



Casa abierta al tiempo

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA
Unidad Cuajimalpa**

*Las autoridades de la ciudad de México y los conflictos generados por las expresiones espontáneas de teatralidad en la calle y por las actividades en salas de teatro
1821-1827*

Idónea comunicación de resultados para obtener el título de Maestro, en el posgrado en
Ciencias Sociales y Humanidades

Asesor: Dr. Mario Barbosa.

Lectores: Dra. Miruna Achim, Dr. Aimer Granados y Dr. Luis de Pablo Hammeken.

Alumno: Neif Moreno Guzmán.

26 de noviembre de 2017

Índice

pp.

Introducción general.....3 -17.

Capítulo 1.

Teatralidad callejera y poder en la Ciudad de México.

1.1.Introducción..... 18-19.

1.2.Los espacios de la teatralidad callejera en la ciudad de México.....19-23.

1.3.La formación de opinión a través de la pasquinería
y algunos de sus difusores.....23-33.

1.4.La relación con el poder y las manifestaciones
de teatralidad.....33-40.

1.5. Conclusiones.....40-42.

Capítulo 2

La actividad teatral en el Coliseo y el Provisional

2.1.Introducción..... 43-45.

2.2.Los conflictos durante las funciones.....45-52.

2.3.La formación de opinión a través de diarios regulados.....53-59.

2.4.La regulación de la actividad teatral.....60-69.

2.5.Conclusiones.....69-71.

Conclusiones generales.....72-76.

Apéndice general.....77-87.

Bibliografía.....88-95.

Introducción general

El periodo posindependentista ha sido trabajado por la historiografía desde distintos puntos de vista en los que el teatro figura poco.¹ Sin embargo, el teatro no ha sido un tema completamente dejado de lado por el mundo académico, aunque los estudios más ambiciosos que existen² al respecto no sean de historiadores, sino de literatos, por lo que su objeto de análisis se inclina más a cuestiones literarias que sociales o políticas relacionadas a dicho tópico.

Tanto Manuel Mañón como Enrique Olavarría y Ferrari vivieron el siglo XIX, aunque el estudio del primero de ellos se haya publicado al inicio de la década de 1930. Las pretensiones sumamente ambiciosas que se planteó Mañón para llevar a cabo la investigación fueron similares a las de Olavarría y Ferrari, primando más el sentido literario por encima del microcosmos que se desarrollaba al interior de los teatros, así como las repercusiones que el fenómeno teatral tuvo en la ciudad de México.³

De ahí que historiadores contemporáneos como Maya Ramos Smith y Juan Pedro Viqueira, por nombrar a algunos de los más sobresalientes para mi investigación, comenzaron a trabajar el teatro desde otros enfoques históricos como lo fue la historia cultural. Esta corriente histórica comenzó a tener auge desde los años sesenta en Inglaterra y Francia, principalmente. Peter Burke en su libro, *¿Qué es la historia cultural?*,⁴ analiza la complejidad de esta corriente histórica, para la que, de manera muy prudente, elabora una definición echando mano no sólo a su propia interpretación de esa corriente, sino a las recabadas de otros historiadores culturales: “[...] El común denominador de los

¹ Existe una gran cantidad de bibliografía al respecto de la Independencia, a continuación resalto a dos de los autores que considero analizan con mayor profundidad la década de 1820: Vázquez Josefina, Zoraida (2004), *De la Independencia a la consolidación republicana*, México, El Colegio de México; Xavier Guerra, François (2010), *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Editorial Mapfre/Fondo de Cultura Económica.

² Mañón, Manuel (1932), *Historia del teatro principal de México*, México, Editorial Cvltvra; y, Olavarría y Ferrari, Enrique (1961), *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, México, Porrúa.

³ “[...] ya don Enrique Olavarría y Ferrari en su *Reseña histórica del teatro en México*, nos ofrece una larga lista de los títulos de las obras que se representaron en el Coliseo desde las postrimerías del siglo XVIII, así como los pequeños incidentes ocurridos entre los actores y los últimos virreyes de la Nueva España. Lo mismo hace don Manuel Mañón en su *Historia del Teatro Principal*, [...]”. En, Reyes de la Maza, Luis (1969), *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.1.

⁴ Burke, Peter (2006) *¿Qué es la historia cultural?*, México, Paidós.

historiadores culturales podría describirse como la preocupación por lo simbólico y su interpretación. Conscientes o inconscientes, los símbolos se pueden encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana [...]”.⁵ De manera que la historia cultural es un análisis de la vida en todos sus aspectos dentro de la cultura en una sociedad.

Esta corriente historiográfica tuvo sus antecedentes en la Escuela de los Annales, y forma parte de su tercera generación. Aunque numerosos investigadores han realizado sus trabajos apegados a ella, los más sobresalientes han sido: Peter Burke, Roger Chartier, Robert Darnton, Patrice Higonnet, Lynn Hunt, Keith Jerkins, Sarah Maza y Clifford Geertz. De la definición de cultura de este último, es en quién me baso para posicionar mi trabajo dentro de la historia cultural: “[...] [El concepto de la cultura] denota un esquema históricamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un sistema de concepciones heredadas y expresados en las formas simbólicas por medio de las cuales los hombres comunican, perpetúan, y desarrollan su conocimiento y de actitudes frente a la vida [...]”.⁶

La historia cultural tuvo un auge considerable a partir de la década de los setenta en México, aunque desde los años sesenta se conocía. En relación a los estudios contemporáneos de teatro que trabajo, fue hasta la década de los ochenta que se comenzó a utilizar para estudiar el teatro y otras expresiones culturales, y es la corriente que hasta la fecha ha primado en la mayoría de estudios que he consultado desde 1960, incluyendo la presente investigación

En esa construcción simbólica, el tipo de fuentes y el manejo de las mismas juegan un papel fundamental. De ahí que para la presente investigación haya hecho una búsqueda en fuentes de archivo, periódicos de la época, así como fuentes secundarias, como son las obras de teatro o los pasquines⁷ que se lograron rescatar de la década de 1821 a 1827, periodización en la que se delimita mi investigación.

⁵ Burke, 2006, p.15.

⁶ Geertz, Clifford (1987), “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”, en *La interpretación de las culturas*, p.43-59. Barcelona, Gedisa.

⁷ “[...] Pasquín: del it. *Pasquino*, nombre de una estatua en Roma, en la cual solían fijarse libelos o escritos satíricos.

1. m. Escrito anónimo, de carácter satírico y contenido político, que se fija en sitio público.

2. m. Cartel en el que se anuncia algo.

3. m. Hoja de papel con publicidad, propaganda u otro mensaje.

El siglo XIX, habitualmente es percibido por la historiografía como un periodo de gran efervescencia política, lleno de constantes cambios sociopolíticos y culturales para el país, y es precisamente en la década 1820 cuando se comenzaron a vislumbrar constantes cambios que experimentó desde la esfera política el país.⁸

El fenómeno teatral de la ciudad de México en la década 1820, ocurre al interior de cualquiera de sus espacios más destacados, (el Coliseo Nuevo, también llamado Teatro Principal, y el Teatro Provisional o de Gallos), así como al exterior de éstos. El teatro es fundamental para el estudio de los primeros años de vida independiente del país, ya que ciertos sectores de la sociedad que habitaba en la Ciudad de México desde finales del siglo XVII y hasta finales del siglo XIX, no concebía su cotidianeidad sin el teatro,⁹ –el Coliseo Nuevo puede que haya sido el más importante de la época– ya que el teatro era un referente de cómo se debía vestir, cómo se debía hablar, qué chistes decir, qué lugar se debía de

4. m. El Salv., Nic.,

Ur. y Ven. Diario, semanario o revista con artículos e ilustraciones de mala calidad y de carácter sensacionalista y calumnioso [...]”.<http://dle.rae.es/?id=S5LeDet>. Consultado el día 26 de enero de 2017.

⁸ “[...] los historiadores del Porfiriato nos legaron una imagen del arco temporal que transcurre entre 1821 y 1864 que, de inmediato, evoca un gran desbarajuste de la vida nacional, y al que bautizaron –para realizar más las virtudes de la paz porfirista– con el nombre de ‘periodo de la anarquía’ [...] el llamado ‘periodo de la anarquía’ no sólo albergó causas y factores que tendieron a restaurar el viejo orden económico social heredado de la colonia; también en él se incubaron los procesos de cambio en la vida económica y en la vida política del país [...]”. En, San Juan Victoria, Carlos, y Salvador Velázquez Ramírez (1980), “Una introducción mínima” y “Un Estado que no nace”, en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910), historia económica y de la estructura social*, México, Imagen, pp. 65-66.

⁹ Con buena parte de la sociedad citadina, me refiero a los sectores altos y medios que gustaban ir al teatro. Para entender mejor a este sector medio, mencionaré los trabajos que desempeñaban en la sociedad: “[...] (burócratas, profesionales liberales, empleados del comercio, pequeños propietarios de tiendas o talleres artesanales) [...]”. En, San Juan, 1980, pp. 70-71. A su vez, para entender al sector de clase alta, las profesiones que desempeñaban: “[...] Durante el periodo de 1821-1850, la clase dominante va a estar constituida, por un lado, por elementos del antiguo clero reaccionario, mineros, comerciantes y sobre todo terratenientes y generales, hijos de criollos ricos que durante la lucha armada fueron realistas; y por el otro, por burócratas, letrados, abogados y generales arribistas [venidos] de capas medias, rancheros, arrieros y contrabandistas que ocupaban la jefatura de la insurgencia [...]”. En, Argüello, Gilberto (1983), “El primer medio siglo de vida independiente”, en Enrique Semo (coord.), *México, un pueblo en la Historia*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Editorial Nueva Imagen. Los sectores sociales más pobres de la ciudad que no asistían al teatro, así como los indígenas de provincia que siempre fueron hechos a un lado, tanto en la temática de las obras: “[...] El indígena de la actualidad decimonónica siempre marginado, siempre incomprendido y siempre obligado a adaptarse a los proyectos nacionales para cuya propia realidad no había lugar, tampoco halló sitio en la escena del siglo XIX, como no fuera en los finales del siglo para servir de objeto de escarnio, en el mundo de los estereotipos cómicos [...]”. En, Contreras Soto, Eduardo (2013), “Teatro y literatura dramática en el México del siglo XIX: imágenes, anhelos y consagración de la palabra en acción”, en Antonio Saborit, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega (coords.), *La literatura en los siglos XIX y XX*, tomo V, México, CONACULTA, p. 143.

ocupar en la sociedad, debido a que el teatro era una prolongación del Estado colonial primero, como del republicano después.¹⁰

Los pasquines han sido poco utilizados como fuentes para el estudio de la teatralidad, escritos de manera ágil y entretenida para facilitar su lectura en voz alta,¹¹ así como artículos de periódicos que utilizo para el presente estudio.

Con este estudio pretendo analizar los conflictos generados a través de las expresiones artísticas¹² callejeras y al interior de los teatros; ocurridos como consecuencia de las políticas de ordenamiento de las autoridades tanto locales, como federales, que pretendían mantener el orden y el control entre el público espectador, como una forma de incorporar los principios ilustrados a las normas de conducta propias de la nueva república.

En el primer capítulo estudio ese mismo objetivo de orden que pretendían tener las autoridades a través del contraste que generaba la teatralidad vista como la reacción más original y espontánea de un escucha o lector ante una noticia referente a algún personaje o hecho relevante de su época, en la plaza principal de la ciudad de México durante 1821-1827. Era, en pocas palabras, la manera más original y espontánea que tenía un lector al escuchar o leer un texto en el que se le presentaba fragmentos de la realidad política, social y cultural de su época, distorsionada, vulnerable, cómica, esperanzadora, o sombría.

El fenómeno de la teatralidad se observa a través de cuatro ejes principales:

¹⁰ “[...] el teatro fue un instrumento utilizado por las autoridades para fortalecer el papel del Estado, pues las celebraciones civiles generalmente culminaban con una puesta en escena [...]. El Coliseo era una prolongación de la estructura social de la época. Las diferentes secciones en las que se dividía, el costo diferenciado de los billetes y hasta la calidad de los trajes y los medios de transporte reforzaban las distinciones estamentales y económicas [...]. El teatro era un entretenimiento plural y un espacio para socializar [...]. El teatro fue una referencia frecuente entre los habitantes de la Ciudad de México [...]”. En, Delgado, Susana (2005), “Entre murmullos y penurias: el teatro novohispano del siglo XIX”, en Anne Staples (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, T. IV, México, El Colegio de México/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Fondo de Cultura Económica, p. 390.

¹¹ Para un estudio de corte literario del teatro de la época, es indispensable consultar a: Beroud, Catherine-Raffi (1998), *En torno al teatro de Fernández de Lizardi*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi. Sin embargo, las obras de teatro que analiza de Lizardi no se montaron en la época del autor, se publicaron en periódico. Algunas de ellas se pueden confundir con un panfleto escrito de manera coloquial con una historia que puede ser crítica, pensado para leerse en voz alta, más no por ello ser una obra de teatro, ya que carece de indicaciones y la estructura más compleja que implica la escritura de una obra de teatro. Raffi hace una magnífica interpretación de la vida y obra de José Joaquín Fernández de Lizardi, cabe destacar que pese a que hay diversos autores dramáticos en la década de 1820, para estudiar al teatro de la época es fundamental estudiar a Lizardi.

¹² “[...] Desde la colonia, los virreyes intentaron profesionalizar a los artistas, con el fin de que transmitieran mejor los principios ilustrados al pueblo, y con ese fin, se agudizaron los métodos de control y censura. Esta conducta no varió demasiado en la década del México independiente [...]”. Raffi, 1998, p.64.

- a) El espacio físico en el que se lleva a cabo.
- b) El lector o escucha que la emite o que la presencia.
- c) El mensaje, ya sea de forma simbólica, o bien, de manera directa.
- d) Y la interpretación de un hecho en sí (la emisión de un mensaje) que invita al receptor a interpretar y cuestionar un realidad ficcionada.

En el presente trabajo expongo algunos ejemplos en los que dicho fenómeno se distingue con claridad a través de estos cuatro ejes de análisis, en otros es apenas perceptible, los cuales planeo profundizar en trabajos posteriores.

Existen distintas interpretaciones de teatralidad en las cuales se hace referencia a un espacio escénico de un teatro formal, no bien dentro de un espacio callejero:

[...] El teatro como lugar de la teatralidad en un caso como lo espacial [...] se asimilaría a lo que Adamov denomina la representación, y que sería la proyección en el mundo sensible de los estados e imágenes de resortes ocultos, la manifestación del contenido oculto, latente, que contiene los gérmenes del drama [...].¹³

Otros autores definen la teatralidad en un ámbito cotidiano, en el que la calle puede ser el propio escenario, sin embargo, no profundizan en el ámbito sociocultural del sujeto:

[...] para Josette Féral la teatralidad está definida por las capacidades de transformación, de trasgresión de lo cotidiano, de representación y de semiotización del cuerpo y del sujeto para crear territorios de ficción [...].¹⁴

De todas las definiciones que se puedan encontrar de teatralidad, -las cuales muchas de ellas las reúne Thamer en su artículo-, podemos encontrar que conjugan los elementos antes mencionados: espacio, emisor-receptor, mensaje y ficción.¹⁵ Estos elementos se pueden encontrar en otras formas de sociabilidad, lo que caracteriza la teatralidad, es que hay una reinterpretación de la realidad a partir de la interiorización de la misma, es la “[...] sobreposición o fusión de una ficción en una representación en el espacio de una alteridad

¹³ Arana, Thamer, “El concepto de teatralidad”, *Artes, la Revista*, núm. 13 (enero-junio 2007): 79-89, p.80.

¹⁴ Diéguez Caballero, Ileana (2007), *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel, p. 41.

¹⁵ [...] Las prácticas conviviales presentan una serie de rasgos, mismos que resumimos a partir de los planteamientos de Dubatti: reunión de una o varias personas en un determinado espacio, encuentro de presencias en un tiempo dado para compartir un rito de sociabilidad en el que se distribuyen y alternan roles [...]. Diéguez, 2007, p.41.

que pone frente a frente a un mirante y a un mirado [...]”.¹⁶ Sin embargo, lo que caracteriza en buena medida a la teatralidad de otras formas de sociabilidad es el elemento de introspección que el sujeto hace de su realidad interpretada de forma ficcionada¹⁷ que emplea para describirla, por lo que la teatralidad se vuelca más al interior del sujeto. La definición que le da Leñero,¹⁸ considero que es la más íntima y en la que me baso para hacer mi propia definición de teatralidad: manifestaciones culturales que exacerbadas a través de un acto consciente o inconsciente remiten al lector o al escucha a una realidad paralela en la que éste encuentra distorsionados ciertos elementos que caracterizan su cotidianidad, revitalizándola a través de nuevas perspectivas que le ayuden a entenderla, o a cuestionarla. Esta definición en sí misma abarca una amplia gama de manifestaciones culturales, por lo que solamente me remitiré al análisis de la teatralidad callejera en la ciudad de México.

En el capítulo dos analizo ese mismo orden y control de las autoridades a través del caos que se generaba entre los diferentes actores sociales que interactuaban al interior de un teatro.

Tanto al exterior de los principales teatros, el Coliseo y el Provisional, como en la plaza principal de la ciudad, este afán de orden y control por parte de las autoridades no es más que un matiz más de cómo se vivió el complejo tránsito que México experimentó al pasar de ser colonia a república. Esa transición la estudiaré a partir de la mezcla de algunos pasquines y artículos de periódico publicados a principios de la década 1820,¹⁹ crónicas de

¹⁶ Thamer, 2007, p. 81

¹⁷ “[...] teatralidad: de una parte es una ficción, pero de otra es real en su suceder performativo en tanto que ficción [...]”. Camargo, Óscar, “Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, *Latin America Theatre Review*, vol. 39, núm. 1 (Fall 2005):8, p. 13.

¹⁸ “[...] Más que configurar discursos o relatos se convierten en ‘actos’ de provocación donde el escritor y el lector quedan estrechamente involucrados, participando de una experiencia común más allá de sus preocupaciones y anhelos individuales, y quizá explorando juntos una perspectiva nueva de lo que los rodea e incumbe [...]”. Leñero Elu, María del Carmen (2003), *La escena invisible: teatralidad en textos y contextos no dramaturgicos*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México, p.16.

¹⁹ Considero que el estudio de los pasquines es muy importante y que es necesario generar más investigaciones que las utilicen para recrear los primeros años de la primera época republicana de México desde distintos enfoques, ya que: “[...] A lo largo de casi cuarenta años de vida independiente en México, la experiencia política republicana, tanto la federal como la centralista fueron objeto de atención, reflexión y evaluación por parte de las facciones políticas, que en diferentes espacios políticos como el congreso, la prensa, proclamas, panfletos, etcétera, dieron a conocer su opinión acerca de la situación política, económica

teatro en periódicos, documentos del Ayuntamiento, principalmente, y su entrecruzamiento con los procesos históricos del momento.

Hay tres temas que interesan a esta investigación. En primer lugar, estudiaré la pasquinería clandestina que contenía una crítica política, así como algunos artículos de periódicos de circulación corriente distribuidos en los lugares públicos, como la plaza central, o el mercado, que estaba en ella. De entre toda la amplia gama de manifestaciones de teatralidad, me interesa la relación de la teatralidad callejera con los pasquines que se distribuían en algunos de los lugares más concurridos de la ciudad, ya que considero fueron de suma importancia porque, por un lado, mantuvieron informados a los habitantes de dicha ciudad, y por otro, porque gracias a la información de esos pasquines y a la manera en que fue difundida, se comenzaron a crear elementos de identidad entre los capitalinos.

En segundo lugar, me interesa la administración del teatro por empresarios particulares que debían de velar por sus intereses a la par de satisfacer a un público exigente que asistía a relajarse. En particular, me enfocaré en la administración del coronel Manuel Barrera para ejemplificar dicha labor.

En tercer lugar, enfocaré la atención en los conflictos relacionados con esta actividad que sostuvo el Ayuntamiento de la ciudad de México frente al poder federal, sobre todo a partir de 1824, época en la que se crea el Distrito Federal, así como ante los distintos sujetos que montaron sus espectáculos en el Coliseo, o en el Teatro Provisional, en particular ahondaré en el caso del cantante de ópera Manuel García, aunque no será el único caso. A este tercer tema de investigación lo considero como regulatorio porque el Ayuntamiento imponía las normas de conducta del público, así como los espectáculos y tipo de espectáculos que podían difundirse.

Estos tres temas se van a estudiar a través del eje principal que une los dos capítulos que es el de los principios ilustrados de orden y control que pretendían instaurar las autoridades, y de dos subejos: en el primer capítulo contrastado mediante la teatralidad y en el segundo mediante de los conflictos generados entre todos los implicados al presentarse un espectáculo en un recinto cerrado y más controlado.

y social del país, como también sus propuestas de gobierno de desarrollo económico y del orden social y moral que debería mantenerse en México [...]”. En, García Gutiérrez, Blanca (1 junio 1999), “La experiencia cultural de los conservadores durante el México independiente: un ensayo interpretativo”, en, *Signos Históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 130-131.

A continuación haré un breve comentario sobre algunas fuentes primarias y secundarias en las que encontré los mismos temas de investigación.

Por ahora, hablaré de algunos trabajos frente a los cuales intento posicionar mi investigación dentro de la corriente de historia cultural y discutir con ellos. Entre ellos hubo cuatro textos con los que tuve un constante diálogo y que a su vez, me abrieron paso a todos los demás trabajos que consulté posteriormente.

Como lo mencioné al principio de la introducción, los trabajos de Manuel Mañón y de Enrique Olavarría y Ferrari fueron mi primera aproximación al tema. Ambos trabajos están escritos de manera similar, destacando el papel que desempeñaron las élites, incluyendo a los actores más destacados, pero dejando de lado a las compañías de teatro y el impacto, así como la interacción del teatro con la sociedad. Si bien es cierto que tanto Olavarría como Mañón hacen constantes referencias a los conflictos políticos más sobresalientes del país sin contextualizar al teatro en su época y entorno, carecen de una incorporación más próxima a la sociedad. Ambos utilizan fuentes periodísticas, aunque no hacen referencia a ellas de manera directa, lo que dificulta su identificación.

A través de los datos proporcionados por ambos autores intenté recrear el ambiente teatral desde el interior, poniendo particular énfasis en las dos fuentes de ingresos más importantes del teatro: los abonados que ocupaban los palcos, y los asistentes al mosquete,²⁰ que eran los que pagaban las entradas más económicas, y constituían una mayoría al interior del inmueble. Olavarría y Mañón ya se habían ocupado de los actores, como de las obras presentadas, pero no de estas dos fuentes de ingresos.

Al igual que Olavarría y Mañón, utilicé fuentes periodísticas, pero tan sólo como una herramienta para reconstruir mi visión del teatro, ya que limitan demasiado el contexto social en el que se desarrollaron los espectáculos de teatro en la década 1820.

Maya Ramos Smith²¹ estudia el fenómeno teatral desde la perspectiva de la historia cultural en la que a través de las fuentes primarias, recrea el papel de los actores y de otros

²⁰ Los asistentes del mosquete permanecían de pie durante toda la función: “[...] Se impacienta el mosquete de pie tras de los bancos [...]”. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/3749/public/3749-9147-1-PB.pdf consultado el día 22 de diciembre de 2015.

²¹ Ramos Smith, Maya (2010), *Los artistas de la feria y de la calle, espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes.

personajes de la compañía teatral, quienes carecieron de importancia en la mirada de Olavarría, de Mañón, o de Reyes de la Maza. A partir del texto de Ramos Smith, el actor es analizado como un sujeto que desempeña un trabajo más en una sociedad cambiante, mientras que para la historiografía, sólo los primeros actores eran personajes destacados. Sin embargo, encontré muy pocas referencias en el texto de Ramos Smith al fenómeno teatral como tal, así como al contexto histórico imperante en la ciudad de México, y que influía de manera directa en el espectáculo.

En los estudios mencionados es habitual encontrar que el teatro, era el espectáculo por excelencia de convocatoria amplia e incluyente, como lo menciona Viqueira,²² la realidad era otra. El teatro era importante, en un país tan poco alfabetizado²³ que continuaba pensando como súbditos de un monarca y no como ciudadanos de una república independiente, sin embargo, su acceso estaba restringido para la mayoría de habitantes capitalinos por falta de recursos económicos. De entre ambos recintos, el Coliseo Nuevo era más accesible que el Teatro Provisional debido al bajo costo de sus entradas.

Considero que en el plano historiográfico mi trabajo analiza la relación entre las dos principales instituciones políticas de la época, el Ayuntamiento y el gobierno Federal, frente a los artistas callejeros y a los artistas profesionales.

Mi aportación es bastante modesta con respecto al análisis del fenómeno teatral de la ciudad de México en la década 1820, sin embargo, considero que es importante comprender la teatralidad desde una visión en la que se estudie tanto el proceso interno del espectáculo como el contexto social, y con él, a la mayoría de población citadina que, al

²² Viqueira, 1987, p.267.

²³ “[...] Hacia 1867 Ignacio Ramírez pintaba un cuadro de la situación educativa de México: ‘... siete millones en completa ignorancia; quinientos mil apenas sabiendo leer y escribir y muchas cosas inútiles; cuatrocientos mil con mejor instrucción, sin que ella se levante a la altura del siglo; y cosa de cien mil pedantes...’ [...]”. En, Argüello, 1983, pp. 91-192, p.139. Si esta es una cifra aproximada para 1867 en la que el proceso de alfabetización era casi nulo, la cantidad de personas alfabetizadas para la década 1820 era casi nulo, tomándose en cuenta que para esa década tan sólo el 10% de la población total del país vivía en la Ciudad de México y en condiciones muy complicadas: “[...] De 1825 a 1850 la población creció poco. A una tasa de natalidad del 4% correspondía una tasa de mortalidad del 3%, debido a hambrunas periódicas, epidemias y guerras, así como al atraso médico y social. La esperanza de vida llegaba apenas a 35 años; la pirámide poblacional registraba una amplia base [...] La densidad demográfica era muy baja, de 1.7 [...] De los siete millones de habitantes sólo el 10 % constituía la población urbana concentrada en veinticinco ciudades entre las que descollaban: México (200 000 habitantes)”. En, Argüello, 1983, p.98.

tanto o no de lo que se presentaba en el teatro, constituía una importante fuerza laboral que hacía posible el espectáculo, y cuya influencia también la alcanzó.

A continuación comentaré los trabajos que utilicé para entablar una discusión historiográfica, aunque en este apartado me interesen más como fuentes, que por su aportación general al estudio del teatro en México.

Para la elaboración del capítulo uno consulté algunos pasquines y artículos de periódicos publicados en algunos diarios como: *El Sol*, *El Águila Mexicana*, *El Correo de la Federación*, o *El Iris*, por nombrar a algunos de las publicaciones que más utilizo, y la relación que tuvieron con la educación informal de la década.

Para hablar del ámbito sociocultural de la época estudio el trabajo de Catherine-Raffi.²⁴ En él analiza a uno de los dramaturgos más sobresalientes del periodo posindependentista: José Joaquín Fernández de Lizardi. Raffi hace mención de algunas obras de teatro de otros autores que se publicaron en pasquines o periódicos, como las de Lizardi, y al buscarlas descubrí que Jaime Chabaud las había compilado en uno de sus libros. Finalmente, el texto de Orlando Rodríguez,²⁵ me ayudó a establecer la relación entre cultura general y teatro en México, durante la década de 1820.

Sin embargo, para poder entender más el ambiente sociocultural de la época, era necesario conocer los medios de difusión que poco a poco comenzaban a tomar fuerza, y para ello la prensa jugó un papel importante, ya fuera a través de periódicos, como de pasquines, panfletos, libelos, folletos, fáciles de imprimir y económicos. Consulté el trabajo de François-Xavier Guerra,²⁶ en el que estudia las redes de comunicación que había a finales del siglo XVIII y su impacto en la sociedad de la época. Aunque el periodo que trabaja Guerra todavía sigue siendo la Colonia, en términos históricos no es mucho tiempo y en el ínter no aparecieron nuevas formas de difusión impresas. También consulté el trabajo de Gabriel Torres Puga,²⁷ a su vez, situado a finales del siglo XVIII, con el fin de comparar los mecanismos de censura y las formas de opinión que se manifestaban en los

²⁴ Raffi, Catherine, 1998.

²⁵ Rodríguez, Orlando, "Teatro del XIX". En, Íñigo (coord.) (1982), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol. II, Madrid, Cátedra, pp.361-384.

²⁶ Xavier-Guerra, François (2002), "'Voces del pueblo'. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)", París, en, *Revista de Indias*, vol. LXII, núm. 225, pp. 357-384.

²⁷ Torres Puga, Gabriel (2010), *Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible (1767-1794)*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.

escritos impresos y en los pasquines, desde antes de la Independencia hasta la primera década de vida independiente nacional. Esta comparación la realicé con las publicaciones que hicieron los abonados, y con las obras de teatro difundidas en pasquines y periódicos. Para tener una idea más clara acerca del tipo de publicación que destacaba en periódicos, recurrí al trabajo de Martín S. Stabb,²⁸ así como a otros autores que trabajan el tema de las revistas y de la literatura durante el periodo posindependentista: Carter G. Boyd,²⁹ y de Raimundo Lazo.³⁰

Al estudiar la difusión escrita de la época, fue necesario tener una fuente que me diera un acercamiento al tipo de sociedad que estaba estudiando, y el texto de José Luis Gómez Martínez,³¹ me brindó esas herramientas. En él se aprecia de manera general el analfabetismo de la sociedad en esa época, por lo que tuve que recurrir a un trabajo que se especializara en el tema y me diera una idea real del grado de educación de la población de la ciudad de México. Esa información me la proporcionó en mayor medida el trabajo de Doroty Tanck de Estrada,³² aunque consulté otras fuentes que a su vez fortalecen y amplían el análisis que Tanck realiza acerca de ciertos temas.³³

A lo largo del primer capítulo “La teatralidad callejera y poder en la ciudad de México durante la década posindependentista”, me apoyo de manera recurrente en pasquines, muchos de autor anónimo,³⁴ publicados entre 1821 y 1827, los cuales han sido compilados por Jaime Chabaud,³⁵ Rubén M. Campos³⁶ y de Mauricio Molina Cardona.³⁷

²⁸ S. Stabb, Martín (2006), “El Ensayo en México, Centroamérica y El Caribe en el siglo XIX”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, España, Editorial Gredos, pp. 597-613.

²⁹ G. Boyd, Carter, “Revistas literarias hispanoamericanas del siglo XIX”. En, Íñigo, 1982, pp.75-84.

³⁰ Lazo, Raimundo (1997), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, el siglo XIX (1780-1914)*, México, Porrúa.

³¹ Gómez Martínez, José Luis (1982), “Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX”. En, Íñigo (coord.), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol. II, Madrid, Cátedra, pp.399-414.

³² Tanck de Estrada, Dorothy (1975), *La educación primaria en la Ciudad de México, 1786-1836*, México, Centro de Estudios Históricos/ El Colegio de México.

³³ Argüello, 1983, pp.91-192; Magaña Esquivel, Antonio (2000), *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Escenología, pp.87-90.

³⁴ Me refiero a una publicación clandestina por dos razones: porque su autoría es desconocida, y porque la distribución se hacía de manera subrepticia.

³⁵ Chabaud Magnus, Jaime (1995), *Escenificaciones de la Independencia (1810-1827)*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

³⁶ Campos, Rubén (1929), *El folklore literario de México, Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública/Talleres Gráficos de la Nación, pp. 233-234.

Sin embargo, no utilizo más que doce de ellos por dos motivos: porque abarcan la temporalidad que analizo en el trabajo, así como los temas abordados; a través de los cuales se pueden ejemplificar claramente los elementos de teatralidad con los que trabajo, debido a que concentran en sus tramas las principales preocupaciones que en la esfera política, como en los sectores medios estaban circulando: el problema con la milicia, el voto para los sectores pobres,³⁸ la libre imprenta, el cambio de gobierno monárquico al republicano, que tendría lugar en 1823, pero que se estaba debatiendo desde antes, por nombrar algunos de los temas que abarcan. A pesar de que muchos de ellos se publicaron antes de la consumación de la Independencia, su relevancia siguió siendo importante durante la temporalidad del estudio. Los pasquines y artículos periodísticos son los siguientes: *El Unipersonal del arcabuceado...* (1822), de José Joaquín Fernández de Lizardi (Publicación en periódico); *A perro viejo no hay tus tus o sea diálogo entre un zapatero y su marchante* (1821), de autor anónimo (Pasquín); *El payo de Chamacero* (1826), de autor anónimo (Pasquín); *Crítica del Hombre Libre diálogo entre un religioso y su pilguanejo* (1821), de autor anónimo (Pasquín); *Dos Sonetos de Fray Servando Teresa de Mier* (1817-1820), de Fray Servando Teresa de Mier (Publicación en periódico); *El Cacomixtle y la gallina; El Payo y el Colegial; El Palacio de Naipes* (1817, 1819, 1827), de José Joaquín Fernández de Lizardi (Publicación en periódico); *La Águila, la Jabalina, y la Gata* (1819-1821), de Juan Nepomuceno Troncoso (Publicación en periódico); *La Gata y el Loro* (1821), de Luis de Mendizábal (Ludovico Lato-Monte) (Publicación en periódico); *Tertulia de la aldea entre el cura, el alcalde y un vecino de ella* (1821), Anónimo (Pasquín); y *Décimas del ahorcado* (1817-1821), de José Joaquín Fernández de Lizardi (Publicación en periódico).

El recorrido historiográfico que realicé para la elaboración del segundo capítulo fue el siguiente: para hablar de la administración del Coliseo, como del Teatro Provisional,

³⁷ Molina Cardona, Mauricio (comp.) (1985), *Breve colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos, y otros romances ejemplares*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

³⁸ “[...] Ya en la era postindependentista, las elecciones jugaron un papel central en la política mexicana, no necesariamente como ejercicios efectivos para elegir funcionarios, sino como detonadores políticos y detonadores de intensos debates y agitación popular [...]”. Warren, Richard, “Desafío y trastorno en el gobierno municipal: el Ayuntamiento de México y la dinámica política nacional, 1821-1855”. En, Carlos Illades y Ariel Rodríguez (comps.) (1996), *Ciudad de México, Instituciones, Actores Sociales y Conflicto Político, 1774-1931*, México, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma Metropolitana, pp.117-118.

utilicé el trabajo de Enrique Olavarría y Ferrari.³⁹ Es una lectura general al respecto, pero a partir de ella me interesé por un administrador del Coliseo en particular, el coronel Manuel Barrera Duarte, acerca del que trabajó Ana Lau Jaiven.⁴⁰ Habiendo investigado acerca del mundo de los administradores a partir del trabajo de uno de ellos, descubrí que una parte fundamental para llevar a cabo la temporada teatral era la de los abonados, personajes que anticipaban el pago de sus lugares en los recintos teatrales; entonces recurrí a Luis Reyes de la Maza,⁴¹ que trabaja a estos sujetos a través de sus publicaciones en la prensa: *El Iris*, *El Sol*, *El Águila Mexicana*. A su vez, la Hemeroteca Nacional de México, tanto en su formato electrónico, como a través de su fondo reservado, me brindó más publicaciones de estos diarios con las opiniones de algunos abonados.⁴² Una fuente secundaria que relaciona al periódico *El Iris* con los hechos políticos más importantes de mediados de la década de 1820, fue la investigación de María Eugenia Claps Arenas.⁴³

En este capítulo consideré fundamental mostrar el contexto del teatro desde la sala para recrear el ambiente, y todos aquellos conflictos entre los actores, los vendedores de comida al interior de la sala, los administradores, el público, que se relacionaban con el hecho de pasar una noche en el teatro. Muestro los precios de las entradas en ambos teatros, cómo es que estaba distribuida la gente dependiendo del tipo de entrada, de espectáculos en cada teatro, y del comportamiento del público, por nombrar algunos de los puntos a desarrollar.

Los abonados en ambos recintos, además de aportar un ingreso fundamental para que se llevara a cabo la temporada teatral, tenían una fuerte influencia en la elaboración del programa tanto de obras, como de bailes o de piezas operísticas, con lo que de manera intencional o no, beneficiaban a ciertos actores e intérpretes por encima de otros. Considero que es importante dimensionar el papel de estos espectadores, ya que si un lector no

³⁹ Olavarría y Ferrari, 1961.

⁴⁰ Lau Jaiven, Ana (2005), *Las contratas en la Ciudad de México, redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800-1845)*, México, Instituto Mora.

⁴¹ Reyes de la Maza, 1969.

⁴² Consultada algunos boletines de gobierno durante la década de 1820. En, Biblioteca Suro, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Autónoma de México. El rollo en el que he trabajado las publicaciones es núm. 90.

⁴³ Claps, Arenas María Eugenia (2001), “*El Iris*, periódico crítico y literario”, en, *Estudios de Historia Contemporánea de México*, 21 de enero, pp. 5-29.

instruido en estos temas comienza a leer los periódicos de la época, puede que se genere la idea de que los abonados eran personas con autoridad.

Para conocer de manera general los aspectos regulativos del teatro, de orden y control, o sea la actividad teatral, recurrir al texto de Olavarría, aunque incorporé el trabajo de Luis de Pablo,⁴⁴ para conocer la relación del Ayuntamiento con el teatro Provisional o de Gallos, y en menor medida, con el Coliseo. Uno de los aspectos fundamentales en esta regulación es el comportamiento del público y de los artistas en ambos teatros. Para ello además de los autores antes señalados, consulté el trabajo de Juan Pedro Viqueira Albán,⁴⁵ como una forma de comparar la información recabada acerca de estos comportamientos a finales del siglo XVIII, con la década de 1820.

El problema de la regulación en las diversiones públicas por medio del Ayuntamiento fue recurrente, y no sólo con los actores de los teatros, sino también con los actores callejeros, como lo muestra el texto de Maya Ramos Smith debido a que constituían dos grupos difíciles de regular y que a través de sus representaciones confrontaban la autoridad del Ayuntamiento.

En este capítulo también analizo los asuntos administrativos, es decir, todo el mecanismo que se genera al interior de los teatros. Consideré fundamental ahondar en estos asuntos a través de ejemplos concretos que pudieran ayudar a comprender el funcionamiento de la actividad teatral tanto en el Coliseo, como en el Provisional. Los casos que seleccioné son los siguientes: en primer lugar, el de la administración del Coliseo a manos del coronel Manuel Barrera (1824-1827), y su relación con el Ayuntamiento, como con el poder federal. La influencia de Barrera duró más allá de la década 1820, y ejemplifica los roces con las instituciones regulativas que se generaban al concesionar a un particular, una diversión tan importante para las personas de los sectores medios y altos de la ciudad. En segundo lugar, analizo el problema que tuvo el Ayuntamiento con el titiritero Brunel y el asentista José María Landa. Este conflicto tuvo lugar en 1823 y marcó el resto de la década, ya que sus repercusiones fueron sobresalientes, al implicar la separación del

⁴⁴ De Pablo, Luis Hammeken (2011), “Don Giovanni en el Palenque. El Tenor Manuel García y la prensa de la Ciudad de México, 1827-1828”, *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, pp.231-273.

⁴⁵ Viqueira Albán, Juan Pedro, 1987, *¿Relajados o reprimidos?: diversiones públicas y vida social en la Ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica.

Hospital de Naturales del teatro,⁴⁶ así como el despido de actores nacionales, y la incorporación de muchos de ellos con nuevos talentos actorales que llegaron de España.

Finalmente, se presenta el caso del cantante de ópera sevillano Manuel García y su paso por el Teatro Provisional de 1827 a 1828. Este es un caso importante de aclarar, ya que en algunos artículos de la época, es habitual saber de García como una especie de víctima del Ayuntamiento por el hecho de que este órgano colegiado haya regulado a su parecer, los precios de las entradas al Provisional sin importarle la retabulación que el empresario Luis Castrejón pretendía hacer para las entradas a la ópera que García interpretaba, siendo que no fue tan drástico el desacuerdo con el Ayuntamiento.⁴⁷ También es necesario analizar con más detenimiento la inconformidad del público de García hacia la presentación de sus óperas en italiano, y finalmente la salida de García del país en un año en el que comenzó la expulsión de españoles radicados en México.

El estudio se centra en la ciudad de México porque en ella se puede analizar cómo se comienzan a hacer realidad algunos de los principios independentistas como el de la igualdad, orden y control, que permeaban en el discurso de la época. Tómese en cuenta que en la ciudad se concentraban los poderes del Estado en formación, además de que no fue asediada de manera directa por la coalición insurgente, por lo que gozaba de cierta estabilidad social y económica, en comparación de otras ciudades al interior de la

⁴⁶ “[...] La actividad teatral era una de las fuentes de financiamiento del Hospital Real de Naturales, establecido en la capital desde 1553. Esta institución atendía a los indígenas pero como las contribuciones de estos no eran suficientes para la manutención del hospital, se decidió que las entradas del teatro, entre otros apoyos, sirvieran para su sostenimiento [...]”. En, Vázquez Meléndez, Miguel Ángel (2003), *Fiesta y teatro en la Ciudad de México (1750-1910). Dos ensayos*, México, CONACULTA/CITRU/ESCENOLOGÍA, A.C., p.368. Este conflicto se agudizó en 1824 cuando a través de la creación del Distrito Federal, por parte de la federación, se le quitó poder al Ayuntamiento. Serrano Ortega, José Antonio (1996), “Levas, tribunal de vagos y Ayuntamiento: la Ciudad de México, 1825-1836”. En, Illades, 1996, pp. 131-154, p. 140. Pese a esta reducción de poder del Ayuntamiento por la creación del Distrito Federal, el Ayuntamiento mantenía su imagen como órgano defensor de los ciudadanos, lo que volvía aún más complejas las relaciones entre la población y las distintas facciones políticas: “[...] Aun cuando surgieron varias disputas jurisdiccionales y de otra índole durante la década de 1820, prevaleció la idea de que el Ayuntamiento debería ser ocupado por los ‘padres de la patria’, quienes verían por el bien común, no actuarían a favor de algún interés especial, y mantendrían cierta distancia de las tareas que atormentaban crecientemente a la política nacional [...]”. En, Warren, 1996, p.121.

⁴⁷ “[...] La concepción del Ayuntamiento como un cuerpo administrativo electo, protegido de alguna manera de los torbellinos políticos más amplios, se tambaleó frente al conflicto entre federalismo y centralismo, que se aceleró en la década de 1830 y colocó al Ayuntamiento en el ojo de la tormenta [...] la continuación de una lucha entre el gobernador del Distrito Federal y el gobierno central, en donde el Ayuntamiento reclamaba su legitimidad como el ‘representante del pueblo de la ciudad de México’ [...]”. En, Warren, 1996, pp.122-123.

República. Gracias a estos elementos, en la Ciudad de México se concentró una de las mayores actividades artísticas del país.

Finalmente, en cada capítulo desarrollé el análisis de la actividad teatral, de la teatralidad callejera en el primero y del conflicto ante el cambio de régimen, así como ante la implementación de las ideas de orden y control de corte ilustrado, en el segundo. El objetivo es dar al lector un mosaico variopinto que lo ayude a relacionar la situación política, social y cultural del país a través de la palabra escrita, recitada, declamada, y cantada ante un público, tanto en los escenarios de los teatros como al exterior de éstos a través de su cotidianeidad. En el presente estudio planteo mi interpretación sobre los principios ilustrados de orden y control; así como diversos conflictos que se generaron en la ciudad de México relacionados con el teatro durante los años 1821-1827.

Capítulo 1

Teatralidad callejera y poder en la ciudad de México

1.1. Introducción

El objetivo del primer apartado es comenzar a adentrar al lector en las diversas manifestaciones de teatralidad espontánea, callejera y crítica que se generaba en los principales lugares de reunión de la población de la ciudad de México y sus alrededores, ya fuera con fines comerciales o recreativos. Así como conocer el tipo de personas que concurrían a esos lugares, sus estratos sociales y las fiestas que les eran significativas.

A lo largo del capítulo, el lector encontrará los espacios en los que se gestaron elementos de teatralidad debido, entre otras cosas, a la divulgación de pasquines y artículos periodísticos por parte de los lectores improvisados, o bien, de rapsodas trashumantes que los transmitían como una forma de ganarse la vida.

En el primer apartado señalaré cuáles eran los principales lugares de reunión de la población capitalina, ya fuera con fines comerciales o recreativos, cuáles eran las principales fiestas de esa población, cómo interactuaba la población entre las distintas clases sociales que ahí se conjugaban, y finalmente, cómo dinamizaba el rapsoda trashumante⁴⁸ o el lector improvisado la cotidianidad de un grupo de personas que pudiera estar o no interesados en lo que fuera a decir.

Ya definidos los espacios donde se gestaba con más facilidad esa teatralidad callejera en esta investigación; dejaré para trabajos posteriores otras manifestaciones de teatralidad que pudieron generarse en espacios más formales como asambleas políticas, iglesias y teatros, por nombrar algunos espacios, para poder profundizar en ella acentuando la diferencia entre los actores profesionales y los intérpretes callejeros. Analizaré de manera

⁴⁸ Rapsoda trashumante no es la palabra que se utilizaba en la época para designar a los cantantes o recitadores de coplas que deambulaban por los lugares públicos de la ciudad, sin embargo, decidí utilizarla ya que considero que evoca de manera más clara a estos “poetas” del pueblo que hacían de esa labor, un oficio: Del fr. *rhapsode*, y este del gr. ῥαψοδός *rapsōidós*, de ῥάπτειν *ráptein* 'coser' y ᾠδή *ōidē* 'canto'¹.

1. m. Recitador que en la Grecia antigua cantaba poemas homéricos u otraspoesías épicas.

2. m. y f. poeta.

3. m. y f. Recitador de versos.

En: <http://dle.rae.es/?id=V9fZgTW> Consultado el día 21 de febrero de 2016.

más profunda quiénes eran esos lectores improvisados de pasquines, no como individuos reconocibles con nombres y apellidos, sino como voces de una expresión a través de los pasquines.

Es importante destacar que independientemente de los cuatro ejes de análisis que planteo para el análisis de la teatralidad: espacio, emisor/receptor, mensaje, e interpretación. Es posible comprenderla de manera más simple a partir de la imagen de: un emisor que proyecta una realidad distorsionada, y la de un receptor que a partir del mensaje recibido cuestiona dicha realidad, manifestando una reacción (risa, llanto, enojo, reflexión, sorpresa, etcétera) a dicho cuestionamiento. Sin embargo, con la finalidad de contextualizarla dentro de un proceso, un tiempo, y un espacio, es necesario ahondar en los cuatro ejes de análisis antes mencionados. A través de los ejemplos que expondré, intentaré señalar y profundizar en todas las manifestaciones de teatralidad que se destacan en cada uno de ellos. Los ejemplos que sólo mencione, nos servirán de contexto que coadyuve al análisis de los otros, mismos que en trabajos posteriores pienso retomar dándoles la profundidad necesaria.

En este apartado analizaré algunos pasquines y artículos en los que se transmitía elementos de crítica a la situación sociopolítica, a través de anécdotas literarias, de rimas, versos y canciones, por nombrar algunas de las formas literarias más comunes con los que estaban estructurados.

Finalmente, concluiré el capítulo, con un apartado en el que abordaré las dificultades de la población capitalina enfrentaba ante la transición de un gobierno colonial a uno republicano y su relación con el pasquín, como una forma de denuncia ante el poder, pero también, como un forma de instrucción informal; en segundo lugar, el cobro de los impuestos a los rapsodas que pretendían difundir el contenido de los pasquines sin permiso del Ayuntamiento.

1.2. Los espacios de la teatralidad callejera en la ciudad de México

En el presente apartado mi objetivo es mostrar cuáles eran los lugares en dónde se concentraba la población en la ciudad de México de distintos estratos sociales, por cuestiones de negocios o con fines recreativos. Dicha interacción fomentaba las manifestaciones de teatralidad a través de: la oralidad, el espacio público y los pasquines.

Analizar la teatralidad como tal es complejo, debido a que las reacciones pueden ser diversas, espontáneas, y en el caso de ser detonadas por algún pasquín de fuente anónima, difícil de rastrear en la actualidad. Sin embargo, esta es una muestra de cómo los pasquines, a través de los rapsodas trashumantes que tenían como oficio transmitir el contenido de canciones, poemas, rimas, fomentaban actos de teatralidad a través de la oralidad tan importante en México durante buena parte del siglo XIX.⁴⁹

Este acto pudo haber provocado diferentes reacciones entre el público escucha, desde la risa, la reflexión, el enojo, entre muchas otras. En esas reacciones reside la teatralidad callejera en sí, el detonante para ello fue el hecho de pararse frente a las demás personas y exigir su atención, no era precisamente con la intención de transmitir un mensaje político, ni de pedir dinero por su atrevimiento, era simplemente un acto improvisado que detenía la cotidianidad de las demás personas y que les transmitía un mensaje.

En los espacios en los que conduciré al lector, se llevaron a cabo actos espontáneos de teatralidad, por parte de los lectores improvisados de pasquines, de los rapsodas trashumantes, del público cautivo, pero también de los espectáculos regulados por el Ayuntamiento que eran considerados diversiones públicas. A diferencia de los lectores improvisados de pasquines, los espectáculos regulados solían conformarse por actores estudiados. En estos actos la teatralidad también tenía lugar, pero habitualmente a partir del público, no de los exponentes, ya fuera a través de las contestaciones de éste con los actores, o bien, de las reacciones en general que tuvieran frente al espectáculo.

Me refiero a los actos de magos, ilusionistas y prestidigitadores, que se valían de la actuación y de la oralidad para presentar un espectáculo redituable, de calidad, y que con mayor o menor destreza del o de los intérpretes podía ser admirado por espectadores de las principales capitales del mundo. La ciudad de México se caracterizaba por la variedad de espectáculos que tenía.⁵⁰

⁴⁹ “[...] hubo una época comprendida entre los años de 1823 y 1860 que bien podía denominarse *edad de la folletería* [...]”. En, Muriá, José María (sept.-dic.-1986), “Folletería mexicana del siglo XIX”, en, *Secuencia*, no. 6, p. 5.

⁵⁰ “[...] Pastorelas, espectáculos con enanos, maromas, títeres, bailes de máscaras, equitación, diversión de tercios, juegos de manos, teatro, ópera, conciertos, funciones literarias, columpios, jamaicas, ascensiones aerostáticas, gimnasia, máquina del hombre invisible, sombras chinescas, dioramas, juego de pelota, lotería de

Otros de los espectáculos que constituían diversiones públicas eran: observar las patas de una pulga con la ayuda de un microscopio; otro acto popular mostraba las atribuciones *extraordinarias* del hielo seco al combinarlo con agua caliente o fría; otro más fue el de la linterna mágica, una suerte de proyector de imágenes a través de las cuales se contaban historias, noticias, hechos cotidianos o cuentos para niños; o bien, uno muy popular, el del vuelo de globos aerostáticos. El vuelo de globo era un entretenimiento importante, y dada su espectacularidad podía recaudar más fondos, lo cual era redituable para los empresarios que patrocinaban el espectáculo, pero también para el Ayuntamiento que lo autorizaba, brindando a la ciudad un halo de vanguardia.⁵¹

De manera que la teatralidad estaba presente en las lecturas improvisadas de pasquines, como en los espectáculos formales, así como en un sinnúmero de situaciones propias de la vida diaria. La diferencia es que en los primeros la teatralidad callejera podía fomentarse tanto por parte del lector como del público. En los espectáculos formales por lo general el público solamente podía tener expresiones de teatralidad al momento en que demostraba su aprobación o rechazo de la obra presentada, aunque esto no impedía que el actor profesional a través de una buena interpretación pudiera fomentar a su vez un tipo de teatralidad.

En ambos casos, la reacción de la gente es imposible de medir, sin embargo, por el tipo de historias, personajes, así como de ciertos elementos regulatorios del Ayuntamiento y del propio contexto político de la década, es posible inferir las reacciones o situaciones que gatillaban la espontaneidad del público, cautivo o no. En este apartado, recorreremos los lugares en los que esas manifestaciones tuvieron lugar, sus calles, sus costumbres y su gente.

cartones, palenque de gallos, comedia de muñecos, juegos ilíricos, dominó, pelea de animales, funciones de locos, perros que bailan, cosmorama, espectáculo con monos africanos, circo olímpico [...]”. En, Alfonseca Arredondo, Raquel (1999), *Las diversiones públicas en la Ciudad de México*, Tesis para alcanzar el título de licenciada en Historia, en la Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras, p.53.

⁵¹ En el capítulo 2 interrelacionaré la teatralidad, con el ambiente sociopolítico del momento. En esta época, se consideraba vanguardista la participación en México de figuras internacionales como el cantante de ópera Manuel García, o como espectáculos como el de los globos.

En los albores de la década de 1820 México vivía una situación política y social turbulenta, en particular en la capital, donde se concentraban los poderes políticos del país. A pesar de la situación política, sus habitantes se procuraban actividades de esparcimiento y recreación. Algunos de estos lugares de recreo eran: los paseos de Bucareli, de la Alameda, de las Cadenas, y de la Virgen,⁵² a los que confluían personas de todos los estratos sociales: en carruaje aquellos que tuvieran más recursos; y caminando, los que no los tuvieran. Estos lugares constituían algunos de los espacios en donde la teatralidad podía gatillarse con más facilidad, debido a la cantidad de personas, y a que los concurrentes asistían de manera más relajada.

En lugares como el Zócalo, la plaza central, se combinaban dos actividades: los paseos y el comercio, a los que concurría una diversidad de personas de todos los estratos sociales que tanto paseaban en ocasiones, como comerciaban en otras. Los sectores pobres, más numerosos, acudían a los distintos lugares de comercio que circundaban el Zócalo para vender sus productos, pasear o reabastecerse de otros; esto lo hacían en puestos ambulantes que rodeaban el Parián, que era el mercado más importante de la capital, mismo que fue saqueado en el motín que siguió a las elecciones de 1828 a la voz de “[...] Viva Guerrero y Lobato y viva lo que arrebató [...]”.⁵³ Entre tanto, los sectores medios, iban a reabastecerse a ella, a pasear o a beber algo en alguno de los lugares alrededor de la plaza.

Alrededor del Parián se encontraba un mercado-tianguis permanente, conocido como *El baratillo*,⁵⁴ al que acudían en su mayoría personas de los sectores pobres debido a lo accesible de sus precios en comparación con el Parián. Otros puntos de comercio del

⁵² Alfonseca, 1999, p.35.

⁵³ “[...] el Parián, espacio dedicado al comercio, por excelencia, este edificio se terminó de construir en 1703 y fue demolido en 1843 por orden de Santa Anna. El Parián formaba una calle al lado del Ayuntamiento, el edificio estaba compuesto por dos, uno que asomaba a la calle con cajones exteriores y ventanas con rejas de hierro, y el otro que quedaba incluido creándose un pasillo interior, se vendía en él principalmente ropa para los gustos más exigentes, pero además se podían encontrar algunos cajones de fierros o relojerías, constituyó un punto activo de comercio cuyos dueños eran sobre todo españoles; el odio a los españoles fue sólo uno de los motivos que empujaron a la plebe para que saquearan el Parián [...]” En, Alfonseca, 1999, p.44.

⁵⁴ Como uno de los principales lugares de reunión me refiero al mercado del Baratillo: “[...] La cobertura de una demanda amplia y regular —la de los grupos populares— que por su condición social quedaba excluida de las clientelas linajudas del comercio de los cajones, garantizó su desarrollo como un mercado permanente que ofrecía sus servicios «todos los días de la semana, incluyendo los festivos y más solemnes» [...]”.Olvera Ramos, J. (2007), *Los mercados de la Plaza Mayor en la ciudad de México*, Centro de estudios mexicanos y centroamericanos. En:

<http://books.openedition.org/cemca/538?query=la+cobertura+de+una+demanda+amplia+y+regular>. Consulta do el día 4 de agosto de 2014.

Zócalo eran: la Plaza del Volador, que se utilizó también para realizar ceremonias religiosas; los portales que rodeaban al Zócalo, principal punto de reunión comercial y de tertulias; el Portal de Mercaderes,⁵⁵ en donde se podían encontrar libros, periódicos y demás publicaciones, inclusive de tinte político; y finalmente, el Portal de Agustinos, lugar en el que se comerciaba, pero al que principalmente se iba a beber café, a tomar un pulque⁵⁶ y a charlar.⁵⁷ Estos lugares no eran los únicos, pero considero que sí los más importantes para el presente estudio. Es importante destacar que las manifestaciones de teatralidad podían variar dependiendo el lugares en donde se manifestara, tanto por parte del emisor, como de los receptores, así como la interpretación del mensaje que se pretendiera transmitir, ya que la atención de las personas que asistían al Parián, o al Baratillo, a satisfacer una necesidad en particular, no era la misma que las personas que se encontraran bebiendo pulque, o café.

La transmisión oral y escrita del contenido de los pasquines y artículos desempeñó un papel fundamental en las diversiones públicas de distintos sectores sociales en la Ciudad de México. Eso incluía los festejos más importantes de la ciudad, en los que a fuerza de costumbres, unas veces, y otras tantas de improvisación, los habitantes de la ciudad convivían frecuentemente con prácticas que fomentaban la teatralidad en sus celebraciones, como lo fue en las de Semana Santa⁵⁸, por nombrar una de ellas.

⁵⁵ De Pablo, 2011, p. 238.

⁵⁶ Es importante que no se considere al hecho de beber pulque o de asistir a una pulquería, como un paso previo a la embriaguez, ya que en ellas también se podían consumir alimentos, eran semejantes a lo que son hoy día las fondas: “[...] Las pulquerías fueron desterradas del centro de la ciudad a los barrios por el marqués de Mancera, Antonio Sebastián de Toledo, desde el siglo XVIII, pero evidentemente no desaparecieron para el XIX. Guillermo Prieto nos facilita algunos nombres de pulquerías famosas instaladas en los suburbios, ‘La Nana’, ‘Los Pelos’ y la ‘Tío Juan Aguirre’ ofrecían la bebida en tinas con apelativos por demás curiosos: ‘La no me estires’, ‘El valiente’, ‘La currutaca’ o ‘El bonito’. Frances Erskine Inglis deplora también que en las pulquerías vendieran comida y bebida a los fieles cuando salían de los servicios religiosos [...]”. En, Alfonseca, 1999, p.38.

⁵⁷ Alfonseca, 1999, pp. 46-47.

⁵⁸ “[...] El carnaval era la antesala de la Semana Santa, se contraponen el jolgorio a quietud, desbordarse para poder purificarse en los días santos [...] El Jueves Santo era todo un acontecimiento que agitaba a la ciudad, pero siempre con la tristeza y el recato que se le debían a esos días: las señoras salían a pasear por las calles, pero cosa insólita ¡a pie! Lucían sus mejores galas para visitar varias iglesias [...] eran días de fiesta a pesar del luto. Madame Calderón de la Barca hace referencia a una conducta muy peculiar de los mexicanos dentro de las iglesias: ‘Los caballeros se acomodaron en sillas de respaldón al lado de algunos eclesiásticos. Aquí los hombres pueden sentarse en sillas o en bancas en la iglesia, pero las mujeres deben permanecer arrodilladas o sentadas en el piso ¿Por qué? ¿Quién sabe?’ [...] Sin embargo, el jueves y el viernes santos el ruido estaba prohibido, no se dejaba circular a los coches y caballos, las campanas no repicaban y tampoco se permitían los escándalos, todo ello estaba reservado [...] para el sábado de gloria [...]”. En, Alfonseca, 1999, pp. 38-39.

Es probable que los pasquines y artículos periodísticos que presentaré en el siguiente apartado fuesen leídos, comentados o hasta dramatizados por rapsodas en alguno de estos lugares detonando reacciones de teatralidad: los paseos de la ciudad (Bucareli, Alameda, de las Cadenas, y de la Virgen), en donde se evidenciaban esos contrastes proyectados en los pasquines a través de la diferenciación entre sectores sociales –aunque compartieran el mismo espacio–, a través de sus vestimentas, de sus costumbres, de los coches, de sus modales, y de sus pláticas. Se diferenciaban unos sectores de otros en un entorno de civilidad compartida: *buenas costumbres*. Dentro de este marco de civilidad, es interesante destacar en relación a las manifestaciones/reacciones de teatralidad, probablemente no llegaban a ser las mismas entre las personas que transitaban a pie, como los que lo hacían a caballo, o en carruaje. Los códigos a través de los cuales reaccionaba una sociedad como lo era la sociedad mexicana capitalina, eran diferentes entre distintos estratos sociales. El periódico *El Sol*, en 1829, expresaba algo similar con respecto a las publicaciones, y de la manera de difundirlas:

De los [impresos] que se publican en el día son muy pocos los que merecen aprecio y producen un excelente efecto sobre el espíritu público. La mayor parte de los que se vociferan por la(s) calles y portales, son los más a propósito para que beba el pueblo la crueldad y el deseo de sangre y suplicios.⁵⁹

Sin embargo el mensaje era el mismo, aunque puede que no así la comprensión del mismo. Por el hecho de haber una crítica común expresada y discutida por un grupo de personas tanto a favor como en contra, es quizás un elemento embrionario de identidad. Todos aquellos que frecuentaban esos lugares de reunión que sin lugar a duda incluían los actos religiosos cotidianos, como las misas, conscientes o no de ello, generaban elementos de teatralidad que enriquecían las historias de los escritores de pasquines y viceversa, entre el mosaico cultural que constituía la población capitalina y que marcaron las distintas formas de concebirse como sociedad durante la década 1820-1830.

1.3.La formación de opinión a través de la pasquinería y algunos de sus difusores

El objetivo del presente apartado es analizar tres puntos que ayuden a comprender la teatralidad. El primero de ellos es responder la pregunta: ¿quiénes transmitían el contenido

⁵⁹ Berenzon Gorn, Boris, “Humor, Gráfica y Poder”, México, en *Revista Punto de Partida*, Universidad Autónoma de México, mayo-junio 1998, p.8.

de los pasquines y artículos periodísticos?, ya que pudieron ser lectores curiosos, o bien, rapsodas de oficio. El segundo de ellos intenta responder a la pregunta ¿qué era un pasquín? En el que analizaré diversos aspectos del formato de un pasquín; y finalmente, revisaré algunos pasquines y artículos de periódico de la década, para saber ¿qué se transmitía en ellos a través de distintos formatos literarios? y ¿cómo desarrollaban a través de esas historias elementos de crítica a la situación sociopolítica? Estos elementos comenzaron a generar una opinión discutida en torno a temas políticos y culturales, tanto a favor, como en contra de aquello que se discutía.

Dentro de la amplia gama de manifestaciones de teatralidad, me interesa relacionarlas con los pasquines ya que se distribuían en la ciudad, y considero fueron importantes ya que por un lado, informaban a los habitantes; y por el otro, permitían crear elementos de identidad entre los capitalinos a través de la transmisión del mensaje que pretendían expresar, ya fuera de manera directa (a través de un pasquín en el que se expresara una crítica directa) o simbólica (a través de una historia en la que la crítica estuviera velada).

Los poetas, cantantes, actores, lectores, o simplemente los parroquianos de algún lugar de reunión que transmitieran en sus diversas formas el contenido de los pasquines eran muchas veces reproductores improvisados, y otras tantas eran artistas formados en las calles que vivían de eso. Los rapsodas que presentaban un acto en algún lugar público no tenían una formación profesional –para los parámetros de la época–, como los actores formales que se presentaban al interior de un teatro, o en algún espectáculo al aire libre. Sin embargo, algunos de estos improvisados rapsodas hicieron de esas muestras de teatralidad callejera un oficio.

Conforme se hicieron más accesibles económicamente las imprentas informales, o *de mala muerte*, en la ciudad de México –al punto de establecerse muchas de ellas en una sola calle aledaña al Zócalo–,⁶⁰ numerosos escritores comenzaron a llenar las planas de los

⁶⁰ “[...] Las hojas populares eran de ruin apariencia, impresas en imprentas de mala muerte que daban a luz copias tan imperfectas como si hubieran sido hechas con tipos de madera en papel de ínfima calidad. Las tales imprentas eran un cuartocho instalado en una callejuela de barrio, o en el corazón de la ciudad, como la calle de las Escalerillas, en la Ciudad de México, que fue la calle de las imprentas durante muchos años [...]”. En, Campos, 1929, pp.369-370.

periódicos, pasquines⁶¹ y demás formas de publicación con sus puntos de vista —en su mayoría anónimos y clandestinos—⁶², importantes para el estudio de la teatralidad,⁶³ como en otras manifestaciones que se generaron en espacios públicos.

Me interesa subrayar la apariencia de los pasquines por encima de los artículos de periódico porque considero que son los menos conocidos, fuera de eso, el análisis del contenido lo haré por igual para unos y otros.

La apariencia de estos pasquines, u hojas sueltas, como también se les solía llamar, debía tener una ilustración muy llamativa para que atrajera la atención del público escucha o del lector, aunque no siempre estaban ilustrados. Se pueden generalizar en dos tipos: los que incluían una imagen, sencilla y *toscamente dibujada por un aprendiz de grabador*, y los que sólo contenían texto. Los más llamativos eran los que tenían una imagen alusiva al texto que le precedía:

[...] cuatro décimas repartidas y divididas en cruz por dos plecas de adorno; debajo la firma de la imprenta con su dirección, pues parece que era el único requisito para permitir la circulación de la hoja [...].⁶⁴

Algunas de las escenas ilustradas eran:

[...] un fusilamiento, la conducción de un cadáver, una calavera con dos tibias cruzadas en X, una mujer llorando sobre un túmulo, un sauce llorón en un camposanto, dos viejas injuriándose, un pleito de pelados a cuchilladas, las ánimas del purgatorio entre llamas, siempre algo fúnebre o escandaloso, o trágico [...].⁶⁵

En ocasiones la crítica publicada era matizada por sus autores a través de un discurso fluido y coloquial, valiéndose de los mismos personajes estereotipos de la época. Muchas de estas crónicas en pasquines y en periódicos, se presentaron no sólo en forma de diálogo o de manera versificada, sino también a través de artículos de opinión con formato

⁶¹ “[...] Ante la carencia de opciones periodísticas como las que surgirían después, todo aquél que deseara decir algo y podía costearlo, mandaba imprimir un folleto al taller de su preferencia [...]”. En, Muriá, 1986, p.5.

⁶² Me refiero a una publicación clandestina por dos razones: porque su autoría es desconocida, y porque la distribución se hacía de manera subrepticia.

⁶³ María del Carmen Leñero Elu desarrolla una herramienta de análisis para el estudio de la teatralidad en distintos tipos de textos en los que no se manifiesta de manera clara. Lo recomiendo ampliamente para el lector interesado en este tema. En, Leñero, 2003.

⁶⁴ Campos, 1929, pp.369-370.

⁶⁵ *Ibíd.*

ensayístico, aunque no por ello menos ilustrativo de la situación del momento; como se puede apreciar en el siguiente fragmento en el que se critica el *exceso de opiniones* y la influencia de la prensa en ello:

[...] Desgraciadamente se prostituyeron las prensas con tantos papeluchos bajos e indecentes, en que con el mayor desenfreno se dejaron correr las pasiones, llenando de insultos, improperios y falsedades a los hombres más virtuosos que ya causaba satisfacción ser notados por estos escritores. A la sombra de esto ha continuado una total indiferencia y desprecio por todas cuantas críticas se hacen con justicia y por más que se canse un hombre amante del bien público en manifestar los abusos, malas versaciones, infracciones de Constitución y quebrantamiento de las leyes, nadie se enmienda y todos se hacen sordos [...].⁶⁶

Los personajes estereotipo popular eran, por lo general, un paje,⁶⁷ un indígena, o un militar de bajo rango. Cualquiera de estas posibilidades tenía como objetivo manifestar el supuesto punto de vista de sectores pobres, resaltando un poco la ignorancia de los mismos, así como la ironía, a través de un diálogo entretenido, o de coplas, cuyo contenido y estructura resultaban fáciles de repetir y memorizar. Este tipo de personajes son con los que las personas más pobres, considero que se identificaban como sus pares, para que el mensaje emitido por el emisor que pudiera detonar la teatralidad, fuera más efectivo.

El otro tipo de personajes estereotipo, habitualmente era un sacerdote, un militar de alto rango, un comerciante, o un hombre de letras. Estos personajes eran representativos para el ciudadano de a pie, no como sus iguales, sino como personas de otro estrato social, pero que les eran cercanas, ya fuera por el comercio, como por la cuestión religiosa, o militar. Esta proximidad, a su vez, coadyuvaba a la transmisión del mensaje, y a su vez, a la creación y detonación de la teatralidad. Las situaciones y los problemas que abordaban se desarrollan en la vida cotidiana. De los siguientes ejemplos de textos (publicados en periódicos o circuladas como pasquines), que se encuentran en el apéndice del trabajo,

⁶⁶ Hemeroteca Nacional De México (en adelante se abreviará HNDM), *Gaceta Imperial de México*, 1822/05/21, s/p.

⁶⁷ Paje. (Del fr. *page*, y este quizá del gr. παιδίον, niño). 1. m. Criado cuyas funciones eran las de acompañar a sus señores, asistirlos en la espera de las antecámaras, atender al servicio de la mesa y otras actividades domésticas. Consultado en: <http://lema.rae.es/drae/srv/search?id=kT8EvH2MTDXX25mPgh2f> el 4 de agosto de 2014.

extraje algunas de las manifestaciones que pudieron haber detonado actos de teatralidad, así como los personajes estereotipo que presento.

Encontré que los doce textos que analizaré (publicados en periódicos y como pasquines), independientemente de su formato, contienen cuatro líneas temáticas:

- a) Proindependentistas, que apoyaban la República como forma de gobierno y cuyos escritos iban dirigidos a la federación con enfoques liberales (que son la mayoría, aunque también había pasquines republicanos que apoyaban al Ayuntamiento).
- b) Proindependentistas, que apoyaban a un gobierno monárquico nacional (el de Agustín de Iturbide), con tendencias liberales, y al Ayuntamiento de la ciudad de México.
- c) Proindependentistas, que apoyaban a un gobierno monárquico (el de Agustín de Iturbide), con tendencias liberales, pro federación.
- d) Anti-independentistas, que apoyaban a la Corona española, con tendencia conservadora.

Estas líneas se van desarrollando en los pasquines y artículos periodísticos a través de sus personajes estereotipos que remarcan el contraste en la narración haciendo que el mensaje que el escritor quiere transmitir sea enfático y claro. Este contraste lo identifiqué en el análisis de los personajes de distintos estratos sociales, como un payo o un pilguanejo, que representan a los sectores pobres, frente a un sacerdote o un mercader, que representan a un sector medio. O bien, a través del análisis de personajes animales en cuyo caso el contraste se manifiesta a través de la fuerza o de la astucia de los mismos, como pudo ser una gata frente a un loro.⁶⁸

A pesar de que en los artículos y pasquines se proyecta el supuesto interés de personajes de distintos estratos sociales, es difícil saberlo ya que se desconoce su tiraje, tan sólo se sabe de qué imprenta provenían, de manera que no hay información suficiente que ayude a saber el impacto que tuvieron en las personas que frecuentaban los lugares de reunión. Se puede inferir el éxito que tuvieron algunos de ellos porque se reimprimieron y difundieron en las tres principales ciudades de entonces: Guadalajara, Puebla y México. Si

⁶⁸ De Mendizábal, 1821, *La Gata y el Loro*. En, Molina, 1985, pp. 97-98.

bien en cada una de ellas la amplia difusión de los pasquines contribuyó a la instrucción informal de los sectores menos beneficiados, lo cierto es que la falta de medios económicos para acceder a la instrucción educativa continuó siendo una realidad hasta bien entrado el siglo XX.⁶⁹ A continuación presentaré brevemente el contenido de cada publicación periódica y pasquín en la que pretendo observar si en realidad los pasquines eran elementos clave para la formación de la opinión entre las personas que los escuchaban, o las que los reproducían.

La primera publicación en prosa es el *Unipersonal del arcabuceado...*,⁷⁰ de José Joaquín Fernández de Lizardi:

[...] Ellos, ¡los infelices!,
son los que ahora me matan,
por no haber arreglado
mis pasiones allá desde la infancia.
Más, ¡oh, dolor!, ¿qué culpa,
qué culpa se reclama
a unos hombres que acaso
le debieron su cuna a la ignorancia?
¡Ah, jueces!, ¡ah, pastores
a quienes se les encarga
la educación del joven,
que vosotros miráis cual cosa vaga! [...].⁷¹

Su temática principal es la ignorancia y sus consecuencias. A través de un soldado raso, Lizardi plantea una crítica a la Iglesia, que era la responsable de la gran mayoría de las escuelas de primeras letras durante la colonia, por la falta de educación hacia la población y la desigualdad social, representada por personas que cometen los mismos crímenes que el soldado; y que, a diferencia de éste, salen impunes de sus delitos. El personaje principal de estereotipo popular es un soldado raso de 21 años que asesinó a dos

⁶⁹ Se sabe que muchas de ellos eran repartidas de manera gratuita, y algunos como las fábulas de Lizardi, que fueron muy populares, vendidos. La mayoría de estas publicaciones eran clandestinas, de manera que evadían la notificación que debieran hacerle al Ayuntamiento. En, *El Sol*, 1824/06/28.

⁷⁰ Fernández de Lizardi, José Joaquín (1822), *Unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*, Imprenta del autor. En, Chabaud, 1995, pp. 111-112. Ver texto en el apéndice.

⁷¹ Fernández de Lizardi, José Joaquín (1822), *Unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*, Imprenta del autor. En, Chabaud, 1995, pp. 111-112. Reproduce un fragmento más extenso en el apéndice.

personas, una en Guanajuato y otra en Jalapa, por lo que lo tomaron preso y lo fusilaron. La historia se desarrolla en el paredón, a punto de ser fusilado.

El siguiente ejemplo fue publicado en el periódico *El Sol* en 1826, firmado por el *Payo de Chamacuero*.⁷² Posee una estructura muy similar a la de una publicación en pasquín. La temática es una crítica al Ayuntamiento por no regar las calles de la ciudad, la cual provocaba que se levantaran grandes polvaredas que echaban a perder la ropa de las personas. El personaje estereotipo es un señor de la clase alta. La trama se desarrolla en primera persona y en un lugar público, *la sociedad*, aunque no se especifica dónde.

El siguiente pasquín se titula *Crítica del Hombre Libre...*,⁷³ de autor anónimo. Su tema principal es la Independencia, que a lo largo del texto va desarrollando a través de varios subtemas, tales como: la afinidad de los sectores pobres por los próceres insurgentes,⁷⁴ la representación popular en el gobierno de Iturbide, publicaciones pro-insurgentes, la República, así como la situación de los militares con el cambio de régimen. Para inicios de la década de 1820 el sector militar no estaba institucionalizado, pues muy pocos militares habían tenido una instrucción formal en las artes bélicas.⁷⁵

⁷² HNDM, *El Sol*, 1826/12/28. Ver texto en el apéndice.

⁷³ Anónimo, 1821, *Crítica del Hombre Libre, diálogo entre un religioso y su pilguanejo*. En, Chabaud, 1995, pp.149-150. Ver texto en el apéndice.

⁷⁴ Lo interesante de esta recreación es que en este pasquín se aprecia cómo es que se comienza a discutir acerca de quiénes fueron los héroes patrios. Llama mi atención que no se mencione a Hidalgo, sin embargo sí a Morelos y a Allende.

⁷⁵ Al independizarse México de la Corona nacieron en 1822 las milicias nacionales apoyadas por los ayuntamientos de todo el país. Sin embargo, había varios inconvenientes en dicho ordenamiento: los civiles que podían acceder al estatus de ciudadanos eran pocos como para defender su localidad, y los que había no estaban muy interesados en hacerlo [este desinterés, Manuel Chust explica que se dio hasta 1827, cuando por la conspiración de los españoles, la ciudadanía en general comenzó a tomarse más en serio un posible ataque de la Corona. [Chust Calero, Manuel (2005): “Milicia, Milicias y Milicianos: Nacionales y cívicos en la formación del Estado- Nación mexicano, 1812-1835”. En, Juan Ortiz Escamilla (coord.), *Fuerzas militares en Iberoamérica siglos XVIII y XIX*, México, El Colegio de México/ El Colegio de Michoacán/ Universidad Veracruzana, p.182.] De manera que muchos militares del ejército real que habían estado combatiendo antes de la Independencia contra franceses e insurgentes, tuvieron que enfrentarse al parlamentarismo del nuevo Estado, con las compensaciones insuficientes y desiguales que el gobierno pretendía darles como parte de sus servicios prestados [Chust, 2005, pp. 179-180.] Algunas de esas *compensaciones* se llevaron a cabo a través de medallas, retiros, indultos y premios; sin embargo, nada de eso llegaba por igual a todos los soldados, y de hacerlo, no era en las mismas proporciones.

Los personajes estereotipos son: el Pilguanejo⁷⁶ y el Religioso. El primero representando a los sectores pobres, y el segundo a un sector medio más letrado. La historia se desarrolla al parecer en la parroquia del Religioso, y la trama está motivada por las preguntas que el Pilguanejo le formula después de haber ido al mercado a hacerle unos mandados. Este es un texto satírico en el que, al parecer, la intención del autor es aplaudir el sentido común del Pilguanejo, contrastado con la arrogancia y el dogmatismo del Religioso.

El siguiente pasquín, *A perro viejo no hay tus tus...*,⁷⁷ es de autor anónimo. El tema principal es la Independencia, que se va desarrollando a través del diálogo en varios subtemas como: la convocatoria a Cortes,⁷⁸ el sometimiento de los *americanos* por los españoles, la monarquía moderada de Iturbide, la religión y la representación popular a través del voto. Los dos personajes estereotipo son: el Zapatero, que pertenece a los sectores pobres, y el Marchante, que representa a un sector medio, más letrado. La historia se desenvuelve en el negocio del Marchante, que mandó llamar al Zapatero para que le tomara la medida y le hiciera unas botas.

⁷⁶ Pilguanejo, ja. Del náh. *pilhuan*, pl. de *pilli*, hijo. Consultado en: <http://editorialcosmos.com/vocabulario-esencial-mexicano/5247/pilguanejo-ja/> el 4 de agosto de 2014.

⁷⁷ Anónimo, 1821, *A perro viejo no hay tus tus o sea diálogo entre un zapatero y su marchante*. En, Chabaud, 1995, pp. 151-152. Ver texto en el apéndice.

⁷⁸ Aunque el pasquín fue escrito en 1821, la referencia más próxima que se tenía en México de una forma de gobierno “autónoma”, fue la convocatoria a Cortes de 1812, para lo cual se creó la Junta Provisional Gubernativa, que gobernó del 28 de septiembre de 1821 al 24 de febrero de 1822: “[...] con el objeto de detentar exclusivamente el ejercicio de la representación nacional, [...] para lo que [dicha Junta] contaría con idénticas facultades que las descritas para las cortes por la Constitución de Cádiz [...]”. Agradezco al Dr. Brian Connaughton el haberme proporcionado los adelantos de la Dra. Galante, Mirian, 2008, “Debates en torno al liberalismo: representación e instituciones en el congreso constituyente mexicano”, en *Revista de Indias* 242, pp. 123-152; y _____ 2008, “La prevención frente al despotismo. El primer liberalismo en Nueva España y México, 1808-1835”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 24:2, pp. 421-453. Y: “[...] La independencia no instaure automáticamente un nuevo tipo de poder, aun cuando a partir del Congreso de 1824 se establezca una *nueva forma* constitucional de éste, mientras los españoles son excluidos, el poder sigue estando en lo fundamental en manos de los antiguos criollos: latifundistas, clero, ricos mineros y usureros. [...] la Constitución de 1824 [...] implantó un poder presidencialista despótico, copiado de la Constitución de Cádiz de 1812, que consagraba un régimen monárquico constitucional [...] [por mencionar algunos ejemplos]. El presidente nombraba y removía libremente a los secretarios del despacho, quienes eran responsables, políticamente, sólo ante él. La voluntad del presidente estaba por encima del Congreso [...]”. Los constituyentes de 1824 [...] tenían muy presente [...] tres amenazas que se cernían en el ambiente: a) el recuerdo de la terrible irrupción de las masas contra los propietarios, b) el riesgo de la poliarquía y desmembración de la incipiente nación por el autonomismo de los estados y c) el peligro inminente de una posible reconquista española o de una invasión armada de cualquier de las grandes potencias [...]”. En, Argüello, 1983, pp.131-132.

El último pasquín que presentaré con esa estructura dialogada en prosa se titula, *Tertulia de la aldea, entre el cura, el alcaide y un vecino de ella*,⁷⁹ de autor anónimo. El tema principal es el de la Independencia, que va desarrollando a través de varios subtemas entre los que destacan: la educación, la prensa pro-independentista y la prensa conservadora, la religión, las consecuencias de consumir la Independencia, de los antiguos mexicanos, por nombrar los más destacados. La historia se desarrolla en un lugar público y concurrido al interior del país, posiblemente en Guadalajara. Son tres los personajes que interactúan: el Vecino, el Alcalde y el Cura. De acuerdo con los estereotipos que señalé, el Alcalde y el Cura vendrían a ser los estereotipos de los sectores medios, letrados. Y el Vecino entra en el estereotipo perteneciente a los sectores pobres. Dentro del diálogo hay un cuarto personaje, *el señor cura Raya*, quien al parecer publicó un pasquín firmado con su nombre en el que reprobaba la separación de México de España. Las opiniones de este cura van a ser el centro del debate para los otros personajes.

De las publicaciones periódicas escritas en verso, la primera que presentaré se titula *Dos Sonetos de Fray Servando Teresa de Mier*.⁸⁰ El texto es una denuncia al carácter despótico del sistema republicano y a la dureza en la aplicación de la justicia.

Las siguientes tres fueron escritas en forma de fábula, por José Joaquín Fernández de Lizardi: *El Cacomixtle y la Gallina*, *El Payo y el Colegial*, y *El Palacio de Naipes*.⁸¹ El tema de *El Cacomixtle y la Gallina*,⁸² es la desigualdad social y la opresión del poderoso sobre el oprimido. La temática principal de *El Payo y el Colegial*,⁸³ es la educación, que desarrolla a través de personajes estereotipados que ejemplifican las diferencias sociales entre los estratos medios y pobres de aquella época. La fábula, *El Cacomixtle y la Gallina*,⁸⁴ tiene como tema principal la explotación de los españoles hacia los americanos,

⁷⁹ Anónimo, 1821, *Tertulia de la aldea, entre el cura, el alcalde y un vecino de ella*. En, Chabaud, pp.153-157. Ver texto en el apéndice.

⁸⁰ Cuyo autor es el mismo Fray Servando. Esta y otras de sus obras están reunidas en sus *Memorias*. Desconozco si su impresión se dio en los años siguientes de su escritura o si fue mucho tiempo después. *Dos Sonetos de Fray Servando Teresa de Mier* (1817-1820), Fray Servando Teresa de Mier, escritos durante su prisión *Memorias*, vol. II. En, Molina, 1985, pp. 66-67. Ver texto en el apéndice.

⁸¹ Las imprimió en un pequeño tomo titulado, *Fábulas y poemas del Pensador Mexicano*, en la Oficina de Mariano Ontiveros. Vieron la luz por vez primera en el año de 1817, pero se reeditaron en 1819 y en 1827.

⁸² Lizardi, 1817, *El Cacomixtle y la Gallina*. En, Molina, 1985, pp. 73-74. Ver texto en el apéndice.

⁸³ Lizardi, 1817, *El Payo y el Colegial*. En, Molina, 1985, pp. 73-74. Ver texto en el apéndice.

⁸⁴ Lizardi, 1817, *El Cacomixtle...* En, Molina, 1985, pp. 73-74.

ejemplificada a través de un felino, el cacomixtle,⁸⁵ que entra a un gallinero a para comerse a la gallina, ésta pretende gritarle a sus dueños para pedirles ayuda y pidiéndole al felino que le suelte el pescuezo, pero este no lo hace diciendo que si la suelta, sus amos le echarán a los mastines y se lo comerán a él. Tomando a sus amos como a los españoles, ya que los mastines fueron animales traídos por los españoles.⁸⁶

La última fábula de Lizardi que presentaré se titula *El Palacio de Naipes*.⁸⁷ Su temática principal es la falta de solidez del Estado. Lizardi la ejemplifica a través de un palacio que representa a Palacio Nacional, lugar donde el autor identifica el poder del joven Estado construido por unos niños.

Otra publicación periódica que está escrita en forma de fábula, se titula *La Águila, la Jabalina y la Gata*,⁸⁸ escrita por Juan Nepomuceno Troncoso.⁸⁹ La fábula tiene como tema principal el favoritismo en la prensa. En ella el autor critica el sesgo intrigoso de los artículos publicados por el periódico *El Águila Mexicana*, y aunque no lo dice de manera explícita, es evidente la crítica hacia dicho periódico. Otra escrita en forma de fábula por Luis de Mendizábal (Ludovico Lato-Monte), se titula *La Gata y el Loro*.⁹⁰ El tema principal de esta fábula es la defensa de la Corona sobre su Colonia, que el autor desarrolla a través del amor de la *Madre patria* por sus hijos. La última de las publicaciones

⁸⁵ Cacomixtle: del náhuatl *claco*, *tlaco* 'medio' y *miztli* 'león'.

1. m. Hond. Animal carnívoro de la familia de los vivérridos, con cola larga, cabezaca redonda, hocico y cuello cortos y ojos muy grandes, extremidades cortas, decinco dedos, con uñas largas. Su color es pardo, con una sombra gris plateada en el dorso, alrededor de los ojos y en el borde de las orejas y con dos líneas entre los ojos de color más claro. La cola, negra en su extremo, tiene una serie de anillos claros y oscuros intercalados. Habita desde México hasta Panamá. <http://dle.rae.es/?id=6ZdokJD>. Consultado el día 26 de enero de 2017.

⁸⁶ <https://misbreveshistorias.wordpress.com/2013/06/03/los-perros-en-la-conquista-de-america/> consultado el día 19/05/2015

⁸⁷ Lizardi, 1817, *El Palacio de Naipes*. En, Molina, 1985, p.82 Ver texto en el apéndice.

⁸⁸ Esta fábula forma parte de una serie de fábulas que escribió Nepomuceno Troncoso en el año de 1819, pero que se reimprimieron en 1821. En esta primera reimpresión se incorporaron otras fábulas del autor escritas durante 1810 a 1821. Las fábulas fueron publicadas periódicamente a través de su diario *La Abeja Poblana*, y en 1819 fueron editadas y publicadas en la Imprenta de Mariano Ontiveros. Troncoso, 1810, *La Águila*...En, Molina, 1985, pp. 89-90. Ver texto en el apéndice.

⁸⁹ “[...] Troncoso tuvo un papel fugaz pero destacado en la Guerra de Independencia. El primero de marzo de 1821 publicó en su periódico el *Plan de Iguala*, que había amanecido fijado en las esquinas de las calles. En este mismo periódico sostuvo varias polémicas con Lizardi. Murió en Tlacotepec el 29 de diciembre de 1830 [...]”. En, Molina, 1985, p.82.

⁹⁰ Forma parte de una serie de fábulas que el autor mandó editar en 1821 en la Imprenta de Benavente, en Puebla. De Mendizábal, 1821, *La Gata y el Loro*. En, Molina, 1985, pp. 97-98. Ver texto en el apéndice.

versificadas que presentará se titula *Décimas del ahorcado*, de José Joaquín Fernández de Lizardi.⁹¹ Está escrita en forma de *romance*.⁹² El tema de este romance es la justicia. Esta justicia curiosamente se aplica a un español por ser malo con su hermano (que quizá Lizardi quiso dar a entender como el americano), por haber querido a una mujer que no era suya (¿*la patria*, quizás; *la nación*, *la tierra*?).

Considero que tanto los pasquines como las publicaciones periódicas, en sí mismos no constituían elementos determinantes para la formación de la opinión de los habitantes de la ciudad, ya que el nivel de instrucción educativo no era el mismo para todos; por tal motivo, eran fundamentales los difusores de éstos a través de los lectores improvisados, rapsodas o actores profesionales. Dentro de estas narraciones es interesante destacar que se desarrollan sus tramas en escenarios similares en los que se desarrollaban en la realidad, quizás para darle al lector o al escucha, un elemento más de identificación. Se observa también que el espacio en el que se desarrolla la trama, por lo general suele ser un lugar público (cuando en la trama intervienen personas), y a su vez, hay un emisor que transmite el mensaje, detonante de teatralidad, y un receptor que interpreta dicho mensaje (esto también en el caso de las narraciones en las que intervienen animales, como una representación simbólica). Todos estos elementos se recreaban en la realidad creando un impacto entre los escuchas, ya que además de identificarse con la situación y los personajes, al ser transmitidas por los rapsodas o lectores de manera teatral, la propia estructura del texto facilitaba su difusión.

Las publicaciones periódicas se dividen en: décimas, canciones, sonetos y fábulas. Los dos tipos de personajes estereotipo que caracterizan sus historias son pobres y clase

⁹¹ Lizardi publicó este y otros romances escritos entre 1817 y 1821 en la segunda calle de San Ramón número 7. Lizardi, 1817, *Décimas del ahorcado*. En, Molina, 1985, pp. 128-129. Ver texto en el apéndice.

⁹² “[...] Casi todos dan cuenta de hechos violentos, transgresiones de todo tipo: secuestros, violaciones, desobediencias que se resuelven con la salvación de la víctima y con el castigo ejemplar del criminal. Por su carácter moralizante guardan cierto parentesco con la fábula, sin embargo van más allá de la simple conseja al incorporar elementos narrativos y en algunos casos, características propiamente fantásticas. A veces el transgresor es castigado milagrosamente convirtiéndose en un monstruo mitad serpiente y mitad oso. En otros casos [...] se incorporan temas burlescos y satíricos. En algunos casos los hechos suceden en España, en otros la situación se desarrolla en diversos poblados de nuestro país. A partir de este tipo de textos se pueden encontrar algunos de los temas que prefiguran la literatura folletinesca, la narración de hechos de sangre y la incorporación de rasgos de la vida cotidiana, características de la literatura mexicana del siglo XIX [...] Eran los orígenes primitivos, casi embrionarios del folletín, del relato criminal, que alcanzó en el siglo XIX su mayor definición con el *Libro Rojo* de Vicente Riva Palacio, Manuel Payno, Juan A. Mateos y Rafael Martínez de la Torre [...]”. En, Molina, 1985, pp.107-110.

media. Los personajes que representaban estereotipos populares eran, por lo general, un paje, un indígena, o un militar de bajo rango. Cualquiera de estas posibilidades tenía como objetivo manifestar el supuesto punto de vista de las clases populares, resaltando, a veces, la ignorancia de los mismos o su condición de vulnerabilidad. A menudo se empleaba la ironía, a través de un diálogo cómico; o de coplas, cuyo contenido y estructura resultaban fáciles de repetir y memorizar. El otro estereotipo social, algunos de ellos pertenecientes a estratos sociales más elevados: eran habitualmente un sacerdote, un militar de alto rango, un comerciante o un hombre de letras. Las situaciones y los problemas que abordaban se desarrollan en la vida cotidiana. En mi opinión, los personajes pertenecientes a estratos superiores suelen ser los más interesantes de analizar, ya que en ellos reside la verdadera crítica que el escritor quiso expresar.

En los pasquines o en la prensa, también hubo relatos en primera persona, en los que el personaje contaba una anécdota habitualmente cargada de una crítica expresada en forma monologada, de manera sencilla y en un lenguaje accesible, que quizás resultara más fácil de leer en voz alta para el lector que así lo quisiera. Con ellos, es posible aventurarme a pensar que algunos escritores de la época buscaron instruir a los sectores pobres, o bien, que el pasquín aún no teniendo esa intención explícita, coadyuvó a generar algunos elementos de educación entre esa población, así como mantener un diálogo con otros escritores.

1.4. La relación con el poder y las manifestaciones de teatralidad

El objetivo de este apartado es analizar las manifestaciones de teatralidad a partir de los pasquines y artículos periodísticos. En dichas manifestaciones abundaban las crónicas contra el poder, ya bien sea el del Estado o el de la Iglesia, como se vio en el apartado anterior.

Un elemento que considero fundamental para hablar de la relación con el poder a través de las manifestaciones de teatralidad es la educación del público en la plaza central de la ciudad, principalmente. En el capítulo 2 no hablaré de la educación, porque el objeto de análisis se centra en otros temas referentes a la administración del teatro y su público. Pero el de la plaza central era un público que mayoritariamente resentía en carne propia los problemas de la transición de un sistema colonial estando en el lugar más bajo de la

pirámide social, a uno republicano, en el que faltaba mucho para ser incluidos, un público que quizá pudo utilizar el pasquín como un elemento de instrucción informal, pero también de crítica mordaz hacia el gobierno.

El otro elemento que analizo en este apartado, es el intento de control por parte del Ayuntamiento a los rapsodas trashumantes que hacían de la difusión de los pasquines una forma de vida, sólo que ésta no estaba regulada por el Ayuntamiento a través de un permiso.

Por tal motivo analizaré dos temas que aluden a la autoridad y al grado de control que podía tener entre la población estudiada: 1) la instrucción informal entre los sectores pobres ante la incapacidad de un Estado naciente como una crítica de estos sectores al gobierno.⁹³ Y 2) el cobro de impuestos que el Ayuntamiento pretendía imponerle a los rapsodas trashumantes, que hacían de la transmisión de los pasquines, su oficio, a través de canciones, versos, rimas, etcétera.

En este apartado destacaré el análisis de la teatralidad, a través de las personas que frecuentaban las plazas públicas y el impacto que pudo tener en ellas la transmisión de dichos mensajes, como del lector improvisado o el rapsoda que transmitía el mensaje de los pasquines y artículos de periódico, frente a las autoridades del Ayuntamiento. Ya que sería muy ingenuo pensar que las autoridades ante tales actos de teatralidad no controlados por ellos, no harían nada al respecto, entonces ¿cómo reaccionaban las autoridades ante estos lectores improvisados o de oficio?, ¿había manera de que la autoridad regulara dicha actividad tan espontánea?, ¿había castigos para aquellos que encontrara leyendo en plazas públicas? En este planteamiento intervienen tres elementos, de los cuales, en los primeros dos residen elementos de teatralidad: por un lado el del público, y el impacto que pudieron haber llegado a tener los textos escuchados; el lector improvisado o rapsoda, y finalmente la autoridad, frente de la cual se limitan las manifestaciones espontáneas de esa teatralidad ante el intento de una regulación.

No pretendo generalizar entre todos los sectores pobres que concurrían a la plaza central y a los lugares más concurridos de la ciudad, ni en el interés hacia este tipo de

⁹³ Argüello, 1983, pp. 98 y 139.

publicaciones, ya que no hay manera de medir el impacto que tuvieron en la gente; pero considero importante abrir la posibilidad de que esas lecturas tan afines a la vida de cada individuo de la ciudad y a las circunstancias políticas del momento, pudieron haber generado algún efecto instructivo entre personas que vivían en una situación de pobreza, y que, por lo tanto, no tuvieron acceso a una educación formal⁹⁴ y quizás tampoco accedieron a los espectáculos de alguno de los dos teatros más importantes de la ciudad: el Coliseo y el Provisional.

Si se toma en cuenta que el Estado apenas comenzaba a definirse, los distintos órganos que lo componían, a nivel federal y local, todavía no tenían lo suficientemente deslindadas sus respectivas jurisdicciones.⁹⁵ Uno de los rubros que más resintió esta ambigüedad fue el de la educación. De ahí la importancia que tuvieron, entre la población urbana de la ciudad de México, en particular, entre los sectores pobres,⁹⁶ los pasquines y artículos periodísticos, entre otras hojas volantes.

Hay que considerar que, como lo dije líneas arriba, el naciente Estado no había definido una política educativa; por el contrario, se continuó con la heredada de la Colonia.⁹⁷ Los sectores pobres fueron excluidos de la educación formal por falta de ingresos. Supongo que entre aquellos que vivían en la ciudad y frecuentaban los lugares de reunión popular, hubo quienes llegaron a escuchar la lectura de un pasquín como una opción de entretenimiento y, sin que así lo pretendieran, de instrucción.

Es necesario señalar que el nivel de analfabetismo era considerable en esa época, y que no toda la sociedad capitalina podía asistir a los espectáculos en los teatros Coliseo y Provisional debido a que no eran los únicos espectáculos que se ofrecían. Por lo tanto, es

⁹⁴ Ver nota 15.

⁹⁵ Al deshacerse el gremio de maestros en 1820, la educación primaria sufrió un golpe que vendría a rematar su politización un año más tarde, ya que para 1821, quedó el Ayuntamiento de la Ciudad de México a cargo de la educación primaria: “[...] el gremio de maestros de primeras letras desapareció a finales de 1820 y la supervisión de la educación primaria y de los preceptores pasó definitivamente al cuidado de la Ciudad [...]. Después de la declaración de independencia, efectuada el 27 de septiembre de 1821, y en acatamiento de lo dispuesto en el Plan de Iguala y en los Tratados de Córdoba, se siguió gobernando de acuerdo con todas las partes de la Constitución de 1812 y las leyes expedidas por las Cortes españolas que no dañaran la Independencia [...]”. En Tanck, 1975, pp. 226-228.

⁹⁶ “[...] El periódico, aun bajo la censura, participaba de algún modo en las tareas literarias y políticas, ya fortalecida su condición como instrumento ideológico [...]”. En, Magaña, 2000, p.87.

⁹⁷ En Tanck, 1975, pp. 226-228.

posible inferir que los pasquines y artículos de periódicos repartidos en lugares de reunión pública, a través de la teatralidad, tuvieron un papel, tal vez modesto, en la instrucción informal de los sectores pobres de la capital a la par de canciones, poemas, dichos y chistes, por nombrar aquellos que transmitían de manera oral algún mensaje. La cultura oral era de suma importancia entre los sectores más amplios de la población, como se aprecia en la obra *Crítica del Hombre Libre*, de autor anónimo:

[...] Pilguanejo: [...] Yo siempre me he muerto por los insurgentes, alma mía de señor Morelos y de señor Allende. ¡Cuánto lloré yo cuando los mataron! Pero, ¿qué habíamos de hacer? No estaba de Dios [...].

[...] Allí salió a bailar el pensamiento de señor Iturbide, la Avispa de Chilpancingo, los diputados, los frailes y todo el mundo [...] ¿Con que los señores eclesiásticos, 18 diputados, los empleados 24, y así todos los demás?, ¿y al pueblo 9? Es decir que a nosotros los pobres, que nos muerda un perro pues, no te digo [...].

[...] Yo no pude coger las razones que hablaron en la primera mitad, porque eran allá... muy grandes; pero las de la otra las percibí mejor, porque eran muy claras [...].⁹⁸

Los escritores de pasquines y periódicos expresaban sus posiciones políticas, personales o colectivas, sobre todo frente a la convulsa situación política del país.⁹⁹ La

⁹⁸ Chabaud, 1995, pp.151-152.

⁹⁹ Al decir que los escritores de pasquines tomaban partido, hablo de un reducido grupo de personas, que eran tanto los que escribían, como los que leían esos escritos. En ningún momento se debe de entender los pasquines o la prensa formal como medios de difusión masiva que marcaran una ideología. Nada más alejado de la realidad de México para ese momento. Inclusive, pese a que en muchos de los panfletos y publicaciones periódicas se utilizaban conceptos como: nacionalismo, libertad de expresión, el voto, no se pueden entender como actualmente los utilizamos, ni siquiera al final del siglo XIX, ya que no había conciencia nacionalista, lo que sí había era algún tipo de consenso entre el pequeño círculo de lectores y escritores de las líneas políticas de un grupo en concreto. Esto se puede ejemplificar con una fecha icónica para la ideología nacionalista: “[...] Los mexicanos de la *época de la folletería* –del segundo cuarto del siglo XIX– vivieron confundidos entre la celebración del 16 de septiembre cuando Iturbide entró a la Ciudad de México en son de triunfo de una revuelta por demás elitista [...]. Finalmente acabó sobreponiéndose la celebración del día 16. A finales del siglo XIX [...]. ¿Sería [...] porque el dictador había nacido el día de San Porfirio, esto es, el día 15 de septiembre? [...]”. En, Muriá, 1986, p.6.

intensidad en el tono político de los pasquines y artículos iba en concordancia con los acontecimientos del momento.¹⁰⁰

A principios del siglo XIX, la hoja volante comenzó a ser una herramienta de denuncia política para los sectores medios (criollos) y populares; incluyó y desarrolló ciertos rasgos xenófobos en contra de la explotación de la Corona española en la Nueva España, como se muestra en el siguiente pasquín fijado en las esquinas del Real Palacio:

[...] ¡Pobre América! ¿Hasta cuándo se acabará tu desvelo? tus hijos midiendo el suelo y los ajenos mamando [...].¹⁰¹

El encono de las manifestaciones de repudio hacia los españoles tuvo lugar a finales de la década 1820, en particular en 1828, año en el que se decretó por ley su salida de México.

Estos pasquines y artículos de periódico fueron escritos por personas letradas, atentas a lo que se decía del poder, tanto del Estado, como de la Iglesia.¹⁰² Son una excelente fuente que ayuda a apreciar cuáles eran sus principales preocupaciones políticas y sociales.¹⁰³ De ese pequeño grupo de personas letradas, es importante considerar que muy probablemente las opiniones políticas que manifestaban fueran individuales, ideológicamente ajenas a alguna de las dos grandes logias masónicas (la yorkina y la escocesa) que tomarán mayor importancia en la vida política durante la segunda mitad de la década de 1820, como se verá más adelante.¹⁰⁴

Para entender algunas características que pudieron fomentar actos de teatralidad callejera entre la población capitalina, es importante considerar el papel de las autoridades

¹⁰⁰ Argüello, 1983, pp.131-132.

¹⁰¹ Campos, 1929, p. 170.

¹⁰² Desde mucho antes de la Independencia, los pasquines ya eran una herramienta importante de crítica al gobierno: “Así en la muy noble y ‘muy leal Ciudad de México’, los pasquines contra el virrey y los nobles del virreinato eran el arma terrible contra la que no valían la vigilancia palaciega ni la amenaza inquisitorial”. En, Campos, 1929, p. 165.

¹⁰³ “Si bien la libertad de prensa en este periodo era casi absoluta y había un número considerable de publicaciones periódicas en la ciudad de México, sólo una pequeña fracción de la población urbana podía leerlos y, a partir de ellos, formarse una opinión respecto a los acontecimiento políticos y culturales del país”. En, De Pablo, 2011, p.234.

¹⁰⁴ En la década 1820: “los estratos medios se movilizaron por motivos estrictamente particulares, al margen de cualquier proyecto nacional propio [...]. Ante el asombro de los estratos medios, era la antigua oligarquía colonial encarnada en españoles y criollos europeos la principal beneficiaria del ‘nuevo orden’”. En, San Juan, 1980, p. 71.

en la regulación de las actividades al aire libre, así como en el interior de los teatros, para controlar su comportamiento:

Las diversiones públicas eran controladas por el gobierno, en el caso de la Ciudad de México por el Ayuntamiento. Las prohibiciones en este ramo tienen muchas vertientes, una de ellas se refiere al temor que significaba para las autoridades el que la gente se divirtiera en lugares cerrados, lo privado no se puede controlar como lo público, y no sólo en lo que a moral se refiere, también el pago de la licencia era primordial para las autoridades y en mucho sentido lo que más les interesaba de las diversiones, aunque siempre cubierto con el velo de las buenas costumbres.¹⁰⁵

El Ayuntamiento no podía aprehender a aquellos improvisados lectores de pasquines o de textos de periódicos o a los escuchas, ya que ellos no habían escrito dichos textos, de manera que no hay testimonios de las reacciones que tanto los escuchas, como los lectores, pudieron haber tenido. Pero esto no hizo que el Ayuntamiento se deslindara por completo de aquellos que convocaran la atención de un público trashumante. Tampoco podía cobrarles impuestos, y controlarlos, era una tarea complicada ya que era un lugar abierto, y menos en un mercado tan concurrido como el Baratillo. Por otra parte, el Ayuntamiento no tenía un reglamento de conducta para ello, como lo había en un recinto cerrado como el Teatro Coliseo o el Provisional. En estos teatros, si al público no le gustaba la obra presentada, podía arrojar dulces de anís o yescas de tabaco.

Los intereses del Ayuntamiento en relación a las diversiones públicas, iban desde el control en la temática de las actividades hasta el recaudo de impuestos generado a través de los permisos otorgados.¹⁰⁶ De manera que el interés del Ayuntamiento en la regulación de dichas actividades era económico, pero con un cierto grado ideológico que hacía que los funcionarios del Ayuntamiento se autoproclamaran como los defensores del pueblo a través

¹⁰⁵ Alfonseca, 1999, p.29.

¹⁰⁶ Las diversiones públicas en el siglo pasado tuvieron una rigurosa vigilancia del Estado a través del ayuntamiento [...] circunstancias de orden económico impulsaron a la autoridad a pelear su inspección pues las ganancias para la institución por dispensar licencias eran jugosas [...] cuando se trataba de una diversión en la vía pública o en alguna casa particular [...] se enviaba un inspector y dependiendo del espectáculo [...] según el resultado de la inspección se fijaba el monto de la cuota que se debía pagar a la tesorería municipal. La contribución variaba dependiendo de la contribución, del lugar donde se llevaba a cabo, los gastos que se invertían para lograrla, el tiempo que se presentaba o incluso, el demandante podía 'regatear' hasta lograr un mejor precio; el Ayuntamiento ajustaba las cuotas, subiéndolas o bajándolas, según la calidad de la súplica, la verdad de las razones expuestas, o en la peor de las situaciones elevaba la cuenta si sus síndicos le informaban que el interesado ganaba más de lo declarado. En, Alfonseca, 1999, p.55.

de la regulación del precio de los espectáculos, del orden y del control de corte ilustrado, necesarios para el nuevo régimen.

Las personas que asistían normalmente a los puntos neurálgicos de comercio en la capital, sabían que sus actividades se desarrollarían al aire libre, y que los emisarios del Ayuntamiento estarían atentos a cualquier aglomeración en cuyo núcleo se llevara a cabo alguna diversión remunerada que no hubiera sido regulada por el propio órgano. Supongo que esto propició, por una parte, la importancia de la cultura oral en las plazas con mayor concurrencia, la difusión de pasquines o publicaciones de periódicos con temas políticos, fáciles de distribuir de mano en mano, así como de fijarse en una esquina, aunque el principal objetivo de las autoridades del Ayuntamiento estaba en la regulación de las diversiones públicas, no de las manifestaciones improvisadas provenientes de los lectores de pasquines o periódicos. Esta es una de las relaciones que existía entre los impresos y las diversiones públicas frente al Ayuntamiento: la de aventurarme a pensar que la temática de alguna de las diversiones públicas pudo haber sido inspirada en algún pasquín o artículo en boga, o viceversa, que pudieron fungir un rol de canales para efectuar una crítica al poder en cualquiera de sus niveles.¹⁰⁷ Considero que pese a no tener referencias de que este control se incluía a los lectores improvisados de pasquines, es válido intuir que los espectáculos formales pudieron haber estado inspirados en la temática de pasquines más sonados de la época o viceversa.

Estas diversiones públicas eran presentadas –por lo general–, al igual que la lectura o distribución de los pasquines, en lugares claves de reunión,¹⁰⁸ y eran conocidos por un público totalmente variopinto, lo que hacía más interesante la recepción de las diversiones presentadas:

Un conglomerado de gentes de todas castas, de todas las razas, negra, blanca, roja y amarilla, vivía del pillaje y de la trampa, de las migajas de la mesa virreinal, en la

¹⁰⁷ Destaco el año de 1824 que fue en el que se creó el Distrito Federal, como representante de la federación en la capital, y cuyas atribuciones no estaban delimitadas de manera claras frente al Ayuntamiento. Uno de los principales protagonistas de estas disputas para el año de 1824 la encabezó el director principal del Ayuntamiento, el jefe político superior, Melchor Muzquiz. En, Alfonseca, 1999, p.58.

¹⁰⁸ En México eran las pláticas en el mercado de *El baratillo*, en el teatro, en las plazas, en los atrios de las iglesias, en las pulquerías, en la plaza de toros, en los paseos por el canal de La Viga, por nombrar algunos de los lugares más concurridos por el pueblo. En, Olvera Ramos, 2007. <http://books.openedition.org/cemca/538?query=En+M%C3%A9xico%2C+eran+las+pr%C3%A1cticas+en+el+Baratillo%2C+en+el+teatro%2C+en+las+plazas>. Consultado el día 5 de agosto de 2014.

holganza y la disolución más completa. Frailes, tonsurados, seculares, escapados de presidio, hechiceros, brujos, prostitutas, pepenches, alcahuetes y corredores de todo lo innoble y todo lo sucio; renegados que se refugiaban en una colonia rica que pululaba en la miseria, explotada hasta la saciedad por encomenderos y negociantes, tahúres y logreros; el hampa que vive de gorra, sin oficio ni beneficio, había transformado la ciudad en un patio de los milagros.¹⁰⁹

Ante tal amasijo de población conglomerada, en su mayoría con propósitos comerciales en un mismo espacio y ante un Estado en etapa embrionaria, es fácil intuir que el diálogo de las diversiones públicas, así como el de los lectores improvisados de pasquines y artículos periodísticos, debió ser contundente para poder captar la atención de un público itinerante tan variado, detonando con más facilidad los elementos de teatralidad, pudiendo haber llegado incluso a ser una especie de medio para externar una crítica al gobierno:

Al desenfreno del populacho agregábase la efervescencia de las pasiones políticas atizadas por los agitadores y perturbadores del orden [...] y este estado de perturbamiento hacía brotar el libelo como la única arma de protesta escrita.¹¹⁰

De manera que, por una parte, se ejemplifica cómo las personas que frecuentaban estos lugares podían enterarse de ciertas discusiones en boga e instruirse al respecto a través de un formato más popular, que al final de cuentas difundía una crítica; y por otra, que el Ayuntamiento buscaba un interés económico al regular las diversiones públicas, aunque delante de este había una justificación ideológica que se tratará con más detalle en el siguiente capítulo y que, como se denuncia en la nota referida del periódico *El Sol*, el Ayuntamiento sobrepasaba sus límites como institución local.

La ambigüedad resultante de las diatribas a las que se enfrentó el Ayuntamiento al poder federal, en relación con las diversiones públicas y su regulación, fue un reflejo de la inestabilidad política que se vivía en el país, cuanto más en la capital, lugar donde se

¹⁰⁹ Campos, 1929, p. 171.

¹¹⁰ “[...] El trabajo de zapa, por tanto, del pasquín político, ha sido de trascendencia en nuestro país. Las persecuciones estaban justificadas en el unánime movimiento de libertad anunciado por las protestas anónimas, que aunque en una forma soez, cumplieron su fin de enardecer al pueblo por medio de la sátira panfletaria. Consumada la independencia y ejercida la vida política propia, el panfleto asumió otro aspecto. Ya no fue el pasquín adherido al muro para que los transeúntes lo leyeras, sino la hoja volante de la que en una mala prensa de mano podrían imprimirse centenares o millares de copias para hacerlas circulas clandestinamente [...]”. En *Ibíd.* Aunque no se dejó de utilizar el pasquín fijado al muro, como lo vimos en la discusión que hubo en las paredes del Parián, entre *criollos* y *gachupines*.

concentraban los poderes del Estado en ciernes, en el que las funciones de cada órgano de gobierno todavía no estaban definidas, como lo analiza Ariel Rodríguez Kuri.¹¹¹

1.5. Conclusiones

Se puede dar una idea de la complejidad tan basta que rodea la teatralidad, que puede estar presente en diversas circunstancias de todo tipo de personas, y en todos los lugares en los que se encuentren, ya que es parte del comportamiento mismo del ser humano y de su cultura e identidad social. Aunque decidí conducir el análisis de la teatralidad en personas de estratos sociales medios y bajos destacando los lugares en los que se reunían, cuáles eran las posibles características del personaje que interactuaba con la población detonando la teatralidad, cuáles eran algunos de los posibles mensajes que se difundían y cómo la gente se apropiaba de ellos por sentirse identificada, elementos que pudieron gatillar esa teatralidad tan espontánea y fugaz entre los escuchas; es importante destacar que independientemente del estrato social de los escuchas, los textos que detonaban esos actos de teatralidad, así como las personas que los difundieron, junto con las personas que los escucharon en sí mismo pudo generar discusiones con respecto a un tema político, religioso, o de otro género común; intercambio que coadyuvó de alguna manera a la identidad de un Estado en construcción.

De manera que realicé en el primer apartado el aproximamiento a la teatralidad desde la calle, con la finalidad de conocer las actividades en los lugares más concurridos de la ciudad. Me interesaba saber qué tipos de personas concurrían a esos lugares, sus estratos sociales, las fiestas que les eran significativas, entre otros detalles de la vida cotidiana. Espero haberle transmitido al lector la sensación de haber estado en esas calles llenas de vida.

¹¹¹ “[...] numerosos casos de peleas entre instituciones relacionadas con el gobierno de la Ciudad de México [...] el Ayuntamiento capitalino tuvo que enfrentarse a gobernadores, jefes políticos y prefectos que intentaron disminuir en diferentes épocas su jurisdicción. La raíz del conflicto, siguiendo a Ariel Rodríguez Kuri, tuvo relación con la ausencia de una legislación clara que delimitara esas atribuciones. [...]”. En, Rodríguez Kuri, Ariel (1994), “Política e Institucionalidad: el Ayuntamiento de México y la evolución del conflicto jurisdiccional, 1808-1850”, en *La Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX. Gobierno y Política/Sociedad y cultura*, comp. Regina Hernández Franyuti, Tomo II, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.

Dentro de esa multitud que acudía a comprar y a vender sus productos, a encontrarse con amigos, a beber pulque o café, me interesó destacar el papel de los lectores improvisados de pasquines y artículos de periódicos, pero principalmente de los rapsodas trashumantes que hacían de la difusión de los pasquines y artículos a través de alguno de sus formatos, una forma vida. El papel que desempeñaron estos rapsodas, considero que fue de suma importancia ya que ellos eran como los transmisores más importantes del sentir popular a través de sus corridos, poemas, rimas, cuentos, etcétera.

La destreza que tenían estos rapsodas para desempeñar su oficio era fruto de alguna habilidad que tuvieran para ello, ya fuera a través de tocar algún instrumento, de tener una buena voz, de ser carismáticos, pero no proveniente de una formación profesional, como la tuvieron muchos actores de la época. De hecho, las letras de sus canciones, poemas, y versos, en su mayoría ni siquiera eran de ellos, provenían de los pasquines y artículos que se encontraban en la calle tirados o pegados en cualquier portón o pared aledaña al mercado.

Es muy difícil conocer cuáles fueron esos textos en particular que tomaron los rapsodas, sin embargo, decidí analizar doce de ellos, entre pasquines y artículos de periódicos que abarcaran diversos años de la década 1820-1830,¹¹² y que tuvieran distintos formatos para darle al lector un ejemplo más real del contenido de estos pasquines.

Me interesó destacar en el análisis la crítica política que subyacía bajo la anécdota literaria; así como también los personajes estereotipo que utilizaban para darle voz a los sectores populares, medios y altos. Considero que estas fuentes son un reflejo interesante de cómo estaba estratificada la sociedad mexicana en esa época.

Un común denominador que destaqué en esos espacios, en los que ubiqué el estudio, fue el analfabetismo imperante en los sectores pobres. Por tal razón, finalicé el capítulo con el último apartado preguntándome la relación de las autoridades, en particular, del Ayuntamiento, al respecto. Y me aventuré a plantear una hipótesis de la importancia de estas publicaciones y sus difusores para darle a esos sectores populares una instrucción indirecta e informal.

¹¹² Algunos de los pasquines incorporados son anteriores a la década 1820, sin embargo, los analizo debido a que fueron reeditados en la década mencionada.

Sé que quienes escribían estas obras eran personas letradas que no precisamente pertenecían a los sectores populares, pero puedo discernir que esos sectores se llegaron a identificar de manera importante con esos pasquines y artículos, tal vez por el sólo hecho de diversión, pero a su vez, porque considero que era una de las escasas maneras que tenían los sectores populares de comprender la situación sociopolítica de la época; al ver, a manera de espejo, proyectados en esos versos, canciones, rimas, cuentos, lo que pensaban del gobierno: ya fuera para estar a favor o en contra del régimen en curso, ya fuera a través de la risa simplona producida por un texto satírico, de la reflexión, o del enojo. Independientemente del formato en el que fueran difundidos los pasquines, y de la reacción de teatralidad que produjeran en el otro, se fijaba, en menor o mayor grado una postura del escucha.

Otro planteamiento que señalo en el último apartado es el papel del Ayuntamiento ante estos rapsodas, en comparación con los espectáculos regulados de actores profesionales que se presentaban al aire libre. ¿Qué los hacía ser considerados por las autoridades espectáculos formales, denominados diversiones públicas? El hecho de que unos pagaran impuestos y otros no. Detrás de ello a su vez, está el control del Ayuntamiento en la temática del espectáculo, así como en el profesionalismo de sus exponentes.

Estos tres apartados que desarrollé en el primer capítulo en torno a una manifestación específica de la teatralidad callejera: la pasquinería y los artículos de periódicos, que eran leídos en plazas y espacios públicos por rapsodas trashumantes, sin formación artística profesional; me interesaron, ya que a través de ellos se visualiza de manera más nítida la relación de estos personajes con el poder, desde las fiestas comunes a toda la sociedad y en las que se evidenciaban las carencias y profundas desigualdades que había entre clases sociales, que juntas formaron parte del comportamiento y costumbres de los habitantes de la ciudad de México, a lo largo de una década tan complicada en la que según las fuentes todo se estaba modificando, aunque en la realidad del momento, seguramente no se apreciaba con la misma velocidad.

Capítulo 2

La actividad teatral en el Coliseo y el Provisional

2.1. Introducción

El objetivo de este capítulo es analizar los elementos normativos con los que los empresarios y artistas tuvieron que negociar para el desempeño de la actividad teatral, en los dos teatros más importantes de la ciudad de México durante la década posindependentista, el Coliseo y el Provisional, y cómo se entrecruza de manera transversal los conflictos entre los diferentes sujetos históricos que confluían al interior de los recintos. Para ello dividí el capítulo en los siguientes apartados:

1. El entorno físico en el que se desarrollan los conflictos entre los sujetos históricos durante las funciones, en un medio que corresponde a la actividad teatral en los inmuebles donde se presentaban diversos espectáculos.
2. La formación de opiniones en torno a elementos políticos y culturales a través de diarios regulados y algunos de sus colaboradores.
3. La relación con el poder a través de la regulación en la actividad teatral.

Con el objetivo de relacionar el análisis del primer capítulo con el segundo, en el apartado número uno comenzaré situando al lector fuera de los teatros, respondiendo a las preguntas: ¿dónde se encontraban?, ¿cuáles eran los precios de sus entradas? Esto tiene que ver propiamente con la actividad teatral, así como los objetivos de orden y control que las autoridades pretendían incorporar al público. Sin embargo, incorporé algunos rasgos de comportamiento del público durante una función con la finalidad de resaltar los conflictos que se ocasionaban durante la función entre las autoridades y sus principios ilustrados, entre el mismo público pero de diferente localidad, y entre el propio espectáculo.

En el segundo apartado analizo algunas características de la formación de una opinión que combina la política y la cultura, a través de las publicaciones periódicas que un grupo de críticos de teatro realizaba en diarios formales.

Con relación al apartado dos del capítulo uno, en el que hablo de la generación de una opinión a través de los pasquines y publicaciones periódicas similares, en este apartado

hago el análisis a través de diarios formales en los que sus colaboradores, pese a firmar sus reflexiones o quejas en torno a la obra presenciada con pseudónimos en su mayoría, formaban parte de un círculo más pequeño de escritores que se caracterizaban por ello.

Comienzo el apartado con una serie de cuestionamientos que me fueron permitiendo adentrarme a la crítica teatral, descubriendo su relación con el pasquín y publicaciones periódicas similares: ¿qué diferencia hay entre un pasquín y una crítica de teatro?, ¿quiénes eran los abonados y en qué periódicos escribían?, ¿en qué consistían los abonos y cuál era su función en la administración de la actividad teatral? Dentro de todas estas pistas en las que los conflictos y la actividad teatral parecen no estar muy relacionadas, busqué elementos que aludieran de manera recurrente a ellas. Un ejemplo es el papel de los abonados dentro de la actividad teatral, y la importancia de sus crónicas que bien pudieron detonar en innumerables ocasiones elementos de esos conflictos entre los actores criticados.

En el último apartado del capítulo, analizo la relación con las autoridades políticas a través de la actividad teatral. Para ello considero que es fundamental plantear desde distintos ejemplos los roces entre el Ayuntamiento de la ciudad y el gobierno del Distrito Federal, ya que no puedo hablar de la actividad teatral sin dar una idea del contexto más amplio en el que se desarrollaba. Para ello utilizo cuatro ejemplos que van de lo general a lo particular, comenzando con una visión desde la calle, que ilustra los conflictos entre ambas instituciones:

- La remoción de los traperos¹¹³ del centro de la ciudad, a petición de la federación y frente a la negativa del Ayuntamiento. Este tema se relaciona particularmente al capítulo uno, ya que estos traperos se vinculaban directamente con los lugares de reunión como la plaza principal de la ciudad, donde se encontraban, entre otras cosas, el mercado del Baratillo, los rapsodas trashumantes, o lectores improvisados de pasquines y actores callejeros, etcétera.

¹¹³ Los traperos era el equivalente a los usureros. “1.m.yf. Persona que tiene por oficio recoger trapos de desecho para traficar con ellos. 2.m.y f. Persona que compra y vende trapos y otros objetos usados”. En, <http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=bZi10sta9DXX23ivM5rD> , consultado el día 24 de diciembre de 2015.

- El caso del titiritero Brunel y las repercusiones que tuvo su presentación en el Coliseo, tanto para la compañía de actores, para el Hospital de Naturales y su manutención, como para la Federación.
- El caso del coronel Manuel Barrera y sus lazos con el poder federal, que repercutieron tanto en la administración del Coliseo, como en el comportamiento que tenía al interior del teatro.
- El caso del cantante de ópera Manuel García y la diferencia que tuvo con el Ayuntamiento en fijar los precios para su presentación en México. Todos los casos muestran un constante ir y venir entre los dos principales poderes de gobierno y su relación con la actividad teatral.

Todos ellos, a su vez, pudieron detonar diversos conflictos tanto en las personas que se encontraban en las inmediaciones de los teatros, como al interior de éstos.

En los tres apartados, busco darle al lector una imagen más amplia de la regulación de la actividad teatral, y las motivaciones de orden y control que las autoridades pretendían establecer entre la población del teatro. Al hablar de teatro estamos hablando de política, también del comportamiento de las personas, de negocios, de movimientos importantes en la vida de los actores de esa época o de la manutención de los enfermos del Hospital de Naturales; por nombrar algunas de las cosas más importantes que se relacionaban con la actividad teatral de manera directa o indirecta.

2.2. Los conflictos durante las funciones

El presente apartado tiene la finalidad de brindarle al lector una descripción de la vida en los teatros, comenzando por su ubicación, así como por los principales conflictos que impactaron en ellos: el cambio de un gobierno colonial a uno republicano y las políticas de corte ilustrado que buscaban un mayor control entre la población asidua.

Para ello voy a mencionar algunos elementos que ayudarán a contextualizar dichos espacios. Algunos de ellos son: la ubicación de los teatros, los precios de entrada, el desarrollo de una función, el comportamiento del público, el acaparamiento de lugares, la venta de comida y el alquiler de cojines.

La idea de tener un teatro al estilo del Viejo Continente en el país estaba trazada por la información acerca de cómo eran los teatros en Europa, principalmente en España, sin que fuera pensada para la realidad mexicana. El ideal consistía en imitar a los teatros extranjeros, y no en crear uno nacional con base en lo mejor de ellos. Esa imitación incluía el tipo de comportamiento *ilustrado*¹¹⁴ que se debía tener durante el espectáculo.

Si bien es cierto que el movimiento de la Ilustración prevaleció en Europa desde finales del siglo XVIII, hasta el inicio del siglo XIX, su influencia en México continuó por más tiempo: durante la década 1820, en la que el país sufrió constantes cambios al pasar de un modelo colonial al republicano. Para la década 1820, se seguían haciendo numerosas referencias a la Ilustración, en buena medida, como un sinónimo de orden, así como de educación. En la capital del país, la Ilustración se vio materializada en la instrucción formal, así como en las políticas del Ayuntamiento para la regulación del comportamiento, sobre todo entre los sectores más pobres. De ahí que en el presente apartado identifiqué ese afán de orden y control que entra en el rubro de la actividad teatral con la definición de Ilustración del filósofo Moses Menndelssohn:

[...] proceso aun incompleto, de educación en el uso de la razón, que debería estar abierto a todos [...] apoyaba [...] difundir las ideas de la Ilustración entre las clases sociales más bajas [...].¹¹⁵

Sin embargo, la Ilustración en la ciudad de México tuvo una mayor divulgación a través de la actividad teatral comenzando por el Teatro Coliseo. Desde 1673 y hasta la creación del Teatro Provisional en 1822, el Coliseo fue¹¹⁶ el recinto más importante de teatro de la Nueva España, así como también en la etapa independiente de México. En 1748 tuvo lugar un incendio en la bodega donde guardaban las velas que terminó por consumirlo en su totalidad. Para 1753¹¹⁷ fue reconstruido muy cerca de donde había ocurrido el

¹¹⁴ Al pensar en el fenómeno de la Ilustración es común remontarnos de inmediato a Francia, en particular en París, -con Voltaire, en una primera etapa, Diderot, D'Alambert, y Rousseau, en una segunda, y finalmente una tercera etapa que está marcada por el pensamiento de Lessing y Kant-. También se le denominaba la época de las luces o iluminismo, abarcó en Europa desde finales del siglo XVIII, hasta los primeros años de siglo XIX. El fenómeno de la Ilustración llegó a América a través de copiosa literatura, y aunque no con la misma intensidad ni temporalidad que en Europa, en México fue muy discutida por hombres letrados de la época. Outram, Dorinda, 2009, *La Ilustración*, México, Siglo XXI p.12.

¹¹⁵ Outram, Dorinda, 2009, p.9.

¹¹⁶ De Pablo, 2011, p. 236.

¹¹⁷ *Ibíd.*

incendio. Al teatro se le llamó Nuevo Coliseo. Pero fue hasta 1826 cuando comenzó a llamarse El Principal. El Nuevo Coliseo se construyó en la calle del Colegio de Niñas, que más tarde se llamaría, precisamente, calle Coliseo y que actualmente lleva el nombre de Bolívar. El edificio se destinó a los espectáculos de comedia, drama, baile y prestidigitación.

El Teatro Provisional fue inaugurado en 1822 entre las calles de Las Moras y Celaya (hoy República de Colombia).¹¹⁸ Antes de ser un teatro, el local era un palenque, razón por la que fue conocido como “Teatro de los Gallos”. En 1825 sufrió una remodelación que consistió básicamente en ponerle un techo de madera recubierto con hoja de lata, lo que lo hizo más cómodo que el Coliseo,¹¹⁹ ya que antes de ello se anunciaban las obras bajo la consigna de que los espectáculos se llevarían a cabo siempre y cuando el tiempo lo permitiese.¹²⁰ En él primaron más los espectáculos operísticos y de baile. Desconozco el número de espectadores que podía albergar, pero sin duda era mucho menor que el número del Coliseo.

La ópera en la ciudad de México comenzó a tener mayor aceptación del público a principios de la década de 1820, en particular en los años 1823-1824, con óperas como, *Il barbiere di Siviglia* y *L'italiana in Alegri*, de Gioachino Rossini.¹²¹ Ya en 1826 el coronel Luis Castrejón, administrador del Coliseo y del Provisional, decidió contratar al tenor sevillano Manuel García, uno de los cantantes más famosos del mundo en esa época como director artístico del Provisional.¹²²

Los precios de las entradas del Provisional eran más elevados debido a que el espectáculo ofrecido era ópera, por lo que éste exigía un comportamiento más sobrio, al que no estaban habituados los asistentes al mosquete en el Coliseo. Esta diferenciación entre público, no sólo se dio debido al tipo de espectáculo, sino también al costo de las entradas. Si tomamos en cuenta que el Producto Interno Bruto anual por habitante en México fluctuó

¹¹⁸ De Pablo, 2011, p. 237.

¹¹⁹ *Ibid.*

¹²⁰ De Pablo, 2011, p. 237.

¹²¹ Radomskim, James, “Manuel García in Mexico (1827-1828): Part I”, en *Inter-American Music Review*, 12:1 (otoño-invierno 1991), p.217.

¹²² *Ibid.* Ana Lau Jaiven, maneja este dato con diferencia de un año, o sea para 1825. Sin embargo, recomiendo al lector inclinarse por el dato de Luis de Pablo, ya que su estudio se centra de manera puntual en la ópera en México, y el de Jaiven, en la vida del coronel Barrera.

entre los 1400 y 1900 pesos, entre los años de 1800 a 1845, el acceder a una diversión tan costosa era un lujo que pocos podían costear.¹²³

Los precios del Coliseo eran los siguientes: el alquiler de un palco por temporada en 1826 fue de 65 pesos.¹²⁴ “[...] Luneta: 4 reales. Bancas: 3 reales. Asientos terceros: ibíd. Cazuela: 1 real. Mosquete: medio real [...]”.¹²⁵ Mientras que los precios del Provisional o de Gallos, eran: “[...] Precios. Palcos 5 pesos, Lunetas y galerías 6 reales. Cazuela 2 reales. Entrada a Palcos 2 reales [...]”.¹²⁶

El precio que aparece en este anuncio de periódico para palcos estaba calculado por función, no por temporada. Independientemente de ello, se puede apreciar una diferencia entre los precios de uno y otro recinto además de la distribución de las localidades, ya que en el Provisional no había un área llamada mosquete, lo que delimitaba aún más el acceso al público de menor ingreso.

La sociedad posindependentista estaba dividida en estratos sociales. Esta división social era más visible en el Coliseo que en el Provisional.¹²⁷ La distribución del público en el teatro permite dar una idea de la situación económica de cada sector asistente.

El Coliseo tenía “[...] un auditorio en forma de herradura, un patio de butacas, tres niveles de palcos y, en la parte superior, la llamada cazuela o galería [...]”.¹²⁸ Estos espacios estaban distribuidos de la siguiente manera: junto al escenario había cuatro filas de bancas llamadas luneta. En ese lugar, y en los palcos laterales se hallaban las personas mejor vestidas. El público más pobre de pie y apretujado justo atrás de ellos, se ubicaba en un área llamada mosquete.¹²⁹ En la parte superior, el teatro contaba con tres pisos con diez

¹²³ Pérez Toledo, Sonia (2004), *Población y estructura social de la Ciudad de México, 1790-1842*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Biblioteca de Signos, p. 179.

¹²⁴ *El Sol*, 8 de abril de 1826, El amigo de los teatros. En De la Maza, 1969, pp. 171-173. El costo por función para el año de 1823 lo desconozco.

¹²⁵ Archivo Histórico del Distrito Federal (en adelante se abreviará AHDF). Ayuntamiento de la Ciudad de México. Diversiones públicas. Vol. 797. Aviso, Teatro nacional, s/f (1823).

¹²⁶ HNDM, *El Sol*, 1826/02/22.

¹²⁷ De Pablo, 2011, p. 232.

¹²⁸ “[...] Según Maya Ramos Smith, [la cazuela] acomodaba a unos 1 500 espectadores (número notablemente grande si se considera que la población de la ciudad a finales del siglo XVIII, era de casi 140 000 personas) [...]”. En, Ramos Smith, Maya (1991), *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial, p. 15.

¹²⁹ *ibid.* Los asistentes del mosquete permanecían de pie durante toda la función.

y ocho palcos cada uno. Los palcos del primer y segundo piso se alquilaban para la temporada completa o para todos los días festivos. Los del tercer piso se alquilaban por función y eran frecuentados por categorías sociales más bajas.¹³⁰

El Provisional o de los Gallos era un recinto mucho más sencillo que el Coliseo. Se dividía en: Palcos, lunetas, galerías y cazuela.¹³¹ Los palcos se apartaban por temporada, al igual que en el Coliseo. En ellos se encontraban los lugares más exclusivos. Tanto las lunetas, como las galerías, eran los lugares de mediano ingreso, que se podían adquirir el mismo día de la función, y la cazuela, pese a ser la entrada más económica, seguía siendo onerosa para el promedio de la población.

Las funciones comenzaban habitualmente a las:

[...] ocho de la noche y duraban entre tres y cuatro horas, [...] además de la pieza principal, normalmente una obra dramática más o menos seria, en los intermedios se presentaban tonadillas o canciones. Después solía presentarse un ballet -llamado 'baile serio'- y, por último una serie de bailes y canciones populares a los que se llamaba 'fin de fiesta' [...].¹³²

Algunos de los elementos que pudieron fomentar conflictos al interior de los recintos fueron desde la propia infraestructura del inmueble, con poca ventilación –ya que no habían ventanas para dejar salir el humo producido por cientos de cigarrillos, y que, aunado al olor de las lámparas de aceite, hacían que apenas se pudiera divisar el escenario al término de la función–¹³³ y con un fétido olor que inundaba la sala, hasta la propia dinámica de comportamiento del público, secundada por distintos factores como el acaparamiento de lugares, la venta de alimentos y el alquiler de cojines.

En lo referente al comportamiento del público, –caldo de cultivo para la detonación de conflictos durante la función–, en el Coliseo era muy heterogéneo.¹³⁴ En él se entremezclaban distintos estratos sociales, nacionalidades, costumbres, gustos e intereses, que influían de alguna manera en la aceptación o rechazo. Ésta era expresada a través de gritos, insultos, aplausos, constantes interrupciones o lanzando comida a los actores.

¹³⁰Viqueira, 1987, p.72.

¹³¹ HNDM, *El Sol*, 1826/02/22.

¹³² De Pablo, 2011, p. 238.

¹³³ De Pablo, 2011, p. 239.

¹³⁴ En este apartado no me referiré al Provisional ya que no he encontrado información que atestigüe el comportamiento desbordado del público durante las funciones, las críticas que he encontrado del teatro se inclinan más a las piezas de canto y a sus intérpretes que al público.

Uno de los ejemplos que revela el comportamiento de los concurrentes al mosquete fue el del funcionario de Hacienda, Lorenzo Justiniano, quien propuso, en una columna publicada en *El Sol*, una solución a este comportamiento. El funcionario describe a los concurrentes al mosquete como gente soez y sin educación, que se la pasaban pegando en las tablas que dividían a los hombres de las mujeres, que gritaban y decían malas palabras.¹³⁵ Para acabar dicho comportamiento, el funcionario proponía eliminar el mosquete poniendo bancas, con lo cual sería menos accesible la entrada y las personas que pudieran pagarla, supuestamente, serían más ilustradas.

Se podía apreciar un comportamiento similar en todo el teatro. Según varias descripciones de la época, había un exceso de ruido producido por las constantes y altisonantes conversaciones que iban y venían durante toda la función en cualquiera de las áreas del inmueble.¹³⁶ Para muchos de los asistentes, el teatro era una especie de acto catártico, en el que se ponían a platicar, a reír, a llorar, tanto como a criticar la situación política de la época o a los asistentes.¹³⁷

De ahí la denuncia de un crítico que firmaba como *El abonado no ilustrado*, quien se preguntaba si ese comportamiento del público era ilustrado (como sinónimo de educado):

¿[...] que una parte de éstos atiendan sólo al argumento de la pieza cuando es nueva, y cuando no lo es se pongan de tertulia y armen tal susurro que se moleste el espectador más atento aunque sea sordo? ¿[...] que se hable con tal furor en los palcos inmediatos al proscenio que se confunda el eco con el de los actores? ¿[...] que se fume cuando la cortina está levantada [...]?¹³⁸

¹³⁵ *El Sol*, 2 de marzo de 1826, Lorenzo Justiniano Araujo. En, De la Maza, 1969, pp. 167-168.

¹³⁶ “[...] *El sueño. Céfito y Flora*: [...] En esta función han probado algunos señoritos su fino y melindrosísimo gusto no dejando acabar la comedia a fuerza de conversar, toser, silbar, etcétera, con lo que aburrieron a los actores de tal suerte que los hicieron echar abajo el telón. Convengo en que el diálogo de la pobre comedia pudo ser algo menos pesado [...]”. *El Iris*, 10 de mayo de 1826, José María de Heredia. En, De la Maza, 1969, p.190.

¹³⁷ El 11 de octubre de 1826 Juan Manuel de Elizalde, Alcalde de la 2a Elección, hace un escrito en el que plantea algunos de los excesos del público del teatro y los cuales interrumpían las obras. Algunas de las cosas que denuncia es el hecho de que la gente va a platicar al teatro y que esto distrae a los actores como al mismo público. Otra de sus denuncias es que las personas que platican con los actores lo hacen en el mismo vestidor, por lo que hace que los actores se distraigan y que se escuche sus pláticas en la sala y más grave aún, que se interpongan entre los bastidores no permitiendo que los tramoyistas los desplacen en los momentos en los que deben hacerlo durante las funciones (2fs.). En: AHDF, Ayuntamiento-sec.teatros.-vol.4016-Exp.20 (sobre remediar los desórdenes que se cometen en el interior del teatro del Coliseo).

¹³⁸ *El Sol*, 13 de febrero de 1825, El abonado no ilustrado. En, De la Maza, 1969, pp. 138-140.

El acaparamiento de lugares en el Coliseo fue una práctica común del público que no había podido pagar el abono anticipado; en cambio, la clase alta aseguraba sus lugares al teatro a través del pago anticipado del abono.¹³⁹ Otra manera de conseguir esos asientos era gracias a su trabajo desempeñado en algún puesto del Ayuntamiento o del poder federal. Los lugares que reservaban estas personas eran, como es de imaginarse; los más costosos, es decir, los palcos.

Era habitual apartar los lugares en el teatro, y al parecer esto correspondía a varios motivos. En primer lugar, el tener asegurada su entrada; en segundo, no correr el riesgo de sentarse entre personas de otros sectores sociales, como lo expresó en *El Iris*, José María de Heredia:

ya no tenemos lugar fijo en el teatro y se nos condena a vagar por todas partes a ver si hallamos dónde sentarnos aunque sea al lado del lépero más soez y asqueroso, o a que desde por la tarde hagamos centinela, hechos unos estafermos, para tener puesto. [...]. Habrá quimeras y disgustos sobre los palcos.¹⁴⁰

Y finalmente, para ser vistos, bien a través de su vestimenta y comportamiento, en palabras de la marquesa Calderón de la Barca:

El público se componía de algunos caballeros que iban al teatro a discutir sus negocios a voz en cuello desde la luneta aun cuando la representación ya hubiese comenzado; otros entraban a medio acto, y a los demás les tenía sin cuidado la representación y pasaban el tiempo enfocando sus gemelos hacia los palcos de galería.¹⁴¹

Esta práctica llegó a generar ciertos roces entre el poder ejecutivo y los miembros del Ayuntamiento, ya que el grupo de personas que ocupara los mejores espacios, sería el que más poder ostentara. Algunas de estas demostraciones se evidenciaron en el acaparamiento de los palcos reservados para los funcionarios de la federación (incluidos el palco del presidente), por parte de funcionarios del Ayuntamiento, que ya de por sí tenían reservados de manera permanente sus lugares. Este acaparamiento incluso llegó a dejar sin lugar al presidente Guadalupe Victoria. Debido a ello, el presidente Victoria en 1826

¹³⁹ Ramos, 1994, p.88.

¹⁴⁰ Cosa que a José María de Heredia en 1826, la suspensión momentánea de los abonos que reservaban los lugares en el teatro no le pareció en absoluto. En, *El Iris*, 3 de mayo de 1826, José María de Heredia. En, *De la Maza*, 1969, pp. 187-189.

¹⁴¹ Fragmento de la descripción que hizo la marquesa Calderón de la Barca en su libro, *La vida en México*. En, Argudín, Yolanda (1985), *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama, pp. 50-51.

decidió cederle a la administración del teatro el dinero obtenido por el alquiler del palco, contrariando al Ayuntamiento. Un columnista de *El Sol* opinó lo siguiente sobre esta medida:

Este noble ejemplo servirá [para] estimular al excelentísimo Ayuntamiento a imitarlo, y que cediendo de sus injustas pretensiones de tener una porción de palcos de balde y en lugar que más le acomoda [...]. No hay motivo ninguno para darles tres palcos cuando hay tan pocos.¹⁴²

Dentro de todos los elementos que conformaban la vivencia dentro del teatro, estaban los vendedores que a lo largo de la función anunciaban a gritos sus productos, tales como: dulces, nieves, fiambres, aguas, cigarrillos, anises gruesos, almendras cubiertas, cebada y alverjones;¹⁴³ así como a gritos se los solicitaban. Ellos formaban parte importante del teatro por el pago que hacían tanto al Ayuntamiento, como al asentista por permitirles vender sus mercancías.

Los vendedores no eran los únicos que se beneficiaban de esos permisos que representaban un ingreso importante para el asentista y para el Ayuntamiento. El alquiler de cojines, daba generosas ganancias para ambos. Esta práctica tuvo lugar desde 1823 cuando el Ayuntamiento comenzó a dar permisos a través del administrador del teatro: coronel Manuel Barrera, siendo administrador del Coliseo, quien, al dejar este cargo, continuó estando presente en los negocios que se gestaban en el teatro.¹⁴⁴

Algunos de estos elementos que presenté a lo largo del apartado forman parte de una explicación más amplia para hablar de la actividad teatral. Me refiero a aquellos que hacían referencia al comportamiento del público, aunque para hablar de ello, tuve que incorporar los demás elementos que enriquecieron los posibles ¿por qué?, ¿cuándo?, ¿dónde? y ¿cómo? de esos comportamientos.

¹⁴² *El Sol*, 30 de marzo de 1826, Aristarco. En, De la Maza, 1969, p.168.

¹⁴³ Viqueira, 1987, p.73.

¹⁴⁴ *El Sol*, 23 de abril de 1826, X. En, De la Maza, 1969, pp. 184-186.

2.3. La formación de opinión a través de diarios regulados

Durante la década de 1820, la prensa y las publicaciones en hojas sueltas comenzaron a tener una mayor importancia entre el modesto grupo de lectores de periódicos. En estas publicaciones hubo escritores interesados en escribir de teatro y de política, dos elementos que coadyuvaron a fomentar conflictos entre los lectores, escritores, escuchas, así como entre los propios interlocutores de los autores de dichas publicaciones.

En el capítulo uno hablé de doce pasquines que pudieron coadyuvar a generar opiniones entre los lectores y escuchas de los lugares en donde se distribuían estos impresos; en este apartado, mi intención sigue siendo analizar cómo se fue formando una opinión en torno a algunos elementos políticos y culturales que, en particular, se relacionen con la actividad teatral.

Para ello revisé una serie de articulistas que firmaban como “los abonados” y, a través de ellos y su influencia en el teatro, comencé a profundizar entre algunos de los elementos que marcan una diferencia entre los pasquines y publicaciones periódicas similares, frente a las crónicas de teatro publicadas en la prensa por los abonados.

Los cuestionamientos que me hice para irme adentrando en estos temas fueron: ¿Qué diferencia había entre un pasquín y una crítica de teatro? ¿Quiénes eran los abonados? ¿En qué consistían los abonos y cuál era su función dentro de la administración de la actividad teatral? ¿En qué periódicos escribían los abonados? ¿Qué tanta influencia tendrían al interior de los teatros?

Es importante destacar que al no haber textos que analicen al grupo de los abonados, tuve que hacer mi análisis a partir de la lectura de algunos artículos de prensa a lo largo de la década. Una dificultad con la que me encontré en este análisis, fue que la gran mayoría de artículos no están firmados con el nombre de los autores, sino con pseudónimos, por lo que se dificulta su rastreo. En los artículos con el nombre del autor, fue necesario distinguir su vida política, como en el caso de José María de Heredia, de su papel de espectador.

La prensa jugó un papel importante para ambos teatros, no sólo para la difusión de las funciones anunciadas a través de los *avisos* de algún diario, sino también para comenzar a emitir las primeras crónicas de teatro.

Si se toma en cuenta que la cantidad de personas que sabían escribir era pequeña, y que de ellas, sólo un pequeño círculo tendría la destreza, el tiempo, la dedicación y el

dinero para entablar discusiones de política y de crítica teatral, se puede intuir que se está hablando de un círculo de poder formado por hombres de letras, políticos, militares de alto rango y artistas destacados. Los críticos de teatro fueron un sector fundamental para apoyar a los artistas y empresarios para descalificarlos.

Estas crónicas, a diferencia de los pasquines, se publicaban en periódicos establecidos y de tiraje regular, ya que estaban dirigidas al público lector. Las crónicas que se publicaban en la prensa iban encaminadas a los abonados, atentos a las puestas en escena del Coliseo, así como a las piezas que se interpretaban en el Provisional; mientras que los pasquines y publicaciones periódicas pensadas para un público más amplio, tenían distintos formatos como: poema, verso, canción, copla, entre otros; y de temática variada, aunque se caracterizaban por contener una sátira a la Iglesia y al Estado. Esta no es la única característica que diferencia o asemeja a ambos tipos de publicaciones, como se muestra a continuación: las características más sobresalientes de estas publicaciones de prensa, frente a los pasquines son las siguientes:

Dentro de las similitudes, destaco:

- Ambas publicaciones fueron escritas por hombres críticos tanto de la situación sociopolítica de la época, como de lo concerniente al teatro y a la ópera.
- Ambas eran anónimas en su mayoría.
- Ambas generaron una opinión en círculos sociales.

Dentro de las diferencias, destaco:

- La temática que propagaban en los pasquines y en publicaciones periódicas con formatos similares era para un público más amplio; mientras que la crónica teatral, no aparecía en pasquín, sólo en prensa para el grupo de personas interesados en el teatro.
- El pasquín era gratuito; el periódico, no.
- Los interlocutores del pasquín y publicaciones similares en periódicos eran personajes imaginarios en los que, a través de una anécdota literaria, planteaban una velada crítica al gobierno. En la crónica teatral solamente se abordaban temas relacionados al teatro y a su administración.

- Los interlocutores de las crónicas teatrales versaban en torno a personas que habían interpretado papeles dramáticos (ya fuera a través de teatro, la danza o la ópera). Sus crónicas no eran políticas, sino referentes a dichas presentaciones. En los doce pasquines que analizo, no existen las referencias al ámbito teatral.
- Los escritores de pasquines difundían sus publicaciones en un ambiente informal, la plaza principal de la ciudad, donde se encontraban los mercados, las pulquerías y los parques.
- Los escritores de crónica teatral lo hacían en un contexto regulado por el Ayuntamiento como una diversión pública, perteneciente a la actividad teatral.

Considero que es interesante conocer el contexto en el que se generaron estas crónicas, así como a algunos de sus autores, los cuales comenzaron a generar una opinión entre los parroquianos de estas diversiones públicas, sin pretender que con estas crónicas se haya modificado la opinión pública en general, ya que sería un exceso:

[...] durante la primera República mexicana, no existía lo que hoy se entiende por ‘opinión pública’ [ya que] sólo una pequeña fracción de la población urbana podía leerlos [los periódicos] y a partir de ellos formarse una opinión respecto a los acontecimientos políticos y culturales del país. Aún menor era el grupo de personas que expresaban sus opiniones mediante cartas a los editores de los diarios y semanarios [...].¹⁴⁵

Para ir a cualquiera de los teatros se compraban las entradas de dos formas: a través de un pago anticipado por temporada –que después de la Independencia, duraba todo el año, aún en Semana Santa¹⁴⁶, a lo que se le llamaba abono; y el mismo día de la función. La primera práctica, como es de imaginarse la llevaban a cabo las personas más pudientes ya que resultaba muy onerosa, a ellos se les llamaba *abonados*, cabe señalar que no todos los abonos eran iguales:

[...] Los abonos comprendían cuatro funciones semanarias –en ocasiones cinco– de “paga sencilla”; por las demás se debía pagar una cantidad extra. Los abonos que se compraban antes de iniciarse la temporada, constituían uno de los más importantes ingresos para el asentista, pues le permitían iniciar la temporada con algo de capital, restituyéndole parte de lo que había desembolsado al pagar la renta por adelantado.

¹⁴⁵ De Pablo, 2011, p. 234.

¹⁴⁶ De Pablo, 2011, p. 237.

Los boletos para los no abonados podían adquirirse por anticipado en la taquilla o pagarse a la entrada [...].¹⁴⁷

La segunda era para personas con menos recursos que no podían pagar el costo de las entradas en una sola exhibición.

El sólo pago por adelantado de un espectáculo puede que no genere ningún interés para ser investigado, pero si a eso se le añade la enorme importancia que tenía el teatro en esa época con el hecho de que esas personas que pagaban sus entradas por adelantado mantenían la compañía, y que ellos mismos eran los que dirigían el gobierno o negocios importantes en una década políticamente tan efervescente, el hecho cobra relevancia. Por esta razón, intuyo que no era fácil ignorar cuando alguno de ellos emitía una crítica a cierta obra, actor, o pedía la renuncia de alguno de ellos, su permanencia o la repetición de las mismas; ya fuera en el Provisional, como en el Coliseo, aunque sus intenciones no fueran utilizar sus cargos.

Los abonados se concebían o representaban como un grupo, y así mismo firmaban sus peticiones en la prensa. Puede que alguna de esas crónicas las haya firmado uno de ellos, o puede que hayan sido varios individuos, eso es imposible de saberlo. Sin embargo dada la actividad en la prensa de varios personajes letrados que escribían constantemente sobre cultura y política, y que hacían constantes referencias al teatro, intuyo que todos los artículos firmados así pertenecían a varias personas y no al mismo autor.

De las crónicas que emitían, pese a no contener referencias directas al gobierno o a alguna facción en particular, se puede intuir la inclinación política de sus autores a través de los periódicos que utilizaban para publicarlas, tales como: *El Águila Mexicana*,¹⁴⁸ *El Iris*¹⁴⁹ y *El Correo de la Federación*,¹⁵⁰ (de inclinación yorkina), o como *El Sol*,¹⁵¹ y *El Observador* (de inclinación escocesa).

¹⁴⁷ Ramos, 1994, p.89.

¹⁴⁸ “[...] Fundada por Lorenzo de Zavala, en 1824, es una publicación diaria de tendencia claramente yorkina. Desde el 24 de agosto de 1826 era dirigida por J.W. Barquera [...]”. En, De Pablo, 2011, pp. 246.

¹⁴⁹ “Índice del tomo I del Iris”, en Linati, Galli y Heredia, 1826 (único año de publicación), *El Iris. Periódico Crítico y Literario*, Tomo I, México, Biblioteca Suro, IIE/UNAM.

¹⁵⁰ Aunque este periódico, al igual que *El Águila Mexicana*, fue fundado por Lorenzo de Zabala. En, De Pablo, 2011, pp. 248.

¹⁵¹ “[...] *El Sol* es un periódico poco conocido. No existe ninguna monografía en torno a él, y se ignora prácticamente todo acerca de su tiraje, su difusión, su representatividad [...]”. En, Coudart, Laurence, “Fundación de la prensa en el México independiente: El correo de lectores de *El Sol* (1823-1832)”, en, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, núm. 214, enero-marzo, 2006, pp. 93-108.

Es importante resaltar que los abonados eran parte del público, que no utilizaban sus puestos de trabajo o sus relaciones políticas para solicitar una función o que algún actor o cantante en particular interpretara alguna pieza de su elección.

Una característica importante de este grupo es que sus pedimentos a la compañía del teatro estaban acompañados de una crítica que se basaba en sus apreciaciones particulares o de grupo con base a su concepción del arte dramático, mas no en un conocimiento analítico serio del mismo:

[...] Sres. editores. Sírvanse vds. insertar en su periódico estos cuatro renglones en que se suplica a los directores de las compañías de baile y ópera del teatro provisional tengan a bien repetir antes que concluya el año cómico, el primero los bailes del Serrallo y las Garantías, y el segundo las óperas del Tancredo y el Delirio. La buena disposición que estos sres. han manifestado para complacer a otros pedigüeños, nos hace esperar que atenderán a esta súplica, que les dirigen varios abonados que lo han sido desde la apertura del teatro [...].¹⁵²

Otra característica de sus publicaciones, es que preferían publicarlas con seudónimos, o bien, firmarlas con iniciales. Aquellos que publicaban una nota con su nombre, puede que hayan tenido un impacto más fuerte, como José María de Heredia, un personaje ligado a la política, que además de ser abonado, sus peticiones tenían más peso, como se verá más adelante.

Algunas crónicas llegaban a trascender más allá de una petición o apreciación de un espectáculo, volviéndose exigencias que modificaban la distribución de los papeles entre los actores, e incluso, la afectación de sus ingresos, como se puede apreciar en la siguiente nota:

[...] Sres. Empresarios del teatro: hemos pedido que la señora [Rita González de] Santa Marta en unión del señor Castillo, nos hagan la ópera de Rossini del Barbero de Sevilla, pero hemos sabido también que la señora [Mariana] Gutiérrez la tiene dispuesta para su beneficio: ocurrimos a vds. para que tenga verificativo nuestra petición, ya que la señora Gutiérrez no quiere conocer que no es capaz de desempeñar el primer papel de canto en una ópera, la hemos tolerado en otras, [...] pero esta bondad nuestra no debe ser para que dicha señora se alce con el santo y la limosna: le aconsejamos no lleve adelante su capricho pues se expone a que se concluya la consideración de los Abonados [...].¹⁵³

¹⁵² HNDM, *El Sol*, 1826/02/02.

¹⁵³ HNDM. *El Sol*, 1826/08/14.

La nota menciona dos cosas interesantes que es preciso comentar: en primera, el *beneficio*; y en segunda, que es parte del primero, el comentario de que, *la señora se alce con el santo y la limosna*. Ambas situaciones hacen referencia a que los actores muy aclamados podían acceder a un beneficio. Una función podía estar dedicada exclusivamente a un actor, y todas las entradas eran para él, a excepción de los gastos básicos para una función como el pago de tramoyas y de las velas utilizadas. Y la referencia al santo es porque los actores en el Coliseo se ponían en las entradas del teatro, donde había una pequeña imagen de un santo,¹⁵⁴ y ahí las personas les daban el dinero que quisieran de acuerdo con sus posibilidades y la calidad de su trabajo esa noche.

De manera que el beneficio, fue una práctica que se tuvo durante casi toda la Colonia hacia los actores;¹⁵⁵ era un reconocimiento a su trabajo, por lo que no todos tenían derecho a un beneficio, solamente los actores más destacados. Por lo tanto, la Gutiérrez se había ganado dicho beneficio con base en su trabajo, pero como en este caso, a un grupo de abonados no le pareció, y publicaron esa nota amenazando al empresario del teatro con retirar sus abonos; y a la cantante, con quitarle su beneficio.

Cabe destacar que a partir de 1823 muchos de los actores eran españoles, de manera que las filias y fobias que se libraban en el terreno político se trasladaban al cultural a través de las crónicas de estos abonados. En ese año, el Ayuntamiento efectuó un reajuste del sueldo a los actores del Coliseo. Este cambio no le pareció a varios de ellos y terminaron renunciando. Con su salida, el Ayuntamiento contrató a otros actores. Este asunto lo explicaré con más detalle en el siguiente apartado, sin embargo lo menciono ya que permite contextualizar la crítica de José María de Heredia. Pese a que este personaje no fue el único crítico que opinó al respecto, considero que fue el más importante.

Hubo otros críticos que resultaron ser un poco más ecuanímenes frente a las principales figuras de ambas compañías, reconociéndolas o desacreditándolas por igual. En relación con otros actores no tan afamados por sus virtudes, los críticos se encargaron de hacerlo con aquello que consideraba como sus defectos:

¹⁵⁴ *El Sol*, 13 de febrero de 1825, El abonado no ilustrado. En, De la Maza, 1969, pp. 138-140.

¹⁵⁵ HNDM, *El Sol*, 1826/08/15. En esta fuente se hace referencia de un *beneficio* concedido a la Sra. Gamborino, actriz del Coliseo.

[...] Las dos damas, Cecilia Ortiz y Agustina Montenegro, que siempre han sido celebradas por su aplicación y por lo bien que aprendían sus papeles, se han echado con sus petacas, como suele decirse, hasta el grado que ha visto todo asistente al Coliseo en las últimas noches. Las comedias: *La vida es sueño*, *El valiente justiciero*, *el hechizado por fuerza* y *El hombre Gris*, estuvieron más mal ejecutadas que si se hubieran hecho en una casa de vecindad, porque aún las expresadas damas no sabían atar ni desatar, a causa de que no ensayaron o ensayaron como acostumbran. Luciano Cortés, por su avanzada edad ya no oye a los apuntadores. No los oye Amador por no haber leído su papel en todo el día, comienza desde luego a tragar camote, a correr a y a dar gritos, convenga o no convenga, y no los escucha Arias por lo que vds. quieran, de donde resultan aquel tono, aquellas pausas tan chocantes y aquel no sé qué que tanto enfada a los espectadores. Salgado, de quien decían divinidades algunos de los concurrentes al corral de los gallos, ha tomado el aire y modales de un misionero, y se ríe aún cuando llora, *también se echa de casquis*, acaso para no ser menos que los otros. El barba¹⁵⁶Melquiadas llamó la atención o por lo menos excitó la indignación del público, la noche del *Valiente justiciero*, en que sin consideración y respeto nos dijo una insolencia, de las que sólo se oyen en boca de los beodos [...].¹⁵⁷

De manera que, independientemente de los actores y obras a las que estuviera dirigida la crónica, un elemento clave era en qué diario se publicaban, ya que, dependiendo del diario, la crónica podía tener cierta inclinación política.¹⁵⁸

Se observó la gran importancia que tuvieron los abonados dentro del público, así como los pasquines, en comparación con las crónicas teatrales en torno a la formación de una opinión que combinara elementos políticos y culturales, diversos temas y formatos de publicación; que a pesar de desarrollarse en ámbitos totalmente diferentes, tuvieron mucha relación entre sí en una época en la que buena parte de los ciudadanos se buscaba tuvieran una opinión al respecto de la situación política imperante.

¹⁵⁶ Así se les llamaba a los personajes que hacían papeles de ancianos.

¹⁵⁷ HNDM, *El Sol*, 1824/06/09.

¹⁵⁸ Consultar las notas 142, 143, 144 y 145.

2.4. La regulación de la actividad teatral

En este apartado presentaré algunos casos que ilustran los roces que se libraron no solamente en los teatros, sino más allá de ellos: en la calle, como lo expuse en el último apartado del primer capítulo. Mi intención es que este apartado dé al lector una visión más completa de estos roces institucionales y le muestren cómo impactó en la actividad de los teatros, con más regulación de las autoridades. En ambos casos, se contendía por la imposición ideológica de dos cotos de poder: el del Distrito Federal que pretendía abrirse paso en la capital; y el del Ayuntamiento, que luchaba por no salir de ella.

La actividad teatral y su relación con el poder se caracterizó por un ir y venir jurisdiccional entre la Federación y el Ayuntamiento desde los primeros años de la década 1820. Si bien es cierto que el Ayuntamiento fue el órgano colegiado con más presencia en esa década para la regulación de las actividades públicas –ya fuera en las calles, como en los teatros–, no siempre tuvo la última palabra, ni fue la única institución de gobierno capaz de tomar decisiones al respecto, ya que a partir de 1824, el Gobierno Federal decretó la creación del Distrito Federal.

Una buena parte de la regulación de esa actividad teatral estuvo desde los albores de la década independentista, en particular desde 1823, a cargo del Ayuntamiento,¹⁵⁹ el cual era administrado por distintos funcionarios,¹⁶⁰ mismos que se hicieron cargo de los dos recintos artísticos bajo sus principios, y muchas veces, ignorando el parecer de la

¹⁵⁹ El Ayuntamiento fue un órgano real administrativo que se creó en 1522 en la ciudad de México y que permaneció hasta 1928. Por razones prácticas el cuerpo continuó funcionando con las mismas reglas generales, con la variante de que los puestos ya no eran a perpetuidad y el Representante Real fue sustituido por un representante del Emperador Mexicano. A partir de la caída del Primer Imperio Mexicano, esta figura fue designada por un Representante del Congreso. De manera que el Ayuntamiento era una más de las instituciones que prevalecieron del gobierno colonial hasta muy entrado el gobierno republicano. En, Fernández del Castillo, Bernardo Pérez (1991), *Tacubaya, Historia, leyendas y personajes...* México, Porrúa, pp.123 a 178.

¹⁶⁰ El Ayuntamiento se constituía por: alcaldes, regidores, un procurador y un síndico, presidido por el Jefe Político y, en su defecto por el alcalde. El número de personas que integraba esto era muy variable y en proporción al vecindario. Dentro de la estructura del propio ayuntamiento se crearon las figuras de los prefectos, subprefectos y guardarios, los dos primeros encargados de evitar la delincuencia y el tercero, encargado de la vigilancia de ríos y acequias. En, Rodríguez Kuri, Ariel (1996), *El Ayuntamiento de México: Política y Gobierno, 1876-1912*, México, UAM-COLMEX, p. 38.

federación. Cabe recordar que para 1824¹⁶¹ el Ayuntamiento estaba lo bastante consolidado en la ciudad, como al interior de la República, para intervenir en las decisiones concernientes a la nación. Aunque no pasó de ese año en el que la federación limitó la intervención del Ayuntamiento ante la demanda de los estados de ser conducidos por él, no por la federación. Desde entonces desapareció la figura de jefe político superior y en su lugar quedó la de gobernador, y en la ciudad de México, repercutió en la creación del Distrito Federal.¹⁶²

De esta manera, la actividad teatral iba y venía entre los decretos de estas dos instituciones. Es interesante plantear las características así como la relación que la actividad teatral tuvo con las autoridades políticas. Intentaré dar ejemplos que hayan repercutido en ambos teatros, aunque cabe destacar que hay más trabajos que refieren a hechos del Coliseo, que del Provisional.

El primer caso que presentaré, recuerda que desde muy temprano, la administración republicana a nivel federal comenzó a tener ciertos roces con el Ayuntamiento de la ciudad de México. Aunque dichas diferencias no fueron declaradas de manera directa por ninguno de los dos órganos administrativos, es posible detectar los roces entre ambos, los cuales, inclusive, circulaban entre la población.

En 1822 el Ayuntamiento permitió, dentro de los diversos espectáculos ofrecidos en el Coliseo, el del titiritero Brunel. Muchos de estos titiriteros habían prevalecido en las calles, concentrándose en la plaza de la Constitución, mercados, pulquerías y demás lugares referidos, a veces siendo perseguidos por su crítica al gobierno en curso.¹⁶³

El segundo caso es de suma relevancia, no tanto por el hecho de haber aceptado a un titiritero en el Coliseo, sino porque refleja, de manera clara, una parte de ese reajuste institucional que estaba ocurriendo con el cambio de administración colonial a republicana. El hecho de que el Ayuntamiento le haya retirado la renta que el Hospital de Naturales percibía del Coliseo, quedando a manos del poder federal la manutención del hospital, refleja ese reajuste dentro de las instituciones. Recordemos que con la creación del Distrito

¹⁶¹ Ortiz Escamilla, Juan (2012), “Política y poder en una época revolucionaria. Ciudad de México (1800-1824)”. En, Rodríguez Kuri, Ariel (coord.), *Historia Política de la Ciudad de México: desde su fundación hasta el año 2000*, México, El Colegio de México, p. 206.

¹⁶² Ortiz Escamilla, 2012, p. 214.

¹⁶³ Ramos Smith, 2010, p.296.

Federal en 1824 se le restó mucho poder al Ayuntamiento, que durante el periodo colonial las ganancias del Coliseo servían para la manutención del Hospital de Naturales.¹⁶⁴ Estos cambios cimbraron tan profundo en el teatro, que incluso llegaron a modificar de manera desfavorable los sueldos de los actores, ocasionando algunos cambios en lo referente al reparto.

Para 1823, José María Landa, asentista del Coliseo, fue autorizado por el Ayuntamiento para que un titiritero llamado Brunel presentara un espectáculo. Aparentemente, el número del artista recibió mucha promoción, prometiendo ser un espectáculo digno de presentarse en el Coliseo, y por lo tanto, ante el exigente público de la ciudad de México. El problema fue que el número de Brunel no gustó al público y comenzaron a abuchearlo. El Ayuntamiento intervino reprendiendo al artista por no presentar un espectáculo a la altura de lo anunciado; y al empresario, por su supuesta colaboración en el engaño.

El Ayuntamiento multó al asentista y al titiritero con 100 pesos a cada uno, pero al comprobar que Landa no le había pagado a Brunel, éste tuvo que asumir el gasto de los dos. Landa demostró que no había tenido nada que ver con la calidad del titiritero, y el Ayuntamiento, que ya le había trasferido el dinero recaudado de la multa al Hospital de Naturales, se lo solicitó de nuevo para devolvérselo al asentista. Sin embargo, los administradores del Hospital no lo devolvieron, argumentando que no poseía libros de contabilidad, y que, por lo tanto, no podían rastrear a dónde había ido a parar ese dinero.¹⁶⁵

Al Ayuntamiento no le pareció que el Hospital no llevara un registro contable claro, prestándose al fácil desvío de los recursos que ingresaban a él. A partir del incidente del asentista Landa y Brunel, y del extravío de esos 200 pesos por el Hospital de Naturales, el Ayuntamiento exigió al asentista del Coliseo le pagara al Ayuntamiento, ya no al Hospital, la renta anual de seis mil pesos, obligando a la federación a encargarse del gasto que implicaba la manutención del Hospital y sus enfermos.¹⁶⁶

¹⁶⁴ Serrano, 1996, p. 140.

¹⁶⁵ AHDF, Ayuntamiento de la Ciudad de México. Diversiones públicas. Vol. 797. Exp. 39. Fjs. 3-12. (1823).

¹⁶⁶ AHDF, Ayuntamiento de la Ciudad de México. Diversiones públicas. Vol. 797. Exp. 40 (1823).

Esa manera de proceder de las autoridades del Ayuntamiento, fue tomada por algunos críticos como una decisión poco conveniente para los intereses de los asentistas y empresarios, aunque el hecho de fijar un precio máximo beneficiara al público:

El Ayuntamiento [...] llevado a su excesivo celo por el bien público, ha traspasado nuestras instituciones y sus principios obligando a los empresarios a dar sus famosas actividades por los precios que fijó la misma municipalidad, bajando los que había designado la empresa. Yo, que no tengo el más ligero participio en ella y veo por consiguiente el negocio con despreocupación considero el ataque formidable que el Ayuntamiento ha dado a la libertad y a la propiedad.¹⁶⁷

Sin embargo, dicha acción no sólo repercutió a nivel institucional, así como tampoco sus efectos quedaron manifiestos en algunas crónicas como la presentada. En realidad esta acción generó un gran cambio a nivel de la compañía de actores de 1823, haciendo que éstos comenzaran un reclamo enérgico en contra del cambio, y no por el hecho de que la renta que el Coliseo daba al Hospital de Naturales ahora se la daría al Ayuntamiento, sino porque a partir de la injerencia del Ayuntamiento en la regulación del teatro, sus sueldos se reducirían a la mitad.¹⁶⁸

Cabe recordar que el gremio de los actores estuvo protegido y vulnerado a lo largo de la década de 1820. Diversos miembros de élite les brindaron su protección o rechazo, ya fuera de manera individual, las más de las veces, o como gremio. A medida que avanzaba la década, el Ayuntamiento resultó ser uno de los principales interlocutores para los artistas, ya fuera para apoyar sus funciones, o bien, para coartarlas.

A partir de los cambios administrativos concernientes al desvío de la renta, los actores inconformes se unieron y redactaron un escrito que le hicieron llegar al Ayuntamiento, en donde se expresaba su molestia ante la modificación de sueldos, poniendo sus nombres en ella, sus firmas y sus sueldos, que eran en reales, anteriores a la

¹⁶⁷ *El Sol*, 17 de julio de 1827, *El Observador*. En, De la Maza, 1969, pp. 222-225.

¹⁶⁸ El Ayuntamiento fue contundente en su decisión de retirarle el dinero que el Coliseo le daba al teatro, al grado que aún en la epidemia que tuvo lugar en la Ciudad de México en 1826 en donde hubo numerosas bajas, las cuales superaron los alcances del poder federal, delegando el cuidado de los enfermos a la Iglesia, aún en esa circunstancia, el Ayuntamiento no cedió: “[...] Sres. editores del *Sol*, he visto el estado de enfermos que entraron a curarse en el Hospital General de San Andrés, de los que salieron murieron [...], el capellán presbítero d. Ramón Teixido y Taibo profesa mucho amor a sus semejantes, y con el mayor esmero y caridad trata a los afligidos de las enfermedades que ocurren a las puertas de esta casa de beneficencia común en solicitud de alivio [...]”. En, HNDM, *El Sol*, 1826/01/29.

rebaja y que les eran pagados por temporada; aunque ésta fuera ignorada por el Ayuntamiento.¹⁶⁹

Siendo que algunos de los artistas como la primera actriz (también se les llamaba primera dama) (Agustina Montenegro) llegaban a percibir por temporada hasta 3000 reales, en tanto que otros recibían sólo 200 reales.¹⁷⁰

Ante dicha muestra de molestia, el Ayuntamiento despidió a los actores de la compañía de 1823, y contrató a otros que sí estuvieran dispuestos a trabajar por los sueldos estipulados. De manera que los actores de la compañía de 1823, además de lidiar con el Ayuntamiento por la disminución de sus sueldos, en una primera instancia, y con su despido de la compañía, en una segunda instancia, tuvieron que contrapuntarse con otros actores, que rápidamente llegaron a ocupar sus lugares por la mitad de sus sueldos.¹⁷¹

Los actores que decidieron romper el pacto con sus demás compañeros y someterse a los sueldos ofertados por el Ayuntamiento fueron muy cuestionados, principalmente, por los críticos de teatro, quienes marcaron la diferencia entre dos escuelas de actuación: la de actores como Garay o como Prieto, que traían cierta influencia romántica, frente a un grupo de actores cuyo arte se consideraba apocado. Otros eran referidos por la belleza física, otros por la edad, y también porque unos no habían contrariado al Ayuntamiento y otros sí.¹⁷²

¹⁶⁹*Ibíd.*

¹⁷⁰*Ibíd.*

¹⁷¹ Es importante señalar que el nuevo grupo de actores, pese a ser españoles los más sobresalientes, no se llevaban del todo bien entre ellos debido a sus diferencias políticas, a los protectores que tenían, así como a su trabajo escénico. Manuela García Gamborino y Diego María Garay. Ellos se disputaban los papeles principales junto con Prieto, el problema es que teniendo a de Heredia de su lado Prieto no tenía mucha oportunidad de sobresalir. En realidad la contratación de nuevos elementos y recontratación de algunos de otros que ya laboraban ahí, fue convocada para el 30 de marzo, comenzando sus funciones casi de manera inmediata, para lo cual se tuvo que solicitar del auxilio de algunos actores de la compañía inconforme que quisieran someterse a los sueldos impuestos por el Ayuntamiento, para echar a andar cuanto antes el espectáculo. Marco el año de 1824 como el de la nueva compañía, ya que es el año en el que comienza a trabajar en el Coliseo el actor español Diego María Garay, y a partir de su llegada se le considera una compañía de teatro totalmente nueva y diferente de la de 1823: “[...] Para 1824 llegó el primer actor español al coliseo de la ciudad de México Diego María Garay, quien a través de una constante disciplina puso en marcha la primera compañía de repertorio del país [...]”. En, de la Maza, 1969, pp. 18-19.

¹⁷² En realidad la otra compañía fue convocada para el 30 de marzo, comenzando sus funciones casi de manera inmediata, para lo cual se tuvo que solicitar del auxilio de algunos actores de la compañía inconforme que quisieran someterse a los sueldos impuestos por el Ayuntamiento, para echar a andar cuanto antes el espectáculo. Marco el año de 1824 como el de la nueva compañía, ya que es el año en el que comienza a trabajar en el Coliseo el actor español Diego María Garay, y a partir de su llegada se le considera una compañía de teatro totalmente nueva y diferente de la de 1823: “Para 1824 llegó el primer actor español al

Un ejemplo de dicha hostilidad se puede apreciar en la crónica teatral de José María de Heredia a los actores que contravinieron las órdenes del Ayuntamiento, en particular a la más famosa de ellas, la primera actriz de la compañía de 1823, Agustina Montenegro. Hostilidad quizá generada por el apoyo de Heredia a la Federación y su naciente sentimiento “nacionalista” sobre el Ayuntamiento:

[...] la señora Montenegro [...] ni sus formas demasiado robustas ni su voz demasiado fuerte, convienen para representar vírgenes inocentes y delicadas. Límitese a renovar en escena las matronas heroicas de los tiempos antiguos y nada perderá en ello su reputación teatral. Los otros papeles convienen mejor a la señora Cecilia Ortiz. [...].¹⁷³

El tercer caso es el del coronel Juan Manuel Simón Barrera Dueñas, quien fue uno de los administradores del Coliseo más destacados en la vida política, social y cultural de la época. Nació en la ciudad de México el 28 de octubre de 1780 y murió el 28 de marzo de 1845.¹⁷⁴ A lo largo de la década 1820, Barrera estuvo presente en la administración del Coliseo de manera directa la mayor parte del tiempo, así como indirecta a través de la vendimia y alquiler de cojines dentro de la sala. Según señala Anala Lau Jaiven, en esa década, Barrera trabajó en la Iglesia, pues había sido el cochero mayor de la Congregación del Santísimo Sacramento de la Parroquia de San Pablo;¹⁷⁵ también entre los “léperos” y “agitadores” del barrio de San Pablo, pues él los controlaba;¹⁷⁶ dentro del poder federal, por haber sido compadre de Anastasio Bustamante y amigo de Lucas Alamán,¹⁷⁷ y en el ejército a través de su amigo y socio, el militar José María Tornel, quien lo protegía del Ayuntamiento.¹⁷⁸

Sin embargo, el coronel Barrera presidió por poco tiempo de manera directa la administración del Coliseo (1824-1827), y volvió a hacerlo al final de la década, al ser informado por su amigo, Lucas Alamán, quien ocupaba el cargo de ministro del Interior y

coliseo de la Ciudad de México Diego María Garay, quien a través de una constante disciplina puso en marcha la primera compañía de repertorio del país”. En, De la Maza, 1969, pp. 18-19.

¹⁷³*El Iris*, 1 de abril de 1826, José María de Heredia. En, De la Maza, 1969, pp. 178-180.

¹⁷⁴Jaiven, 2005, p.38.

¹⁷⁵Jaiven, 2005, p. 168.

¹⁷⁶*Ibíd.*

¹⁷⁷Jaiven, 2005, p. 157.

¹⁷⁸Jaiven, 2005, p. 181.

de Relaciones Exteriores en el gobierno de Anastasio Bustamante.¹⁷⁹ En 1830 el presidente Anastasio Bustamante le pidió a Barrera que contratara a actores y cómicos del Viejo Continente para que trabajaran en el Coliseo. Esto es una evidencia de la importancia del teatro en estos años.¹⁸⁰

Durante la administración del Coliseo por parte de Barrera, hubo diferencias, al parecer entre el personal del teatro y el público, debido a sus maneras de proceder ante ellos, como lo denuncia la siguiente nota firmada con las iniciales “E.D.L.”, y publicada en *El Sol* el 23 de agosto de 1826:

[...] Solicité un palco tercero pero se me dijo que no lo había por estar ya tomados los cinco que para el servicio del público se habían dejado sin abonar. [...] con sólo cinco palcos no se puede complacer a la multitud de familias decentes que hay en México pero que no tienen proporciones para mantener un palco por temporada y desean disfrutar de algunas funciones. [El hombre que recibe los abrigos me dijo que el coronel Barrera] [...] se sienta en el palco número 19 de primera fila con los pies tendidos sobre otra silla, [...] es él quién dice que los actores y actrices son criados de los asentistas, [...] es el que quiere que todos lo respeten, sino como asentista porque no tenga razón en lo que mande, lo han de obedecer a fuer de ser un señor coronel en quien no han entrado los sentimientos y costumbres republicanas. [...] no pregunte a secas por el coronel Barrera [continuó diciendo el hombre de los abrigos], sino por el E.S.C.R., pues no de otra manera contesta a nadie ni quiere que le hablen, porque se enoja mucho, y sobre no hacerle a usted el favor que le va a pedir, saldrá usted mal que le pese muy mal despachado. [...] Aunque suba al regio trono ayudado de fortuna, nada le sirve de abono, que el que mono fue en la cuna siempre ha de quedarse mono.¹⁸¹

¹⁷⁹ “[...] Primera Secretaría de Estado. [...] Deseando el Excmo. Señor vicepresidente proporcionar a los habitantes de esta capital una compañía de teatro digna de su ilustración, [...] ha tenido a bien S.E. comisionarle para que asociado a los demás individuos que han propuesto hacer algunas anticipaciones, se sirva practicar cuanto sea necesario al efecto por mando y presentando a esta Secretaría el reglamento que V.S. estime conveniente. Dios y Libertad, México, 2 de octubre de 1830. Lucas Alamán. Dirigido al señor coronel Manuel Barrera”. En, *El Sol*, 30 de octubre de 1830, Uno de los Terencios. En, *De la Maza*, 1969, pp.252-253.

¹⁸⁰ En la sesión del día 18 de diciembre de 1827, mismo que el diputado Ignacio Esteva había regalado a un [don. Fulano Ahumada], que a su vez presentó unos años después en la cámara de diputados, un cajón lleno de obras de teatro el cual fue examinado por dos diputados: “[...] Llave [y] Bustamante.[...] Estas son obras de tres autores, todas curiosas e interesantes; las primeras son: seis tomos de a felio mayor, papel marquilla con el título de Teatro de Nueva España- España en su gentilismo y conquista: compendio histórico que representa en estampas los sucesos memorables, trajes, ceremonias, sacrificios, poblaciones, guerras y demás noticias, desde sus primeros pobladores conocidos hasta la conquista de México. [...] Todas estas obras de d. Diego Panes [...]”. Esta compilación hasta donde tengo entendido se ha perdido, sin embargo es un ejemplo de la importancia que tuvieron estos documentos como parte de pasado de México., visto a través del teatro. En, HNDM, *El Sol*, 1826/12/21.

¹⁸¹*El Sol*, 23 de agosto de 1826, E.D.L. En, *De la Maza*, 1969, pp.211-212.

Esto se debió en parte a las maneras de proceder que tenía Barrera, como a la mala fama que los militares hacia 1824 comenzaron a tener entre la población, debido a la leva forzosa.¹⁸² Tómese en cuenta que el fortalecimiento de personajes como Barrera, son un resultado del “[...] clima de inestabilidad política en el país, y la desorganización político-administrativa en la ciudad [...]”.¹⁸³

El último caso es el del cantante de ópera Manuel García. El Ayuntamiento dedicaba una atención especial en lo que respecta a la regulación de los espectáculos presentados en el Coliseo, como en el Provisional.¹⁸⁴ Sin embargo, no fue este órgano corporativo quien tuvo la última palabra en la administración de los espectáculos presentados en la ciudad de México. Si bien el Ayuntamiento controlaba estos dos recintos, había otros espacios y rubros en los cuales no tenía injerencia.¹⁸⁵ El caso que voy a presentar constituye un ejemplo de su poca injerencia, ya que sólo intervenía en la regulación del espectáculo, mas no de la administración.

El 16 de octubre de 1826 llegaron a México Manuel García, su mujer Joaquina Briones y sus hijos Manuel y Pauline. Al saber que García venía de Nueva York para México, Luis Castrejón solicitó el alza de precios en las entradas del teatro para poder sufragar los gastos de la compañía operística, quedando a dos pesos en patio, ocho en los

¹⁸² Los militares al ver que no había suficiente nacionalismo entre los sectores medios y bajos de la población, comenzaron a recurrir a la leva para personas que fueran: “[...] vagos, que asistieran a deshoras a las vinaterías, a los cafés a las pulquerías, a los lugares de juegos prohibidos, a los velorios, y los que después de dadas las campanadas llamadas de queda andan por las calles sin causa justificada [...]”. En, Chust, 2005, pp.183-184.

¹⁸³*Ibíd.*

¹⁸⁴ Comprendiendo como regulación la gestión general de las diversiones públicas de parte del órgano colegiado. Y como administración, a la organización interna de los dineros dentro de los inmuebles teatrales.

¹⁸⁵ Además de otros espacios más formales donde se pudieran presentar otro tipo de espectáculos conocidos por las autoridades del Ayuntamiento, aunque no precisamente regulados por ellas, el siguiente anuncio, es un ejemplo de que existían otro tipo de espacios que permanecían a la sobra de las autoridades, y en donde también había espectáculos de alguna manera clandestinos: “[...] De orden del exmo. Ayuntamiento, se previene a los individuos que tengan que ofrecer alguna diversión al público, que no fijen carteles ni den convites al efecto, sin participarlo al señor presidente del mismo cuerpo [...]”. En, HNDM, *El Sol*, 1824/06/28. A su vez, estos espectáculos se anunciaban a través de anuncios callejeros en los que el Ayuntamiento no tenía el control, ni siquiera de los anuncios emitidos por los teatros que regulaba, así como de otros rubros propios de la vida cotidiana del teatro como: la compra de velas, de material para la reparación del teatro, de la impresión de carteles, prospectos, avisos, programas; gastos por servicios de escribanos y copistas los cuales transcribían: partituras, libretos, copias y “sacas de comedia”. En, Ramos, 1994, pp. 89-90.

palcos, veinte reales en anfiteatro y cinco por entrada general.¹⁸⁶ El Ayuntamiento se negó bajo el argumento de que: “[...] no podía permitir que a las clases ínfimas se les impidiese civilizarse e instruirse [...]”,¹⁸⁷ aunque los gastos para llevar a cabo dicha actividad lo ameritaran.¹⁸⁸

Pese a ello, García debutó en el Provisional el 29 de junio con la ya conocida ópera de *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, bajo las condiciones impuestas por el Ayuntamiento. El público de García comenzó a disminuir debido a que el sevillano se negó en un principio a cantar en español. García no tuvo más remedio que trasladar las presentaciones de su compañía al gran salón de la Lonja de la ciudad, haciendo el espectáculo accesible únicamente a una clase social más acaudalada, ya que los precios de las entradas eran mucho más elevados. Esto se logró gracias a que el Ayuntamiento no tenía injerencia sobre los precios de aquel lugar.¹⁸⁹ Las modificaciones que efectuó García, fueron, entre otras, en la combinación del italiano de su repertorio operístico con el castellano.

Este ejemplo permite entender un poco más las limitaciones del Ayuntamiento y su regulación frente a la administración de cada lugar, además que aligera la visión de roce constante entre el Ayuntamiento y los espectáculos. Ésta es una muestra de que no eran tan graves los roces entre unos y otros, y que aunque el Ayuntamiento tenía el control de dos de los más importantes centros de espectáculos de la ciudad, no eran los únicos. Cabe mencionar que, debido a los conciertos efectuados en la Lonja, las finanzas de la compañía de García se recuperaron, lo que le permitió, a partir del 12 de diciembre, seguir dando funciones en el Teatro Provisional, cobrando los precios estipulados por el Ayuntamiento. García comenzó a montar las óperas en castellano, “muchas de ellas compuestas por él mismo *ex profeso* para la ciudad de México” atrayendo un público más amplio.¹⁹⁰

Cuando al inicio del apartado mencioné los roces entre el Ayuntamiento y el Distrito Federal, quiero aclarar que me refería a disonancias políticas de baja intensidad que se manifestaron en muchos aspectos a lo largo de la década estudiada, no a una guerra

¹⁸⁶ De Pablo, 2011, p. 242.

¹⁸⁷ Jaiven, 2005, p. 153.

¹⁸⁸ De la Maza, 1969, pp.25-26.

¹⁸⁹ De Pablo, 2011, p. 250.

¹⁹⁰ <http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34647d1ed64f16a4f2cf> Consultado el día 29 de diciembre de 2015.

directa y sin cuartel entre estas dos instituciones. Sin embargo, consideré fundamental hacer alusión a ellos en lo referente a los conflictos que se generaron en distintos lugares y circunstancias, así como a la actividad teatral propiamente, debido a que la relación entre todos estos elementos está estrechamente ligada. Lo que ocurría afuera de los teatros pasaba dentro de ellos y repercutía en los espectáculos que se presentaban, en los negocios que se gestaban al interior del Coliseo y en los precios de los espectáculos, por nombrar las repercusiones más importantes. De manera que si la actividad teatral era un asunto muy complejo en lo referente a los espectáculos, es necesario analizarlo como parte de un escenario más complejo en el que distintos intereses, a distintos niveles, buscaban afianzar su poder a través de las diversiones públicas, o no perder el que ostentaban.

2.5. Conclusiones

A lo largo de los tres apartados que componen el capítulo dos, fui abordando, desde distintas perspectivas, el complejo mundo de la actividad teatral en la ciudad de México en los teatros Coliseo y Provisional; así como los conflictos que se generaban durante las funciones entre el público de distintas localidades, vendedores de alimentos, actores, administradores y autoridades.

Analizar la actividad teatral, como lo dije al inicio, no es una tarea fácil, ya que están involucrados diversos elementos que dan la impresión a simple vista de no tener relación con el teatro, pero que, adentrándose un poco en la inmensa madeja de actores históricos y circunstancias, se ve de manera más nítida esa relación. Es entonces cuando se comienza a relacionar el por qué comenzó esta historia en el primer apartado desde afuera de los teatros.

Mi intención era comenzar con el lector un recorrido desde afuera de los teatros, e irlo conduciendo a distintos lugares en los que los conflictos se entrecruzaran de manera constante con la actividad teatral. Siguiendo ese objetivo, en el apartado dos conduje al lector por la prensa, en donde se comenzaron a generar las primeras crónicas de teatro en periódicos importantes en la capital, como *El Sol*, *El Águila Mexicana*, *El Iris* y *El Correo de la Federación*, por nombrar algunos. A través de sus crónicas, el lector fue testigo de cómo la actividad teatral se trastocaba a través de la vida de los actores, de la programación de las funciones, de los lugares en los que se sentaban las personas con más recursos que

pagaban sus entradas por temporada, llamadas abonos; por lo que a ellos se les decía abonados. Al trastocar de manera inesperada la actividad teatral, en ocasiones se suscitaron cambios repentinos en el comportamiento del público, así como de los actores.

En este apartado fue indispensable analizar la relación de las publicaciones periódicas con el pasquín y otras publicaciones periódicas de formato similar. Dos tipos de publicaciones que al parecer no guardan ninguna relación, pero que a través del análisis hecho el lector observó los puntos que las hacían similares, así como distintas en otras. En el pasquín se hablaba de personajes políticos de manera vedada a través de canciones, poemas, rimas, versos, falsetes, etcétera; mientras que en la crítica de teatro, se hablaba acerca de actores que habían interpretado personajes dramáticos. En estas crónicas, se puede intuir su inclinación a través de los diarios en los que se emitían. En ambos tipos de publicaciones, fue interesante analizar cómo se fue gestando una opinión al respecto entre un pequeño círculo de lectores y escritores, que eran los que seguían y fomentaban las crónicas en los diarios. Sin embargo, no por ser un círculo reducido no tenían poder en la actividad teatral, ya que sin su abono, el teatro no hubiera podido abrir sus puertas al inicio de cada temporada.

De manera que en este segundo apartado, el lector estuvo ubicado en los mejores lugares, atento de las personas más sobresalientes en el ámbito político y empresarial que gustaban de ir al teatro y criticarlo.

Finalmente, en el último apartado, el lector vuelve a salir un momento del teatro, para analizar desde una perspectiva más política el control de la actividad teatral por dos instituciones de gobierno, el Ayuntamiento y el Distrito Federal. Ambas estuvieron durante la década de 1820-1830 en constantes roces a través de distintos escenarios políticos, en los que, sin duda, el control de la actividad teatral no fue la excepción.

Todos estos constituyen algunos de los múltiples matices a través de los cuales se puede analizar el control de la actividad teatral en la década posindependentista, a través de dos teatros en los que, aparentemente, sólo se representaban espectáculos de teatro como de ópera, pero que esta era tan sólo una de las tantas facetas con las que se les puede comenzar a analizar una más de sus máscaras.

Conclusiones generales

El análisis de cómo los hombres letrados de la década posindependentista concibieron los ideales ilustrados de orden y control en las expresiones artísticas al interior de los teatros, nos lleva a pensar que había numerosos intereses personales, ya que pretendían aplicar normas de comportamiento a expresiones artísticas. Esto detonaba diversos conflictos al interior de los teatros, entre espectadores de la misma localidad, de otras localidades, entre actores, autoridades, personas que vendían comida al interior de la sala y administradores.

Fuera de los teatros, en los lugares centrales de la ciudad, por ejemplo, como principal lugar de reunión y abastecimiento, las autoridades buscaban ese mismo orden. Por esta razón, también hubo roces jurisdiccionales entre autoridades federales y locales, sólo que, a diferencia de los teatros, en las calles las expresiones teatrales entran en el rubro de la teatralidad callejera, y se dividían en tres tipos, con respecto a las personas que fungían de transmisores: los lectores improvisados de pasquines o artículos periodísticos, que lograban captar la atención de la gente o de los parroquianos de algún café o pulquería; los rapsodas itinerantes que eran poetas forjados en la calle, que transmitían de manera folklórica a través de canciones, rimas, versos o cuentos lo que decían esos pasquines o artículos; y los actores profesionales, que montaban sus números en la calle con un permiso dado por las autoridades, principalmente del Ayuntamiento.

Estos transmisores formaban una parte fundamental de los elementos que conformaban la teatralidad en las plazas públicas de la ciudad, aunque para una mayor comprensión de la misma, en el capítulo uno observamos que es más complejo y que intervienen varios factores: el espacio físico en el que se llevaban a cabo estas expresiones, el lector o escucha que las difundía, el mensaje en sí, plasmado en pasquines y/o artículos de periódicos, y la interpretación generada de un hecho en sí que hacía que el receptor de dicho mensaje reinterpretara su realidad. Este proceso era posiblemente interpretado de manera distinta entre personas de un estrato social pobre, que las pertenecientes a uno medio, por distintos motivos, uno de los más relevantes considero que se debió a la alfabetización, que representaba una ventaja importante.

Pese a la disparidad que pudo haberse generado a partir del receptor del mensaje transmitido, el hecho en sí de haberse generado un mensaje que anduviera circulando entre un grupo de personas a través de rimas, canciones, sonetos, chistes, etcétera, que fomentaran reacciones de teatralidad, conformaba un común denominador que pudo coadyuvar a la creación de una identidad de un grupo de personas que frecuentaban las plazas públicas de la ciudad. Esa identidad, iba más allá de la posición social o nivel de comprensión del mensaje, considero que hacía una cohesión por el sólo hecho de estarse discutiendo un mismo mensaje que a su vez fomentaba distintas reacciones, las cuales expongo como teatralidad. Hablar de ella en pleno siglo XXI, hablar de elementos cotidianos que detonen manifestaciones de teatralidad en las calles del Centro Histórico, es complicado, ya que son fugaces, no se ven a menudo, se gestan entre nosotros cuando nos trasladamos entre la multitud, y lo principal, no son lo suficientemente formales para ser tomados en cuenta como fuentes para un trabajo académico. El trabajo presentado está constituido por una serie de argumentos en relación a las distintas maneras de teatralidad callejera, expuesta en el capítulo uno y sus posibles detonantes.

Algunos de estos argumentos pudieron ser analizados con más profundidad que otros, dependiendo de las escasas fuentes que me permitieron ir armando la investigación durante la primera mitad del siglo XIX, en particular de 1821 a 1827, hecho que implicó un trabajo de búsqueda, como al momento de incorporarlas al texto; al igual que haber planteado los conflictos generados entre los distintos sujetos históricos que interactuaban al interior de las salas de teatro por dos razones: en primer lugar, porque al igual que la teatralidad callejera, al interior de los teatros también se hacía complicado registrar esos conflictos, debido a que los testimonios que existen son de personas que estuvieron presentes, y aunque son valiosos, pueden distorsionar la información de acuerdo a sus inclinaciones ideológicas. En segundo lugar, porque esos conflictos habitualmente daban de qué hablar porque se violaban los reglamentos de orden y control que las autoridades pretendían instaurar durante las funciones. Y esos reglamentos obedecían a los ideales ilustrados que se habían gestado en los últimos años del siglo XVIII y principios del siglo XIX, de manera que ya era un término atemporal, y quienes los pretendían aplicar lo hacían según lo entendieran. A través de estas expresiones de teatralidad callejera, de esa cohesión que se generaba entre los emisores y los receptores, es posible que las figuras de autoridad

colonial se empezaran a erosionar a medida que los mensajes fueran llegando a más personas, que se vieran cada vez más cuestionadas tanto en lo político, en lo religioso, en lo social, en lo económico, y sin poder impedirlo.

Para un estudio histórico son temas poco socorridos, como lo señalé en la introducción general. La corriente histórica que más se le acerca es la historia cultural. Sin embargo, no hay suficientes fuentes históricas que los aborden como tal. Hay fuentes que hacen referencia a elementos espontáneos surgidos entre las multitudes, pero esas fuentes no estudian el comportamiento como tal, mucho menos a partir de un pasquín, de una publicación periódica similar, o bien de la relación del público con la ilustración y la vendimia al interior de la sala, por poner un ejemplo.

Por tal motivo, se pretende que la presente investigación ayude a vislumbrar cuáles fueron algunos de los elementos simbólicos, a través de los cuales se puede comprender una faceta más del México independiente, desde una perspectiva cultural en la que a través de la palabra escrita, recitada o cantada, el ciudadano de a pie iba asimilando los cambios de una sociedad llena de matices.

De ahí la gran importancia de tocar la situación política del momento, aunque de manera local en la ciudad de México, al estudiar la relación entre el Ayuntamiento y la federación a través del Distrito Federal. Fui aterrizando el epicentro de la investigación en los lugares más concurridos de la ciudad de México, comparando dos de ellos, en particular, en los que esas manifestaciones pudieron haber sido más visibles: en los lugares más concurridos y en los teatros, por dos razones, específicamente: porque en ellos se podían estudiar numerosos grupos de personas a la intemperie, donde no había un reglamento regulatorio; y al interior de un lugar, en este caso, de los dos teatros estudiados. En los teatros sí había una regulación por parte de las autoridades del Ayuntamiento, así como una administración, por parte de un asentista. A este complejo binomio se le llama la actividad teatral. Si bien es cierto que esta actividad también se dio en alguna medida fuera de los teatros, a través de los espectáculos al aire libre, no tuvo tanta vigilancia como al interior de los mismos.

Tanto los espacios públicos abiertos, como en la plaza principal de la ciudad; o en los lugares cerrados, como el Coliseo y el Provisional, se vieron influenciados por la prensa, como parte del auge que se generaba en la ciudad por la proliferación de imprentas. Estas publicaciones se inclinaron hacia sus respectivos públicos a través de los principales formatos que analizo: los periódicos formales y los pasquines. Ambos tienen una relación muy estrecha, porque fue uno de los hilos conductores que me sirvió para unir las manifestaciones de teatralidad con los conflictos producidos por ese control de las autoridades, la actividad teatral más formal y la política.

Por tal motivo, en el primer capítulo fue necesario analizar el contenido de los pasquines y artículos de periódicos, para saber qué se decía y cómo se decía, brindándome una visión desde las calles; pero también fue necesario saber quiénes los decían, ya fuera de forma improvisada o por oficio, concentrándome más en la figura de los rapsodas trashumantes como sujetos históricos más fáciles de estudiar que un lector improvisado de pasquines.

En el capítulo dos, analicé las publicaciones formales a través de las crónicas de teatro, en las que también denotaban líneas políticas muy claras, aunque no a través de los contenidos de sus crónicas, sí de los periódicos en los que las publicaban. A su vez, analicé los conflictos propios de la vida al interior de los teatros entre los distintos actores sociales que interactuaban durante las funciones: autoridades, administradores, público, actores y vendedores. Todos ellos formaban un microcosmos complejo lleno de códigos de comportamiento y costumbres que la gente tenía fuertemente arraigados, y que a través de los objetivos de orden y control que las autoridades pretendían instaurar, detonaban una especie de caos controlado durante las funciones. También analicé los conflictos ideológicos y territoriales que tanto el poder federal, a través del Distrito Federal, como el poder local, a través del Ayuntamiento, tuvieron en distintos escenarios; tanto de la ciudad como al interior de los teatros.

Considero que el eje principal de la presente investigación fue el análisis de las expresiones artísticas callejeras así como al interior de los teatros Coliseo y Provisional y de los conflictos presentados ante las autoridades políticas locales y federales que

pretendían mantener los principios de orden y control en la plaza central de la ciudad como una forma de incorporar los principios ilustrados a la nueva república.

Otros subtemas fueron dándole un contexto más amplio al eje principal para ayudar a comprender con más claridad la complejidad del problema. Algunos de estos temas fueron: las principales actividades en la plaza central de la ciudad, la difusión de los pasquines y notas de periódicos a través de los rapsodas trashumantes o de los actores callejeros, su contenido y características; la ubicación de los teatros, los precios, el desarrollo de las funciones, el consumo al interior de los mismos, las repercusiones de los roces entre el Ayuntamiento y el Distrito Federal en el Hospital de Naturales, la contratación de nuevos actores y el comportamiento de los asentistas, en particular, el del Coliseo.

En conjunto, encontré que en la plaza principal de la ciudad, como al interior de los teatros, la difusión de la situación política, social y cultural de la época superó, gracias a la imprenta, las barreras a través de las cuales el gobierno federal o local, pretendiera detenerla, provocando numerosas reacciones entre el público lector o el escucha, fuera de los teatros y al interior de los mismos. Los afanados anhelos de orden y el control de la nueva república, no fueron lo suficientemente fuertes para acallar el sentir de una sociedad cambiante, contradictoria, llena de historias religiosas, mágicas, de guerra, esperanza y patria, que ante tal novedad encontró una manera enriquecedora de comprender su presente.

El presente trabajo representa tan sólo el inicio del proyecto que pretendo seguir ampliando a través de más casos y de un periodo histórico más amplio, sin embargo, eso lo haré en futuras investigaciones.

Presentaré los textos a los que hago referencia en el capítulo 1 con la finalidad de que el lector los conozca de manera íntegra, brindándole una idea más clara del periodo, de los temas tratados, de la manera a través de la cual los escritores concebían sus textos, las palabras más utilizadas, y su ordenamiento que facilitaban su transmisión.

Apéndice general:

Unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822

[...] Ellos, ¡los infelices!,
son los que ahora me matan,
por no haber arreglado
mis pasiones allá desde la infancia.
Más, ¡oh, dolor!, ¿qué culpa,
qué culpa se reclama
a unos hombres que acaso
le debieron su cuna a la ignorancia?
¡Ah, jueces!, ¡ah, pastores
a quienes se les encarga
la educación del joven,
que vosotros miráis cual cosa vaga! [...]

[...] ¿Y de moral qué cosa
se dice? Nada, nada.
¿De política? menos.
¿Del natural derecho? Ni palabra.
¿Qué mucho es que los hombres
así como yo nazcan,
así brutos se críen
sin respetar su propia semejanza?

[...] Sí, Señor; si yo viera
pasarse por las armas
a cualquier homicida,
tal vez mis intenciones refrenara;
pero vide que muchos
indulgencia lograban por iguales delitos,

y a dos hombres
maté con tal confianza [...].¹⁹¹

El Payo de Chamacuero

[...] A la noche fui a buscar a mi paisano a la sociedad, y estábamos tomando nieve y hablando sobre eso, cuando notamos que la conversación de unos señores que estaban inmediatos a nosotros rodaba sobre lo mismo. Estaban echando pestes contra el Ayuntamiento, particularmente uno que se quejaba de que el polvo había echado a perder un gorro blanco que su mujer había estrenado aquel día. A la sazón llegó otro sujeto y quiso disculpar al Ayuntamiento diciendo que el no regar no es por descuido u olvido, sino porque quieren que tampoco vayan allí coches [...].

Este ejemplo es una clara muestra del poder de estos escritos como veremos en la respuesta que los editores del diario daban a nombre del Ayuntamiento:

[...] Tenemos entendido que el no haberse regado estos días, ha sido porque no ha habido tropa que custodie a los presidiarios que deben hacerlo [...].¹⁹²

Crítica del Hombre Libre, diálogo entre un religioso y su pilguanejo

[...] Pilguanejo: [...] Yo siempre me he muerto por los insurgentes, alma mía de señor Morelos y de señor Allende. ¡Cuánto llore y cuando los mataron! Pero, ¿qué habíamos de hacer? No estaba de Dios [...].

[...] Allí salió a bailar el pensamiento de señor Iturbide, la Avispa de Chilpancingo, los diputados, los frailes y todo el mundo [...] ¿Con que los señores eclesiásticos, 18 diputados, los empleados 24, y así todos los demás?, ¿y al pueblo 9? Es decir que a nosotros los pobres, que nos muerda un perro pues, no te digo [...].

[...] Religioso: Es necesario la paciencia de un santo para sufrirte.

¹⁹¹ Fernández de Lizardo, José Joaquín (1822), *Unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*, Imprenta del autor. En, Chabaud, 1995, pp. 111-112.

¹⁹² HNDM, *El Sol*, 1826/12/28.

Pilguanejo: Pos todavía falta, porque si llegamos a tratar de los militares... ¡Ay, Dios mío!... En la vinatería estaban de ellos, y cuando llegaron a la preguntita de los premios tiraron los gorros, patearon y saltaron y brincaron. Entonces salieron a bailar también las preguntas del Noticioso, las deserciones, los retiros que han pedido muchos de ellos [...].

[...] Religioso: Ya no te puedo tolerar, ignorantón, entremetido, bachiller de esquina. ¿El gobierno acaso está en obligación de satisfacer a ningún patarato? Él tendrá razones muy suficientes para obrar, él es sabio, justo y recto, y sabe lo que nos conviene mejor que tú [...].¹⁹³

A perro viejo no hay tus tus o sea diálogo entre un zapatero y su marchante

[...] Zapatero: [...] ¿qué quiere decir eso de convocatoria a Cortes, sobre que han salido tantos papeles, y según me dicen, hasta que la regencia no asistió a la junta [...]?

Marchante: [...] es interesante a todo buen ciudadano; escuche usted con atención. Cuando usted y todos los americanos estábamos gobernados por los españoles, nada podíamos esperar que no fuese para aumentar nuestra esclavitud. Vino nuestro libertador [Se refiere a Iturbide], rompió gloriosamente nuestras cadenas y he aquí que fue preciso suceder al antiguo gobierno otro que fuese paternal y benigno. [...] Este gobierno se le llama monarquía moderada [...].

¹⁹³ Anónimo, 1821, *Crítica del Hombre Libre, diálogo entre un religioso y su pilguanejo*. En, Chabaud, 1995, pp.149-150.

[...] Zapatero: Sí, señor, ya yo sé cómo he de elegir, pediré mi listita a uno de esos señores que las dan, y aun pagan porque las lleven o...

[...] ¿Y los electores, señor seguirán ahora el sistema de nombrar la mitad criollos y la mitad europeos, y más bien ricos que pobres, o de una mediana subsistencia?

Marchante: [...] Debe elegir para regidores los sujetos más adictos a la independencia [...].¹⁹⁴

Tertulia de la aldea, entre el cura, el alcalde y un vecino de ella

[...] Cura: [...] No sé cómo tuvo valor para firmar tantos disparates [se refiere al cura Raya] como escribió ese santo varón que le hizo ese papel [...].

[...] todos los sensatos e ilustrados que ven y saben que esto conviene para la felicidad de ambas Españas, que conociendo ya el carácter americano, no desconfían en que se guardará el juramento de honor entre ellos y nosotros [...].

[...] Los extranjeros por su propia utilidad reconocerán nuestra independencia, y si no peor para ellos. Pues a nosotros, ¿qué pinto se nos da de que nos reconozcan o no independientes? ¿Necesitamos de nadie para subsistir? [...].

[...] Alcalde: [...] ¡Ah!, yo creo que a los dependientes más guerra les han hecho las plumas que las bayonetas. Y la prueba de que esta es arma temible es que en el gobierno pasado más le hacían al que llevaba un papel como este: Justicia de la Independencia, que al que llevaba una pistola [...].

¹⁹⁴ Anónimo, 1821, *A perro viejo no hay tus tus o sea diálogo entre un zapatero y su marchante*. En, Chabaud, 1995, pp. 151-152.

[...] Vecino: Pues yo sé que un padre ha predicado
que hasta herejía es creer que es buena la
Independencia. [...]

[...] Pues, señor, ¿no es verdad, como dice el
padre Raya que los indios sacrificaban a los
ídolos y cometían otros pecados injuriosos
a la naturaleza? [...]

[...] Luego por lo mismo perdieron dere-
cho a sus terrenos y podía cogérselos cual-
quiera.

[...] Pues la verdad yo soy independiente,
como muchos, porque eso es lo que ahora
rifa; pero ni acabo de saber si esto es bueno
o malo [...].¹⁹⁵

Dos Sonetos de Fray Servando Teresa de Mier

[...] II

Tuve indulto y capitulación
En Soto, y mi equipaje me robaron,
Y por traerme con grillos me estropearon
Un brazo. De ahí fui a la inquisición.

Sin otra causa que disposición
del gobierno, tres años me encerraron,
y a esta cárcel por fin me trasladaron
con la misma incomunicación.

¿Cesó la Inquisición? No, cesó el local,
varióse el nombre con el edificio:
es hoy Capitanía General

lo que antes se llamaba Santo Oficio.
Con la Constitución todo es lo mismo,
mudóse el nombre, sigue el despotismo [...].¹⁹⁶

¹⁹⁵ Anónimo, 1821, *Tertulia de la aldea, entre el cura, el alcalde y un vecino de ella*. En, Chabaud, pp.153-157.

¹⁹⁶ Cuyo autor es el mismo Fray Servando. Esta y otras de sus obras están reunidas en sus *Memorias*. Desconozco si su impresión se dio en los años siguientes de su escritura o si fue mucho tiempo después. *Dos*

El Cacomixtle y la Gallina

Suelta, ¿por qué aprietas el gznate?
Ya que me hieres, deja el pico libre.
(Así clamaba una infeliz gallina
en las garras de un crudo cacomixtle.)
Pero este le responde: Mentecata,
¿no ves el imposible que me pides?
Que te suelte el pescuezo, ¡qué tontera!
Si te hago este favor, fuerza es que grites;
que a los gritos despierten tus señores
y los perros también, y que me atisben;
que mi gallinicidio se descubra,
y me devoren fieros los mastines.
Pues no; muere, animal, sin esperanza
de que te suelte yo ni de que chistes.

Así el poderoso
que al mísero oprime, y a más el recurso
de su queja imprime,
porque su delito
sus voces no expliquen,
es vivo retrato
de mi cacomixtle [...].¹⁹⁷

El Payo y el Colegial

[...] Un Payo tonto quería
lo acompañara a pasear
un Colegial cierto día,
y este dijo que tenía
muchas cosas que estudiar.
Muy lleno de admiración
¡estudiar! El Payo dice:
esa es jerrada opinión.
No estudie, que en conclusión
se hará así más infelice.

Sonetos de Fray Servando Teresa de Mier (1817-1820), Fray Servando Teresa de Mier, escritos durante su prisión *Memorias*, vol. II. En, Molina, 1985, pp. 66-67.

¹⁹⁷ Lizardi, 1817, *El Cacomixtle y la Gallina*. En, Molina, 1985, pp. 73-74.

Para que vea que lo quero,
voy a hacerle una alvertencia:
sea tonto, sea majadero,
que como tenga dinero
él será un pozo de cencia.
Si en lo dicho habló verdá
este pobre Payo bruto,
allá el lector sabrá,
que yo por mí no disputo
cosa que tan clara está [...].¹⁹⁸

El Palacio de Naipes

[...] Cansados y prolijos
pedían a Pascual sus dos hijos
que unos naipes les diera
para hacer una casa. De manera
sus ruegos esforzaron
que por fin los naipes alcanzaron.
Luego que los hubieron,
un gran Palacio hicieron
con inmenso trabajo;
pero después de todo, vino abajo,
por un ligero viento,
que se los destruyó en un momento
los niños maldecían
al aire, cuando veían
destruido por el suelo
el fruto de su afán y su desvelo.
Pero entonces Pascual que los entiende
su poca reflexión así reprehende:
este suceso, oh hijos, os enseña
que todo el que se empeña
por mera extravagancia
en trabajar una obra sin sustancia
se expone inadvertido
a llorar su trabajo perdido.
De nada sirve, pues, que la obra esté hecha

¹⁹⁸ Lizardi, 1817, *El Payo y El Colegial*. En, Molina, 1985, pp. 73-74.

si lánguida o inútil no aprovecha.
Cuando yo leo mis fábulas despacio
temo corran la suerte del Palacio [...].¹⁹⁹

La Águila, la Jabalina y la Gata

[...] Érase esta una encina,
En cuya copa una Águila altanera
Sus implumes polluelos cobijaba:
A su pie una cerdosa Jabalina
Sus lechones alegre y placentera,
Como madre amorosa alimentaba:
Una Gata embustera
En una oquedad grande que allí había,
También se vino a sustentar su cría;
Y al principio alagaba
A una y otra vecina zalamera;
Pero después, como era enredadora,
A la cima subió de la alta encina
Y así le dijo a la Águila, ladina:
'Sabe querida mía, que esa traidora
Cerdosa vil, que habita allá en lo bajo
Intenta devorarte tus polluelos,
El árbol derribando por los suelos;
Y por eso con ímprobo trabajo
Con su hocico escarbando está la tierra'.
Luego que con tal nueva el ave aterra,
Se bala la chismosa
Y le habló de este modo a la Cerdosa:
'En grande riesgo estás, querida mía,
Pues la Águila de arriba es tu enemiga,
Y cuando salgas a pasear, intenta
Tus hijos devorar'. Así amedrenta
La vil Gata a las dos: la Jabalina
No da un paso temiendo a su vecina,
Y la Águila a su vez, llena de miedo,
En la elevada cima permanece.
La Gata en fin logró su vil enredo;

¹⁹⁹ Lizardi, 1817, *El Palacio de Naipes*. En, Molina, 1985, p.82.

Pues que de hambre perece
El Águila infeliz, y la Cerdosa,
Dando a la Gata infame y a su cría
Espléndida comida y abundosa.
Este cuento contábame una tía,
Monja vieja, de célebre memoria:
‘Hijo no creas en chismes; pues hay muchos
En la intriga muy duchos,
Hipócritas, timados, fraudulentos,
Que cifran su placer en ser sangrientos,
En andar las familias perturbando,
y a los hombres de bien enemistando’ [...].²⁰⁰

La Gata y el Loro

[...] Triste, quejosa, enferma de cuidado
por un fatal y peligroso parto
escondida una Gata se había estado
en oscuro rincón de bajo cuarto.
Sin riesgo al fin, aunque algo entelerida
quiso salir de la vivienda, escasa,
por pagar las visitas que parida
le hizo un buen Loro de la misma casa.
Después que en amistoso alegre tono
mil saludos recíprocos se han hecho,
viene a recaer la parla sobre un mono
que con ellos habita en aquel techo.
¡Oh Demonio infernal! La Gata exclama.
¿Crearás Loro que quiso hurtar mis hijos,
mirándome postrada en una cama
con dolores tan crueles y prolijos?
Pero ¡ah cómo le fue! Yo en aquel punto
dándome fuerzas el rabioso enojo,
a tanto rasguñar, si no difunto,
tuerto dejé al malvado, amén de cojo.
Supe, contesta el otro, esa campaña
de que antes no te hablé por cortesía;
pero supe también que la fazaña

²⁰⁰ Troncoso, 1810, *El águila, La Jabalina y La Gata*. En, Molina, 1985, pp. 89-90.

paró en comerte tú la amable cría.
¿Cabe un luchar tan vigoroso y fuerte
por defender los hijos, Gata amiga,
y tú misma después darles la muerte?
¡Grande impiedad! Permite que lo diga.
Poco entiendes de amar, querido Loro,
replica con ardor la relamida:
la libertad se aprecia más que el oro,
y aun sin ella es odiosa nuestra vida.
¿Querías que mis hijuelos yo dejara
al arbitrio del mono ya enconado?
No amigo, antes perder su vida cara,
que un oprobio sufrir tan señalado.

La patria madre a ejemplo de esta Gata,
sus hijos, aun con grave pesadumbre,
en dura lid los sacrifica y mata
huyendo así la infame servidumbre [...].²⁰¹

Décimas del ahorcado

[...] Adiós mi patria de Asturias,
adiós mi tierra querida,
me despido pues fui malo,
hoy muero por homicida.

Fui criminal con mi hermano
pues seducí a su mujer,
y no tuve más placer
que lo que hice inhumano;
suplico al género humano
jamás obre con injurias,
y que acaben sus penurias,
como me va a suceder,
mi vida voy a perder,
adiós mi patria de Asturias.

De mi patria me despido,
me despido con dolor,

²⁰¹ De Mendizábal, 1821, *La Gata y El Loro*. En, Molina, 1985, pp. 97-98.

pues le privé con rigor
la vida a mi hermano querido:
a la eternidad un volido
debo dar sin medida,
por piedad encarecida
suplico a los mexicanos
que se quieran como hermanos,
adiós mi tierra querida.

Quise a una falsa mujer
por mi desgracia fatal,
mi vida hoy paga cabal
esto es preciso entender:
vea el pueblo el mal proceder
cómo conduce a uno al palo,
por un rato de regalo,
cómo yo pensé tener,
es preciso merecer
el castigo, pues fui malo.

En fin, casados que estáis
y tenéis malos cuñados,
no vivan tan descuidados,
procuren cortar raíz,
no sólo en los de otro país
se ve una mala partida,
pues todo el que se descuida
y no tiene precaución,
ha de llegar la ocasión
que muera por homicida [...].²⁰²

²⁰² Lizardi, 1817, *Décimas del ahorcado*. En, Molina, 1985, pp. 128-129.

Bibliografía

- **Fuentes primarias y hemerográficas:**

Archivo Histórico del Distrito Federal:

- Ayuntamiento de la ciudad de México. Diversiones públicas. Vol. 797. Exp. 39. Fjs. 3-12. (1823).
- Ayuntamiento de la ciudad de México. Diversiones públicas. Vol. 797. Exp. 40 (1823).
- Ayuntamiento de la ciudad de México. Diversiones públicas. Vol. 797. Aviso, Teatro nacional, s/f (1823).
- Ayuntamiento-sec.teatros.-vol.4016-Exp.20.

Catálogo de la Colección Lafragua, 1821-1853, en el Fondo Reservado de la Biblioteca Nacional de la UNAM.

El Iris. Periódico Crítico y Literario, Tomo I, México, Biblioteca Suro, Instituto de Investigaciones Históricas/Universidad Autónoma de México. Microfilme núm. 90.

Fernández de Lizardi, José Joaquín (1995), *Folletos (1824-1827)*, México, UNAM.

Hemeroteca Nacional De México:

- *El Sol*, 1824/08/03.
- *El Sol*, 1824/06/28.
- *El Sol*, 1824/06/09.
- *El Sol*, 1826/02/16.
- *El Sol*, 1826/02/02.
- *El Sol*, 1826/02/22.
- *El Sol*, 1826/08/14.
- *El Sol*, 1826/08/15.
- *El Sol*, 1826/12/28.
- *El Sol*, 1826/12/21.
- *El Sol*, 1826/01/29.
- *El Sol*, 1827/01/31.
- *El Sol*. 1827/01/28.

- *El Sol*, 1827/01/06.
- *Gaceta Imperial de México*, 1822/05/21.
- *Gaceta del Supremo Gobierno de la Federación Mexicana*. 1825/01/01.

- Fuentes secundarias:

Alfonseca Arredondo, Raquel (1999), *Las diversiones públicas en la Ciudad de México*, Tesis para alcanzar el título de licenciada en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Filosofía y Letras.

Arana, Thamer, “El concepto de teatralidad”, *Artes, la Revista*, núm. 13 (enero-junio 2007): 79-89.

Argudín, Yolanda (1985), *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama.

Beroud, Catherine-Raffi (1998), *En torno al teatro de Fernández de Lizardi*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi.

Berenzon Gorn, Boris, “Humor, Gráfica y Poder”, México, en *Revista Punto de Partida de la Universidad Autónoma de México*, mayo-junio 1998.

Burke, Peter (2006) *¿Qué es la historia cultural?*, México, Paidós.

Claps, Arenas María Eugenia (2001), “*El Iris*, periódico crítico y literario”, en *Estudios de Historia y Contemporánea de México*, 21 de enero, pp. 5-29.

Camargo, Óscar, “Biodrama: sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, *Latin America Theatre Review*, vol. 39, núm. 1 (Fall 2005):8.

Campos, M. Rubén (1929), *El folklore literario de México, Investigación acerca de la producción literaria popular (1525-1925)*, México, Publicaciones de la Secretaría de Educación Pública/Talleres Gráficos de la Nación.

Campos Pérez, Lara (2012), “‘La escuela más enérgica del pueblo’. La circulación de un ideario liberal entre España y México a través de actores y obras de teatro durante el primer tercio del siglo XIX”. En *Ariadna histórica. Lenguajes, conceptos, metáforas, 1*, España, Universidad del País Vasco, pp. 223-243.

Ciro Cardoso (coord.) (1980), *México en el siglo XIX (1821-1910), historia económica y de la estructura social*, México, Imagen, pp. 65-66.

Coudart, Laurence, “Fundación de la prensa en el México independiente: El correo de lectores de *El Sol* (1823-1832)”, en, *Revista Iberoamericana*, Vol. LXXI, núm. 214, enero-marzo, 2006, pp. 93-108.

Chabaud, Jaime (1995), *Escenificaciones de la Independencia 1810-1827*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

- Anónimo (1821), *Crítica del hombre Libre, diálogo entre un religioso y su pilguanejo*. pp. 149-150.
- Fernández de Lizardi, José Joaquín (1822), *El unipersonal del arcabuceado de hoy 26 de octubre de 1822*, pp.111-112.
- Autor Anónimo, 1821, *A perro viejo no hay tus tus o sea diálogo entre un zapatero y su marchante*, pp. 151-152.
- Autor Anónimo, 1821, *Tertulia en la aldea, diálogo entre el cura, el alcalde y un vecino de ella*, pp.153-157.

Chust Calero, Manuel (2005): “Milicia, Milicias y Milicianos: Nacionales y cívicos en la formación del Estado- Nación mexicano, 1812-1835”. En, Juan Ortiz Escamilla (coord.), *Fuerzas militares en Iberoamérica siglos XVIII y XIX*, México, El Colegio de México/ El Colegio de Michoacán/ Universidad Veracruzana.

De la Garza Becerra, Luis Alberto, *El entierro de una pata y otras historias santannistas*, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16162010000300003&script=sci_arttext consultado el 28 de agosto de 2014.

De Pablo Hammeken, Luis (2011), “Don Giovanni en el Palenque. El Tenor Manuel García y la prensa de la ciudad de México, 1827-1828”, *Historia mexicana*, México, El Colegio de México, pp. 231-273.

De Tavira, Luis (1994), *Autos, pastorelas y dramas religiosos 1817-1862*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.

Diccionario de la Lengua Española (1993), España, UNIGRAF.S.L.

Diéguez Caballero, Ileana (2007), *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política*, Buenos Aires, Atuel.

Duda de Lutyk; Bustos de Evans, Marta; Silvia (2006), *Los historiadores y sus textos. Tomo III: siglos XX-XXI: Las nuevas historias*. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, ed. Centro Universitario, Parque General San Martín, Mendoza, Argentina.: Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Cuyo.

Fernández del Castillo, Bernardo Pérez (1991), *Tacubaya, Historia, leyendas y personajes...* México, Porrúa.

Galante, Mirian, 2008, “Debates en torno al liberalismo: representación e instituciones en el congreso constituyente mexicano”, en *Revista de Indias* 242, pp. 123-152

_____, 2008, “La prevención frente al despotismo. El primer liberalismo en Nueva España y México, 1808-1835”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos* 24:2, pp. 421-453.

García Gutiérrez, Blanca (1 junio 1999), “La experiencia cultural de los conservadores durante el México independiente: un ensayo interpretativo”, en, *Signos Históricos*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, pp. 130-131.

Geertz, Clifford (1987), “El impacto del concepto de cultura en el concepto de hombre”, en *La interpretación de las culturas*, p.43-59. Barcelona, Gedisa.

Guerra, François-Xavier, (2002), “‘Voces del pueblo’. Redes de comunicación y orígenes de la opinión en el mundo hispánico (1808-1814)”, París, en, *Revista de Indias*, vol. LXII, núm. 225, pp. 357-384.

Illades, Carlos y Ariel Rodríguez (comps.) (1996), *Ciudad de México, Instituciones, Actores Sociales y Conflicto Político, 1774-1931*, México, El Colegio de Michoacán / Universidad Autónoma Metropolitana.

- Warren, Richard, “Desafío y trastorno en el gobierno municipal: el Ayuntamiento de México y la dinámica política nacional, 1821-1855”, pp. 117-118.

- Serrano Ortega, José Antonio (1996), “Levas, tribunal de vagos y Ayuntamiento: la Ciudad de México, 1825-1836”, pp. 131-154, p. 140.

Jaiven, Ana Lau (2005), *Las contratas en la Ciudad de México, redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800-1845)*, México, Instituto Mora.

Lazo, Raimundo (1997), *Historia de la Literatura Hispanoamericana, el siglo XIX (1780-1914)*, México, Porrúa.

Leñero Elu, María del Carmen (2003), *La escena invisible: teatralidad en textos y contextos no dramáticos*, Tesis para obtener el grado de Doctor en Letras, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México.

Madrigal, Íñigo (coord.) (1982), *Historia de la Literatura Hispanoamericana*, vol. II, Madrid, Cátedra.

- Rojas Mix, Miguel, “La cultura hispanoamericana del siglo XIX”, pp.55-74.
- G. Boyd, Carter, “Revistas literarias hispanoamericanas del siglo XIX”, pp. 75-84.
- Rodríguez, Orlando, “Teatro del XIX”, pp. 361-384.
- Gómez Martínez, José Luis (1982), “Pensamiento hispanoamericano del siglo XIX”, pp. 399-414.

Magaña Esquivel, Antonio (2000), *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes/ Escenología.

Mañón, Manuel (1932), *Historia del teatro principal de México*, México, Editorial Cvltvra.

Muriá, José María (sept.-dic.-1986), “Folletería mexicana del siglo XIX”, en, *Secuencia*, no. 6, p. 5.

Molina Cardona, Mauricio (comp.) (1985), *Breve colección de canciones insurgentes, pasquines, fábulas, sonetos, y otros romances ejemplares*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes/ Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana.

- Fray Servando Teresa de Mier:
 - o *Dos Sonetos de Fray Servando Teresa de Mier*, pp. 66-67.
- José Joaquín Fernández de Lizardi:

- *El Cacomixtle y la Gallina*, pp. 73-74.
- *El Payo y el Colegial*, pp. 73-74.
- *El Palacio de Naipes*, pp. 82.
- *Décimas del ahorcado*, pp.128-129.
- Juan Nepomuceno Troncoso:
 - *La Águila, la Jabalina y la Gata*, pp. 89-90.
- Luis de Mendizábal.
 - *La Gata y el Loro*, pp. 97-98.

Olavarría y Ferrari, Enrique (1961), *Reseña Histórica del Teatro en México, 1538-1911*, México, Porrúa.

Olvera Ramos, Jorge (2007), *Los Mercados de la Plaza Mayor en la Ciudad de México*, México, Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

Outram, Dorinda (2009), *La Ilustración*, México, Siglo XXI.

Rodríguez Kuri, Ariel (coord.), *Historia Política de la Ciudad de México: desde su fundación hasta el año 2000*, México, El Colegio de México.

- Ortiz Escamilla, Juan (2012), “Política y poder en una época revolucionaria. Ciudad de México (1800-1824)”.
- (1996), *El Ayuntamiento de México: Política y Gobierno, 1876-1912*, México, UAM-COLMEX.

Pérez Toledo, Sonia (2004), *Población y estructura social de la Ciudad de México, 1790-1842*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología/Biblioteca de Signos.

Radomskim, James, “Manuel García in Mexico (1827-1828): Part I”, en *Inter-American Music Review*, 12:1 (otoño-invierno 1991).

Ramos Smith, Maya (1994), *El actor en el siglo XVIII: entre el Coliseo y el Principal*, México, Grupo Editorial Gaceta.

_____ (1998), *Censura y teatro novohispano (1539-1822): ensayos y antología de documentos*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

_____ (2010), *Los artistas de la feria y de la calle, espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*, México, Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes/ Instituto Nacional de Bellas Artes.

_____ (1991), *El ballet en México en el siglo XIX. De la independencia al segundo imperio (1825-1867)*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Alianza Editorial.

Reyes de la Maza, Luis (1969), *El teatro en México durante la Independencia*, México, Universidad Nacional Autónoma de México.

S. Stabb, Martín (2006), “El Ensayo en México, Centroamérica y El Caribe en el siglo XIX”, en *Historia de la literatura hispanoamericana*, España, Editorial Gredos.

Saborit, Antonio, Ignacio M. Sánchez Prado y Jorge Ortega (coords.) (2013), *La literatura en los siglos XIX y XX*, tomo V, México, CONACULTA.

- Contreras Soto, Eduardo (2013), “Teatro y literatura dramática en el México del siglo XIX: imágenes, anhelos y consagración de la palabra en acción”, p. 143.

San Juan Victoria, Carlos, y Salvador Velázquez Ramírez (1980), “Una introducción mínima” y “Un Estado que no nace”, en Ciro Cardoso (coord.), *México en el siglo XIX (1821-1910), historia económica y de la estructura social*, México.

Scott, James C. (2000), *Los dominados y el arte de la resistencia: discursos ocultos*, México, Era.

Semo, Enrique (coord.) (1983), *México, un pueblo en la Historia*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Editorial Nueva Imagen.

- Argüello, Gilberto (1983), “El primer medio siglo de vida independiente”, en Enrique Semo (coord.), *México, un pueblo en la Historia*, México, Universidad Autónoma de Puebla/Editorial Nueva Imagen.

Staples, Anne (coord.) (2005), *Historia de la vida cotidiana en México*, T. IV, México, El Colegio de México/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Fondo de Cultura Económica.

- Delgado, Susana (2005), “Entre murmullos y penurias: el teatro novohispano del siglo XIX”, en Anne Staples (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*, T. IV, México, El Colegio de México/ Instituto Nacional de Antropología e Historia/ Fondo de Cultura Económica-

Tanck de Estrada, Dorothy (1975), *La educación primaria en la Ciudad de México, 1786-1836*, México, Centro de Estudios Históricos/ El Colegio de México.

Torres Puga, Gabriel (2010), *Opinión pública y censura en Nueva España. Indicios de un silencio imposible (1767-1794)*, México, El Colegio de México-Centro de Estudios Históricos.

Vázquez Josefina, Zoraida (2004), *De la Independencia a la consolidación republicana*, México, El Colegio de México.

Viqueira Albán, Juan Pedro (1987), *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social de la Ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____ (2010), *Modernidad e Independencias. Ensayos sobre las revoluciones hispánicas*, México, Editorial Mapfre/Fondo de Cultura Económica.

Bibliografía de páginas web:

Título de la página: Ediciones Técnicas y Culturales “vocabulario esencial mexicano”
<http://editorialcosmos.com/vocabulario-esencial-mexicano/5247/pilguanejo-ja/>
 Consultado el 4 de agosto de 2014.

Título de la página: Hemeroteca Nacional Digital de México
<http://www.hndm.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558a34647d1ed64f16a4f2cf>
 Consultado el día 29 de diciembre de 2015.

Título de la página: Mis breves historias “Los perros en la conquista de América”
<https://misbreveshistorias.wordpress.com/2013/06/03/los-perros-en-la-conquista-de-america/>
 Consultado el día 19/05/2015

Título de la página: Revista de la Universidad “Aspectos del teatro español de los siglos de oro”
http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/3749/public/3749-9147-1-PB.pdf
 Consultado el día 22 de diciembre de 2015.

