y el proyecto de Fernando González de Lara,” *Quintana*, n.19 (2020): 315-330. <https://doi.org/10.15304/qui.19.6374>.

Páginas web

“Diccionario de Autoridades (1726-1739).” Diccionario histórico de la lengua española. Real Academia Española, <https://apps2.rae.es/DA.html>

“Diario de México,” 21 enero 1808, núm. 844, tomo VIII, 2. Hemeroteca Nacional Digital de México. Universidad Nacional Autónoma de México. www.hndm.unam.mx

Hurtado, Fran. “Cuando el *far west* era español.” *Geografía infinita* [Blog]. <https://www.geografiainfinita.com/2020/01/cuando-el-far-west-era-espanol/>.

“Vocabulario de significaciones de derecho canónico.” Congregación para el clero. Santa Sede Vaticano. <http://www.clerus.org/bibliaclerusonline/es/fco.html>.

Tesis

Requena Martin, Laura. *Arquitectura teatral. Infraestructura y escenografía*. Tesis de grado, Universidad Politécnica de Madrid, 2021. <https://oa.upm.es/67701/>.