



[www.inbadigital.bellasartes.gob.mx](http://www.inbadigital.bellasartes.gob.mx)

Formato digital para uso educativo sin fines de lucro.

Cómo citar este documento: Recchia, Giovanna. *Espacio teatral en la ciudad de México siglos XVI-XVIII*. México: INBA, CITRU, 1993.  
Descriptores Temáticos (palabras clave): Teatro -- México (Ciudad) – Historia. México – Vida social y costumbres.

# ESPACIO TEATRAL

en la ciudad de México siglos XVI-XVIII



GIOVANNA RECCHIA

En portada: Coliseo Viejo (1639). Maquetación elaborada por Armando Morcuo. Foto: Martín Oaxman.  
Diseño de cubierta: Humberto Rosales.  
Edición: María Tereza Proenza.  
Asistencia a la edición: Jovita Millán.  
Corrección de estilo: Luz Fernández.

# ESPACIO TEATRAL

en la ciudad de México siglos XVI-XVIII

GIOVANNA RECCHIA

En portada: Coliseo Viejo (1639). Maqueta elaborada por Armando Moreno. Foto:  
Mariluz Guzmán.  
Diseño de cubierta: Humberto Ricalde  
Edición: Martha Toriz Proenza  
Asistencia a la edición: Jovita Millán  
Corrección de estilo: Luz Fernández

Primera edición 1993  
DR INBA / Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli (CITRU)  
Nuevo León 91  
Col. Hipódromo Condesa  
06170 México, D.F.

Impreso y hecho en México  
*Printed and made in Mexico*  
ISBN 968-29-5016-3

# Índice

<b>Presentación</b>	9
<b>Antecedentes</b>	11
<b>La teatralización del espacio urbano en el siglo XVI</b>	12
La ciudad novohispana	13
El primer escenario de representación	13
La fiesta de Corpus Christi	14
Las fiestas cívicas	15
La primera censura	17
La ciudad y sus fiestas en la segunda mitad del siglo XVI	17
Los espacios de representación en la ciudad de México del siglo XVI	19
Casa de farsas y casa de comedias	23
<b>Los nuevos escenarios del siglo XVI y principios del siglo XVII</b>	26
Patio de comedias del Hospital Real de Naturales	27
El lugar del espectáculo del siglo XVII en la ciudad de México	28
Las ocasiones de fiesta en el espacio urbano	31
Comedias en Santo Domingo	35
Presencia de la participación indígena en las representaciones cívicas y religiosas	36
Autos de fe	38
Voluntad de representación	41
La actividad teatral a principios del siglo XVII	43

Usos y abusos de la sociedad virreinal . . . . .	45
Elementos escenográficos . . . . .	47
Escenografía y teatros en España en tiempos de Felipe IV, 1621-1655	48
Teatro cortesano en el palacio virreinal de la ciudad de México . . . . .	51
Teatro jesuita . . . . .	52
Patio de comedia del Hospital Real de Naturales hacia finales del siglo XVII	54
La reconstrucción del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales	56
El espectáculo urbano de fin de siglo . . . . .	57
<b>Ciudad y escenarios del siglo XVIII . . . . .</b>	<b>59</b>
La ciudad de México en el siglo XVIII . . . . .	59
Actividades y escenarios teatrales de la ciudad de México . . . . .	62
Corrales y teatros cortesanos en España durante el reinado de Felipe V . . . . .	64
Los espacios teatrales en la Francia prerrevolucionaria . . . . .	65
Los teatros de la ciudad de México . . . . .	66
El Coliseo Nuevo . . . . .	67
Los escenarios urbanos de representación en el siglo XVIII . . . . .	70
Fiestas y ciudad en el siglo XVIII . . . . .	71
Fiestas religiosas: la Virgen de los Remedios y la Virgen de Guadalupe . . . . .	72
El paseo del pendón . . . . .	73
Fiestas cívicas . . . . .	74
Fiestas reales . . . . .	74
<b>Conclusiones . . . . .</b>	<b>77</b>
<b>Notas . . . . .</b>	<b>80</b>
<b>Índice de ilustraciones . . . . .</b>	<b>93</b>

<b>Bibliografía</b>	97
<b>Apéndice de documentos:</b>	109
1. Obras para la jura de Felipe III	111
2. Corpus Christi, 1600. Comedias y danzas de naturales	117
3. Corpus Christi, 1601	118
4. Memoria para la construcción del teatro del Hospital Real de Naturales, 1638	119
5. Autos para la jura de Felipe V Recorrido del pendón, 1701	122
6. Sobre obligaciones de los diputados de fiesta, 1728	123
7 Recibimiento para el virrey Antonio María Bucareli, 1771	128
8. Entrega del Coliseo Nuevo a don Juan Manuel de San Vicente e inventario, 1777	129
9. Proclamación de Carlos IV	131
10. Disposiciones para el Coliseo, 1792	137
11. Facultades de los jueces en los teatros públicos	141
12. Hospital de Indios y Coliseo 1794	143

# Presentación

## Del espacio vital como espacio teatral

Héctor Azar

Toda aportación en torno de lo que el espacio teatral ha significado en la historia es inevitable para la comprensión de lo que el propio teatro procura a los grupos humanos. En nuestro país, esto adquiere superior importancia ya que -como bien lo afirma la autora a la entrada de este tratado-: *México es el país de América Latina que ha construido el conjunto más amplio y consistente de espacios y edificios dedicados al espectáculo*. Sin agregar a la cuenta la muchedumbre de templos y templeteles precolombinos, los cuales, partiendo del concepto universal de plataforma (*momoztli*) para el asentamiento ritual teatralizante, llegan a nosotros como testimonios de la grandeza intelectual que animaron la antigüedad de lo que llegaría a ser América.

Con la presente investigación se pretende contribuir al entendimiento cabal de las transformaciones que experimentaría el espacio teatral llegado de Europa a nuestro americano domicilio: aquello construido que al cabo de los siglos comprendería la ruta escénica partiendo del templo católico y sus aposentos: los altares, las fachadas a manera de elocuentes cicloramas, las capillas abiertas,... para después tomar la calle y servir de tribuna al teatro urbano, y consagrarse finalmente en el *corral de comedias* -a donde acude el corro, el conjunto, el grupo humano- a emprender la búsqueda de su propia imagen.

La autora de esta investigación es una reconocida pesquisidora de cuestiones urbanísticas y arquitectónicas; los estudios y análisis que preceden sus actuales afirmaciones, la sitúan como la más precisa y, seguramente, más autorizada en su especialidad. Infatigable, Giovanna Recchia sorprende con su capacidad para descubrir nuevas e inexploradas rutas que, en los espacios del teatro virreinal y deiciochesco, se encuentran repletas de hojarasca y aun de abrojos. La autora desbroza el camino de su búsqueda y con ello presenta a México como un país de alta cultura, capaz de elevar monumentos arquitectónicos teatrales, a pesar de que sus gobiernos y sus habitantes no sean cuidadosos en la preservación y el mantenimiento de sus contrucciones trascendentes.

Revisado el índice del libro, Recchia nos conduce por los paseos jardinados mayores del espectáculo teatral, lo mismo novohispanos que posteriores, lo mismo ausentes que presentes en este siglo nuestro. Eso interior-exterior que alimenta la relación de lo espectacular con las curiosidades populares, para distribuirse entre tantos públicos como edades cronológicas, como estratos socioeconómicos,... el público ante actitudes de la vida cortesana y banal; los coliseos con el urbanismo de la grandeza artificial y la domesticidad de lo íntimo compartido.

Todas estas construcciones, levantadas para celebrar el rito propiciatorio que el grupo humano exige para la satisfacción de sus intereses individuales y colectivos.

Del amplio mar que la autora ofrece en su bibliografía, el lector de este libro habrá de coincidir en la impresionante serie de fuentes de opulenta y generosa información, algunas de ellas exploradas quizás por vez primera. Todo esto y aquello que es indispensable investigar -y compartir- en la recuperación de los espacios teatrales perdidos.

Celebramos la aparición de estas notas acerca de una etapa de nuestra historia patria -la *novohispana*- que acrisola situaciones de exaltada espectacularidad que, en los siglos XIX y XX, repercutirían con la fuerza de la cosa juzgada, nutriente del teatro intemporal que se da en México.

En CADAC-PUEBLA

Mayo de 1993



## Antecedentes

A lo largo de su historia, México es el país de América Latina que ha construido el conjunto más amplio y consistente de espacios y edificios dedicados al espectáculo.

Al constatar la escasez de información y estudios al respecto,<sup>1</sup> se propuso como objetivo inicial de este trabajo el de analizar la evolución formal y estructural de los espacios teatrales en la ciudad de México a lo largo de la época colonial.

Se entiende por espacio teatral el contenido en los inmuebles específicamente diseñados para la representación dramática, ya sean éstos casas, patios de comedias, coliseos o teatros.

Sin embargo, desde un primer acercamiento al tema, fue imposible prescindir del aspecto ceremonial y lúdico implícito en el comportamiento de la sociedad colonial, y de que el nacimiento del inmueble destinado a las representaciones teatrales constituye únicamente una consecuencia.

A través de una cíclica y constante repetición de festividades cívicas y ceremonias religiosas, poco a poco se ha ido conformando y consolidando un espacio teatral urbano con el que se entretije el surgimiento de los espacios puntuales para el espectáculo. El presente estudio se basa fundamentalmente en la lectura e interpretación de las actas de Cabildo de la ciudad de México y refleja esta repetición periódica de eventos públicos en la que aparecen paulatinamente nuevos componentes, formas y espacios para la representación; veremos como los primeros corrales y coliseos de comedias nacieron espontáneamente para albergar las inquietudes de representación que el sistema político-ideológico del momento no permitía realizar, y como paulatinamente, al anquilosarse el sistema festivo urbano por las medidas restrictivas impuestas por la corte borbónica, estos primeros teatros se van forjando y consolidando como símbolos, hitos urbanos y herederos de toda la actividad teatral de la sociedad novohispana.

Al profundizar en el tema, se hizo evidente que antes de que aparecieran las primeras casas de comedias, de inspiración madrileña o sevillana, la ciudad entera formaba el escenario teatral de representación de la sociedad novohispana, con tal grado de presencia y significación que llegó a definir y delimitar, desde sus primeras manifestaciones, lo que todavía se reconoce como centro cívico y cultural de la ciudad.

Al analizar los archivos, bibliotecas y fondos especiales se puede constatar una gran existencia de material documental inédito sobre este tema, con el cual bien podría conformarse una nueva área de conocimiento sobre la formación y evolución del teatro en México.

# La teatralización del espacio urbano en el siglo XVI

La existencia de representaciones de tipo ritual -ceremonias, farsas y juegos- entre las poblaciones indígenas, antes de la llegada de los españoles a la Nueva España y durante los primeros años de la colonia, y de lugares específicos para su representación está ampliamente documentada por muchos de los cronistas, como Durán,<sup>2</sup> Motolinía<sup>3</sup> o el padre Acosta,<sup>4</sup> entre otros.

En cada ciudad había lugares designados para la enseñanza del canto y de la danza, junto a los templos; el de la ciudad de México se encontraba en el sitio que más tarde ocupó el Portal de Mercaderes.<sup>5</sup> En el mismo palacio de los emperadores aztecas, quienes fomentaban el arte y protegían a los artistas, había una sala *ex profeso* para estas fiestas.

Cortés en sus *Cartas de relación* se refiere a un “como teatro,” ubicado en el centro de la plaza de Tlatelolco, “hecho de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos, el cual tenían ellos para cuando hacían alguna fiesta o juegos....”<sup>6</sup>

Las descripciones que hace el padre Acosta de las fiestas realizadas en el centro ceremonial de Cholula, en honor de Quetzalcóatl, nos demuestran la riqueza y complejidad de las ceremonias prehispánicas, el aspecto colectivo y multitudinario de la asistencia, la calidad y técnica decorativa y coreográfica desarrolladas por los artesanos locales.<sup>7</sup>

El hecho de que, como afirman varios cronistas, los primeros autos sacramentales representados en Tlaxcala hayan sido realizados y actuados exclusivamente por indígenas que aprendieron el texto en únicamente dos días, testimonia la existencia de una tradición teatral, de una actitud y dominio de las técnicas de representación entre las poblaciones prehispánicas que, a menudo, aparecerán en la conformación de las ceremonias y fiestas de la incipiente colonia. Es evidente, de hecho, la presencia participativa de la población indígena en la realización de algunos de los implementos de las fiestas novohispanas, con sus técnicas artesanales de adornos florales y plumarios, y en la interpretación de modelos, símbolos y recuerdos traídos por los españoles, así como lo testimonia la simbología religiosa en las portadas de los primeros conventos del siglo XVI, erigidos por los frailes misioneros.

La población indígena, así como intervino activamente en la reconstrucción de la ciudad, también tuvo una importante participación en la conformación de la vida social de la colonia, por lo menos hasta el motín de 1692, fecha en la que, por decreto del virrey conde de Gálvez, se prohibió su acceso a la traza, quedando ésta como área exclusiva de la población novohispana.

Tal vez habría que replantear la afirmación de Rojas Garcidueñas<sup>8</sup> acerca de que los orígenes del teatro en México radican en la adaptación en nuestro país del teatro español ya existente, y considerar que su nacimiento, más bien, es el resultado del encuentro de dos tradiciones.

## *La ciudad novohispana*

En 1522, un año después de haber conquistado y arrasado la ciudad azteca, Cortés le encarga al alarife o maestro de obras de la ciudad, Alonso García Bravo, el diseño de la traza de la capital de la Nueva España (il. 1); entre los conquistadores se reparten los solares y se empieza la construcción de la nueva ciudad sobre las ruinas de la antigua Tenochtitlan. Si la traza es de tipo renacentista, con calles rectas y amplios lotes con buena orientación, los inmuebles construidos en ellos reflejan más bien los modelos medievales españoles de casas bajas, de uno o dos pisos, con anchas paredes de tezontle o de cal y canto, de azoteas planas, amplios patios, con torres y almenas en las fachadas que conferían a la ciudad un aspecto de fortaleza (il. 2).

En un plano de la plaza Mayor de 1563 (il. 3) podemos constatar como ya, para esta fecha, estaban concluidos los edificios de la primera edificación, representativos de la sociedad colonial; el poder religioso simbolizado en la primera iglesia, el militar en la casa de Cortés, el poder civil en la casa de Cabildo, el comercio en las plantas bajas de los inmuebles que rodean la plaza. Desde un principio la plaza Mayor es concebida como el corazón en el que se hallan las principales funciones vitales de la urbe, inclusive las representaciones cívicas y religiosas.

Es sorprendente comprobar como, de hecho, en plena etapa de construcción no tardan en aparecer los primeros festejos y ceremonias, tanto cívicos como religiosos. Desde 1526 se encuentra registrada en las actas de Cabildo una solicitud presentada por los sastres para construir una ermita en un solar de donde “saliesen sus oficios el día de Corpus Christi”,<sup>9</sup> lo que hace evidente como ya desde años anteriores se celebraba esta fecha con una procesión.

### *El primer escenario de representación*

La plaza Mayor, además de ser el lugar de representación de las ceremonias civiles y religiosas, constituía un foro para cualquier tipo de manifestación popular de agradecimiento o de protesta y era, también, el centro de información para la población, de todas las actividades y acontecimientos de la corte y de la ciudad, difundida constantemente por los pregoneros. En ella se realizaba el mercado de víveres y flores que llegaban por la acequia que corría en el lado sur; en ella se mataban animales, se ejecutaban reos; en ella se puso la primera pila que traía agua a la ciudad desde Chapultepec; en ella se efectuaban las salidas y paseos de los virreyes y notables de la ciudad, las procesiones y corridas de toros; en ella había vendedores y merolicos

distribuidos en varios de sus rincones y portales, y en las plantas bajas de sus edificios se encontraban los comercios más surtidos de la ciudad; en uno de sus rincones, en donde más tarde estuvo la plaza del Volador, los indígenas presentaban el rito ceremonial de los voladores; inclusive en ella, en el año de 1540, se dieron los primeros espectáculos musicales fijos, en los que se tocaban trompetas y atabales, y que dieron funciones por un año pagando renta al Ayuntamiento.

### *La fiesta de Corpus Christi*

A partir de la disposición del papa Urbano IV, en 1263, acerca de la celebración de la festividad del Santísimo Sacramento, la fiesta de Corpus Christi se había vuelto, para estas fechas, una celebración bien arraigada en las costumbres de los peninsulares y estrictamente relacionada con las representaciones de los autos sacramentales.

Desde el siglo XIV las festividades sagradas habían salido de los templos para celebrarse en tablados portátiles y carros, en donde se desarrollaban complejos mecanismos escénicos para ampliar y dilatar el reducido espacio de la representación. Véase el carro que dispuso en Zaragoza el marqués de Villena que simulaba un castillo “con cuatro torres a los costados y una alta en el medio, y en su centro una rueda que, comunicando impulso a toda la armazón, mostraba sucesivamente al pueblo todos los personajes que ocultaba”<sup>10</sup>

La organización de la fiesta en España, al ampliarse sus requerimientos y complejidad, había salido de la competencia exclusiva del clero. Iglesia, Estado y Municipio conjuntamente tenían a su cargo la compleja organización para escoger las piezas que se interpretarían, a los actores, los arreglos y pintura de carros, etcétera.

Los escenarios sobre carros utilizados en las representaciones del día de Corpus tuvieron un desarrollo considerable y al llegar el siglo XVII se componían de un tablado y cuatro carros que le servían de apéndice y complemento (il. 5). De la evolución de la maquinaria escénica, artificios y apariencias que se utilizaban en estos carros, tenemos amplia información en los escritos de Calderón de 1569, y en el estudio de Shergold y Varey.<sup>11</sup>

Según afirma Leroy Johnson, en México los carros fueron utilizados mucho menos que los tablados; de hecho tenemos escasa información documental respecto de ellos y abunda, en cambio, la relacionada con la construcción de tablados. Parece ser ésta una consecuencia lógica si se toma en cuenta el estado físico de la ciudad de México en su primera etapa de construcción, la que duró hasta principios de la segunda mitad del siglo: entre zanjas abiertas, materiales de construcción por todos lados, escombros de los edificios prehispánicos demolidos, tráfico de albañiles y constructores, canales de desagüe a cielo abierto, falta de pavimentación y continuas inundaciones. Es fácil, ahora, entender como las primeras manifestaciones y ceremonias se desarrollaran en el interior de la plaza Mayor, primer espacio definido y construido de la nueva ciudad. (Para finales de la segunda mitad del siglo XVI son más frecuentes, en los documentos,

las referencias acerca del uso de carros en las fiestas de Corpus Christi, pero sin ofrecer ninguna descripción de sus características).

En las primeras décadas de la colonia, el propio recorrido de las procesiones del día de Corpus ha de haber tenido serios problemas en su desarrollo, ya que encontramos, desde muy temprana fecha, disposiciones precisas del Cabildo para esta festividad. En enero de 1538 el Ayuntamiento dispone que el día de la fiesta nadie pueda entrar a la ciudad con carros que transporten leña, tierra o piedra;<sup>12</sup> unos años más tarde ordena a los ciudadanos que limpien las calles por donde ha de pasar la procesión, de manera que no quede ni tierra ni lodo, y que las arreglen y adornen con lo mejor de sus pertenencias.<sup>13</sup>

### *Las fiestas cívicas*

Así como los peninsulares trajeron a México, con su nostalgia y sus costumbres, animales, comestibles y frutales, algunos de los cuales cultivarían en las huertas de Chapultepec, también las primeras fiestas cívicas fueron inspiradas en las tradiciones más arraigadas de España.

Una de las primeras de estas fiestas de que tenemos noticias se llevó a cabo en ocasión de los sucesos de la guerra de Pavia, en 1525, en la que se corrieron sortijas en la plaza Mayor.

En 1528 se acordó celebrar la fiesta de San Hipólito, más relacionada con la historia de la ciudad junto con las de San Juan, Santiago y Nuestra Señora de Agosto, patronos de los barrios indígenas localizados alrededor de la traza española, para conmemorar la caída de Tenochtitlan a mano de los españoles. La fiesta se llevó a cabo por primera vez en 1529 y en esta ocasión se decretó que cada año se festejara con corridas de toros, juegos de cañas y cabalgata de todos los que tuvieran caballos, para trasladar el pendón de la ciudad desde la casa de Cabildo hasta la iglesia de San Hipólito, en las afueras de la ciudad.

El cortejo recorría la plaza y tomaba la calle de Tacuba, donde se encontraban las casas de los personajes más notables. Precedido de trompeteros, dicho cortejo llevaba solemnemente el pendón hasta la iglesia. Este recorrido tomó el nombre de “paseo del pendón”; portarlo en este paseo fue siempre una actividad de gran prestigio y tenemos documentos que relatan los múltiples pleitos para obtener o renunciar a este privilegio, hasta que en 1530, por cédula real, se determinó que fueran los regidores de la ciudad, por orden de edad, los elegidos para llevarlo.

Otro motivo de fiestas y celebraciones fue la llegada de la primera Audiencia en 1528; en esta ocasión el Ayuntamiento se hizo cargo de proveer a la ciudad de música, arcos triunfales y adornos.

Desde la primera década de vida de la ciudad, la plaza Mayor se vuelve el centro de todo tipo de celebración. Es el escenario de representación y afirmación de la nueva sociedad frente a la población autóctona, confirmando así la presencia de los conquis-

tadores en una serie de espectáculos progresivamente creciente, masiva y colectiva, en la que todo vecino o habitante estaba obligado a participar bajo penas pecuniarias en el caso de no obedecer las disposiciones del Cabildo.

Por medio de celebraciones y festejos en ocasión de diferentes acontecimientos relacionados con la corona española y con las fiestas del calendario eclesiástico, progresivamente en aumento, la nueva sociedad colonial empieza a estructurar un sistema de representaciones que marcan el ritmo diario de los ciudadanos y al mismo tiempo aseguran la presencia, participación y cohesión de la población indígena. El tener constantemente ocupada y entretenida a la población puede considerarse también una especie de instrumento de control, dado el estado de inquietud y malestar en que se encontraba la población después de la salida de Cortés hacia Honduras. A su regreso hubo, de hecho, grandes manifestaciones y celebraciones tanto por parte de los españoles como de los indígenas, con bailes, luminarias y procesiones de agradecimiento.

La fiesta cívica descrita con mayor amplitud de detalles es, sin duda, la que se llevó a cabo en la plaza Mayor en 1538, con motivo de las paces entre el rey de Francia y Carlos V en Aguas Muertas.<sup>14</sup>

Quizás podamos considerarla como la fiesta más compleja realizada hasta entonces, puesto que la plaza de la nueva ciudad fue utilizada, por primera vez y por varios días consecutivos, como un gran escenario múltiple. Se representó en ella una escena de caza trasformando el espacio de la plaza en un verdadero bosque en el que abundaban plantas, flores y animales; al día siguiente el tema representado fue el del cerco de Rhodas para el cual, además de la reconstrucción de la ciudad con sus torres y almenas, se vieron navegar sorprendentemente y dar repetidas vueltas a la plaza cuatro veleros armados de todo punto, simulando el ataque a dicha ciudad.

Ventanas, balcones y corredores de la gran plaza se volvieron palcos para las esposas de los conquistadores que asistieron al evento luciendo sus vestidos más elegantes y sus ricas joyas. Hubo opulentos banquetes, cabalgata desde Tlatelolco hasta la plaza, farsas, disfraces y una curiosa carrera de damas. De la descripción que hace de esta fiesta Bernal Díaz del Castillo podemos deducir dos hechos importantes:

1) En la realización del gran escenario es evidente la participación creativa de los artesanos indígenas con su tradición escenográfica y decorativa en el uso de plantas, flores, plumas y animales, además del profundo conocimiento de técnicas constructivas que permitieron tan rápida y compleja ejecución del escenario.

2) Las fiestas tenían un alto grado de complejidad y se articulaban en el curso de varios días.

Otros aspectos curiosos y sorprendentes pueden considerarse los siguientes: la participación de las damas en una competencia pública (hecho que no volveremos a encontrar en las crónicas de los espectáculos de la colonia) y la utilización de barcos en la gran plaza. En la descripción del cronista no es fácil entender si el navegar de los barcos fue simulado o si en realidad se desvió el curso de la acequia real para inundar la plaza (cosa que se realizó, años más tarde, en la plaza de toros de San Diego).

## *La primera censura*

El ambiente y las características de las ceremonias religiosas y de las procesiones que se celebraban en la ciudad, así como el lujo y relajamiento de costumbres en la capital de Nueva España, no han de haberle parecido al primer obispo de México, fray Juan de Zumárraga, una actitud seria y edificante. La participación entusiasta de los indígenas con sus danzas y cantos dentro de los templos fue para él motivo de escándalo, así como lo fue también el uso del Santísimo en los autos que se representaban dentro o fuera de las iglesias, en ocasión del día de Corpus. Para este día se levantaban tabladitos en el cementerio de la iglesia Mayor o en los portales de la casa de Cabildo y se colocaba al Santísimo, en sus andas, a un lado del tablado. El obispo decidió, entonces, reglamentar drásticamente todo tipo de ceremonias y espectáculos que se realizaran en su presencia, y prohibió las representaciones de piezas profanas en el interior de los templos.

Decididamente el clima que encontró Zumárraga a su llegada a la ciudad no era de lo más devoto y respetuoso para el afán inquisitorial del obispo. Así en las actas de Cabildo<sup>15</sup> correspondientes al mes de septiembre de 1545, encontramos registradas las quejas presentadas por él en relación con el desorden en las costumbres de los vecinos, el escaso respeto a los domingos y días festivos, y la falta de asistencia a las iglesias. En realidad, entre las múltiples irregularidades cometidas por los propietarios de las fincas extraurbanas existía también la costumbre de invitar a los curas a celebrar las funciones religiosas en altares portátiles, situados al interior de las huertas, para no tener que abandonar ni ocupaciones ni diversiones. El resultado fue una serie de ordenanzas, aprobadas por el virrey, que prácticamente paralizaban cualquier actividad en horas de misas y días festivos, que fueron inmediatamente difundidas por un pregonero en los dos extremos de la plaza Mayor.

## *La ciudad y sus fiestas en la segunda mitad del siglo XVI*

Con el pasar de los años, al crecer la población y consolidarse la sociedad novohispana, se incrementa el aparato lujoso de las celebraciones cívicas en una especie de “fiebre de ostentación rayana a la estravagancia”<sup>16</sup> que empieza a preocupar a la Corona. En 1528 se había enviado a México la primera Audiencia para que controlara los abusos, la anarquía y los excesos generados por las ambiciones de mando y de riqueza de la naciente sociedad americana, así como por la abundancia de los nuevos dominios, en tierras, materias primas y productos de las primeras vetas de oro y plata. Después de la

segunda Audiencia que tampoco logró controlar la situación, se instauró, como régimen de gobierno, el sistema virreinal. Sin embargo el lujo, la ostentación y los abusos seguían en aumento; en 1577 encontramos que la Corona, entre otras varias medidas de control, prohíbe hasta el uso y la tenencia de los carruajes en los que se paseaban, ostentosamente, los españoles de América.

Al empezar el reinado de Felipe II la construcción de la ciudad estaba casi terminada y ya se empezaban a pavimentar las principales calles del centro. La plaza había perdido su aspecto medieval y austero, adornándose con portales y nuevas construcciones (il. 4); se multiplicaron los festejos y celebraciones que utilizaban la plaza como escenario principal y comenzaron a extenderse a las calles aledañas. La plaza Mayor era el lugar en el que se celebraban todos los acontecimientos que interesaban a la ciudad, desde las fiestas reales, las religiosas, la ejecución de reos, las juras y funerales de reyes, etcétera: en ella se lleva al patíbulo a los responsables de la sublevación en contra de Cortés en 1566; en ella se festeja el bautizo de los hijos del marqués; en ella se celebran los primeros autos de fe; de la misma plaza sale el cortejo para las honras fúnebres de Carlos V en 1599; en ella se lidian toros, se realizan torneos, juegos de caña y procesiones.

La plaza Mayor es el lugar por excelencia de la integración de la población indígena con la peninsular y de difusión de los nuevos valores tanto cívicos como religiosos. La sociedad virreinal utiliza el espacio público de la plaza y, poco a poco, el de las calles y barrios aledaños, como escenario abierto de las cuidadosas y orquestadas representaciones de su propia estructura social, como instrumento de comunicación continua con los diferentes grupos sociales que se van generando, principalmente para control de los conquistados (il. 6).

Toda actividad o acontecimiento de la vida de la corte es cuidadosamente anunciado a los vecinos por boca de los pregoneros y por el tañer de campanas; la iluminación de las calles y plazas notifican las declaraciones, imposiciones, mascaradas, los juegos de cañas y sortijas, las lidias de toros, etcétera. Las mascaradas (en uso desde época temprana), que invadían las calles con luminarias de hachas, ruidos, cabalgatas y tiros de alcancías, pueden ser consideradas como otro elemento de la teatralización urbana en esta época.

A las fiestas del calendario litúrgico, en constante aumento, se suman las celebraciones para las juras reales, las llegadas de arzobispos y virreyes, para el nacimiento de príncipes, los partos de virreinas, los cumpleaños de la familia real y de los virreyes, y para los acontecimientos políticos relevantes de la metrópoli. Constantemente se notifica a la población y se le obliga a participar física y económicamente en los preparativos y realización de los festejos. La sucesión de actividades cívicas y religiosas mantiene a los habitantes en una actividad constante, partícipe y comprometida. Tanto vecinos como naturales son actores y espectadores al mismo tiempo de los actos representativos de la vida pública de la colonia. Este constante ejercicio sirve para mantener la cohesión entre los diferentes grupos sociales gracias a las continuas competencias para la organización de las ceremonias, obtención de prerrogativas, premios y privilegios. Las actas de Cabildo registran con mucha frecuencia las discusiones y pleitos que se generaban para la definición del orden de salida en

procesiones y festejos entre los diferentes gremios, grupos y representantes del clero, de la corte y de la ciudad.<sup>17</sup>

Un ejemplo del cuidado que se dedicaba a cada aspecto de las representaciones cívicas, del lujo de detalles en el ceremonial y en los atuendos de los personajes que en ella participaban, se encuentra en la descripción hecha por el escribano mayor del Cabildo de la ceremonia y tablados realizados a final del siglo en la plaza Mayor, para la celebración de la jura de Felipe III en 1599.<sup>18</sup>

El tablado fue armado estratégicamente frente al palacio de los virreyes, con espalda a la calle de San Francisco; fue ricamente adornado de telas preciosas, alfombras y tapices; los asientos cuidadosamente distribuidos y seleccionados por altura, tamaño y decorado según la jerarquía de los asistentes. El escribano nos describe la plaza “toda, hasta donde podía alcanzar la vista”, como una fantasmagoría de telas de brocado y seda colgadas, doceles, tapices, pinturas y gente asomada desde los balcones, ventanas y azoteas, tanto españoles como indios; se refiere a los lujosos adornos y decorados de las casas de Cabildo como introduciéndonos al gran escenario en donde, por fin, con una perfecta organización se desarrollan los actos de la ceremonia: el cortejo para recibir al alférez; la subida al Cabildo para sacar el pendón, su bajada a la gran plaza entre mazas, trompetas y caballos engalanados; esmero de oro y plata en los atuendos de los personajes, así como el ceremonial con que el virrey y la Audiencia reciben la ciudad y el pendón; el coreográfico movimiento de cada personaje, la actuación del virrey, de los reyes de armas y del alférez; el coro de disparos de cohetes y arcabuces que acompañan el acto; las bombas de fuego y el tañer de las campanas; y el final de la representación con la caminata del virrey hacia la iglesia para la función de agradecimiento, primero a Dios y luego a la ciudad.

Otro testimonio del nivel de perfección y de la complejidad con los que se organizaban las ceremonias cívicas, lo encontramos en las descripciones asentadas en las actas de Cabildo en ocasión de los preparativos para festejar las bodas de Felipe III a finales de 1599. En ellas se describen con todo detalle los pormenores del festejo: corridas de toros, encamisadas, castillos, juegos de sortijas, etcétera, especificando el tipo y materiales de los vestuarios, orden de salida y recorrido de las cuadrillas en el torneo, y presupuestos pormenorizados de cada actividad a realizarse.<sup>19</sup>

Conforme va creciendo y ampliándose la ciudad, aumenta el tamaño del espacio y del recorrido de las representaciones (il. 7) tanto cívicas como religiosas; los actos se multiplican y se vuelven siempre más complejos y articulados, la actividad del espectáculo urbano se hace más intensa; hasta los documentos que hacen referencia a ellas empiezan a ser más abundantes y en las actas de Cabildo se encuentran con más frecuencia disposiciones acerca de la organización y reglamentación de los festejos.

### *Los espacios de representación en la ciudad de México del siglo XVI*

Ya para mediados de siglo comprobamos que la actividad teatral era protegida, favorecida y estimulada tanto por parte de las autoridades civiles como por el clero,

sobre todo las comedias que se realizaban para el día de San Hipólito y en las fiestas del día de Corpus y su octava. De hecho ambos cabildos deciden, en 1565, entregar un premio u “hoya” anual de oro y plata a la mejor representación del día de Corpus.<sup>20</sup> Sin embargo, poco tiempo después, el mismo año del primer auto de fe celebrado por la Santa Inquisición, la Audiencia abre las puertas de la censura notificando al Cabildo eclesiástico y al arzobispo la decisión de que no se representen comedias sin previo conocimiento y autorización de la misma.

Dos hechos fundamentales, no sólo para la historia del país sino también para la evolución del teatro en México, acontecen en la segunda mitad del siglo XVI. Al ya complejo y articulado universo ceremonial de la sociedad novohispana, se agrega la instalación del Santo Oficio de la Inquisición en el mes de noviembre de 1571; este acontecimiento es anunciado públicamente por boca de un pregonero, como de costumbre, y la procesión sale solemnemente a recorrer las calles de la ciudad con sonidos de atabales, trompetas y chirimías, entre el asombro y curiosidad de los habitantes. Pocos días después, en otra solemne ceremonia, el inquisidor don Pedro Moya de Contreras presta juramento en Catedral en presencia del virrey, Audiencia, Universidad, cabildos, nobleza, órdenes religiosas y fieles.

Los autos de fe constituyen una ulterior forma de espectáculo público urbano relacionado con la plaza, aun con la característica de condena y escarmiento para los ciudadanos. El primero de éstos se celebró en 1574 en la plaza del marqués del Valle y tal fue su impacto entre la población, que los indígenas lo dejaron registrado en el código Aubin. Para esta ocasión se levantaron varios tablados y por primera vez se consideró a las mujeres entre el público asistente. Fueron invitadas las esposas de los alcaldes, de los regidores del Ayuntamiento y de los oidores de la Real Audiencia que, por lo general, asistían a los espectáculos desde los balcones, ventanas y corredores de la plaza.

El siguiente auto de fe, en la semana santa de 1575, fue aun más solemne y orquestado; para ello se mandó levantar un tablado en el medio de la plaza del mercado, frente a la iglesia Mayor. El acto se realizó en presencia del virrey y de la Audiencia, que tomaron lugar en asientos jerárquicamente distribuidos y protegidos por doceles. A pesar de haberse iniciado los trabajos de cimentación de la nueva Catedral desde 1573, el uso de la plaza Mayor como escenario público no se ve alterado.

El otro acontecimiento relevante en la segunda mitad del siglo fue el establecimiento en México de la Compañía de Jesús, en 1572. Los jesuitas utilizaban con frecuencia, como parte de sus programas didácticos, la representación de piezas y coloquios en latín sobre todo para las ceremonias de finales o principios de curso, por Navidad, Epifanía, Corpus Christi o en ocasión de algún aniversario de la orden.

De hecho desde 1586 el plan de estudios de los jesuitas, conocido con el nombre de “Ratio studiorum”, había incluido oficialmente la representación de tragedias y comedias en latín en sus programas. Por ello México introdujo rápidamente el uso de representar composiciones dramáticas en todos los colegios fundados por la Compañía.

En un principio estas representaciones se realizaban exclusivamente al interior de las aulas o en el patio de los colegios, pero rápidamente salieron de los límites de las escuelas para volverse públicas, como un elemento más de educación espiritual de la población. En 1574 el virrey, acompañado por los principales representantes de la

ciudad, asistió a la representación de una tragicomedia en el Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, y en 1577 presenciaron otra función el Cabildo y los representantes del Santo Oficio.

Decididamente la celebración que más relevancia tuvo en estos años fue la que organizó la Compañía para la llegada de las reliquias enviadas por el papa Gregorio XIII a la ciudad de México en 1578. Los festejos duraron varios días, empezando el primero de noviembre; sin embargo desde días anteriores todos los habitantes se habían dedicado a los preparativos de la fiesta: se limpiaron y adornaron con particular cuidado las calles por donde pasaría la procesión; se levantaron enramadas, setos, arcos florales, fuentes y altares, conformando un recorrido único y sin interrupción; tuvo lugar un suntuoso desfile de los alumnos de las escuelas jesuitas que hicieron entrega al Cabildo de un “cartel” para un certamen poético; se liberaron de la cárcel a muchos presos comunes; el Ayuntamiento tuvo a su cargo la construcción de los tabladros según petición de la Compañía. “Ya para la fiesta”, relata el padre Morales, “se levantaron cinco arcos triunfales y un tabernáculo sin contar otros que hicieron los indios para el desfile de la procesión...”<sup>21</sup>

Por orden del virrey se llamaron a indios músicos. Desde el día anterior

hubo solemnísima víspera con grande música de voces e instrumentos, continuóse la fiesta hasta muy noche con luminaria, tiros y otros ingenios de pólvora, repique de campanas, dulzainas, chirimías y trompetas, con tanto ruido y tan concertado que a todos parecía daba punto y sazón un sólo entendimiento [...] La procesión fue numerosa y lucidísima: los indios llevaban en andas doradas los Santos de sus Parroquias, precedidos de cruces, gallardetes y adornos de plumería (que es una de las cosas mejores y más de ver en esta tierra) en sus insignias y estandartes.<sup>22</sup>

El primero de los cinco arcos triunfales, dedicado a San Hipólito, fue levantado en la esquina de la calle de Tacuba y Santo Domingo (puerta de acceso a la ciudad en la que se recibía a los virreyes y a los arzobispos) y donde los niños indígenas cantaron y bailaron entre adornos de flores y plumas, acompañados por el sonido de flautas y teponaztles. Hubo otro arco realizado por los indios, un tabernáculo del gremio de los zapateros, y un arco de la Compañía frente a la iglesia de San Pedro y San Pablo, particularmente lujoso por sus decoraciones en oro y plata, diseñado por un arquitecto italiano. De los otros dos arcos, uno fue levantado en la segunda calle de San Ildefonso y el otro en la tercera calle del Carmen.

Todos estos arcos fueron verdaderas estructuras arquitectónicas realizadas con materiales efímeros, que ocupaban los cruces de calles y los remates de las plazas. Estaban compuestos por varios cuerpos, adornados por columnas dóricas, jónicas y toscanas que reflejaban la formación humanista de los padres de la Compañía; entre arcos y columnas se abrían puertas y pasillos por donde se asomaban los intérpretes de danzas, loas y música.

El 2 de noviembre se representó la tragedia titulada *El triunfo de los santos* en la iglesia de la Compañía anexa al colegio. El padre Morales describe la distribución y organización jerárquica de la selecta asistencia que presenció el evento (virrey, Audiencia, Inquisición y Cabildo):

Hallose presente este día su Excelencia el señor Vissorrey, los señores de la Real Audiencia, con los señores Inquisidores, en un andamio bien aderezado a la mano derecha de la capilla mayor, en correspondencia al tablado de la representación y los dos Cabildos, secular y eclesiástico: para el secular auia un andamio, mas baxo que el de su Excelencia, continuado con el, aunque artificiosamente distinto, para el eclesiástico se reseruo el tar. [sic] mayor, desde la rexa del comulgar hazia dentro, y para la clerezia y caualleros se diputo el choro.<sup>23</sup>

De la descripción del tablado para la representación, construido a un lado de la capilla mayor, y de los artificios en ella, realizados para permitir una buena visibilidad desde cualquier punto de la iglesia, podemos deducir que ya los jesuitas utilizaban si no la perspectiva, sí adelantados y complejos efectos de ilusión óptica en la ejecución de los decorados escénicos de las obras que representaban. “Y a la mano izquierda de la capilla mayor un tablado, con un sumptuoso throno para las representaciones, con tal artificio y perspectiua, que de todas las partes se gozaua de lo que en el se hazia”.<sup>24</sup>

No se encuentra descripción alguna de los implementos escenográficos utilizados en la obra, sin embargo la lectura del texto sugiere la presencia de algunas estructuras escénicas, de elementos de utilería y de algunos efectos especiales, como las indicaciones de entradas y salidas del palacio de Diocleciano, en algunas escenas urbanas, en las referencias a fenómenos naturales y cuando el papa Silvestre habla de su refugio.

Para estas fechas el consejo municipal ya había tomado a su cargo la organización y financiamiento de los espectáculos teatrales, sobre todo de aquéllos que se realizaban para el día de San Hipólito y para las festividades de Corpus; inclusive hay noticias de un premio asignado a la mejor representación que se realizó en uno de los carros utilizado para el día de Corpus en 1575, por ser “obra e invención mejor”.

Para las funciones con motivo de la llegada de las reliquias, el Ayuntamiento se hizo cargo de su difusión publicando un concurso literario formado por “siete certámenes” dotado de ricos premios. Después de la representación de las piezas que participaron en el concurso público, para lo cual se mandó construir un tablado rodeado de tribunas, se volvió a presentar ante la concurrencia el *Triunfo de los Santos*, el cual tuvo tanto éxito que se tuvo que repetir el domingo siguiente.<sup>25</sup>

El último cuarto del siglo XVI parece ser el periodo de mayor auge y desarrollo de la actividad espectacular y la época más interesante para la historia del teatro en México. En estos años aparecen las primeras obras de autores locales, se vuelve motivo de pleitos y competencias la adjudicación en exclusiva para la realización de las comedias en ocasión del día de Corpus y de San Hipólito, nacen las primeras casas de comedias y con ellas el teatro de tipo empresarial.

En 1583 los estudiantes externos del Colegio Máximo representan una comedia para la fiesta de Corpus. En 1586, 1590 y 1594 el Ayuntamiento coopera en la construcción de los tablados para las obras puestas en escena por los jesuitas.<sup>26</sup>

Era tal la cantidad y diversidad de obras representadas en los templos y fuera de ellos, que la censura y el control de las comedias se vuelve más estricto. Sabemos que la Inquisición, antes de aprobarlas, hacía escenificar las piezas en las salas y corredores de su palacio, y el Tercer Concilio Mexicano ratifica, en 1585, la prohibición de Zumárraga referente a la representación de comedias de tipo profano en las iglesias.<sup>27</sup>

En 1593 el Ayuntamiento asume aún más la responsabilidad de la organización de la fiesta de Corpus y contrata a Luis Lagarto para la representación de las comedias. Al año siguiente el contratista sería Arias de Villalobos, ya que al parecer la ciudad no había quedado satisfecha con la producción de los años anteriores y ese mismo año de 1594 establece nuevas normas para la contratación, la que se haría, desde entonces y en adelante, con un año de anticipación y previa revisión de las comedias por parte del Ayuntamiento. Arias de Villalobos además de producir tres obras, cada una diferente y expresamente escritas para el día de Corpus, el de su octava y para los festejos del día de San Hipólito, tenía también que proveer los trajes para los actores, en telas más elegantes y refinadas, y todo lo relativo a la escenografía por una recompensa de dos mil pesos de oro común.<sup>28</sup>

La elección del contratista se hacía por concurso, después de la presentación de un presupuesto; en 1595 el autor de comedias Gonzalo de Riancho, al presentar el presupuesto más bajo, le gana a Arias de Villalobos la organización de las comedias.

Además de las piezas de tema religioso que se representaban en los templos y las de los jesuitas en el Colegio Máximo y en San Juan de Letrán (1588), sabemos que existían dos casas de comedias y tres compañías estables. Bernardo de Balbuena describe ampliamente en su *Grandeza mexicana* el alegre clima de fiestas, conciertos, juegos, diversiones, pasatiempos y entretenimientos que había creado la sociedad novohispana a finales del siglo XVI:

Recreaciones de gusto en que ocuparse,  
de fiestas y regalos mil maneras  
para engañar cuidados y engañarse;  
conversaciones, juegos, burlas,  
convites, golosinas infinitas,  
huertas, jardines, cazas, bosques, fieras;  
aparatos, grandezas exquisitas,  
juntas, saraos, conciertos agradables,  
música, pasatiempo y visitas;  
Fiesta y comedia nueva cada día,  
de varios entremeses y primores,  
gusto, entretenimiento y alegría; [...]<sup>29</sup>

#### *Casa de farsas y casa de comedias*

De los dos teatros que existían en la ciudad de México a finales del siglo XVI, se conocía hasta la fecha únicamente la ubicación del que pertenecía a Francisco de León, gracias a los estudios de José Rojas Garcidueñas. Esta primera casa o patio de comedias estaba ubicado en la calle de Jesús (hoy República del Salvador) en la esquina que hace con la actual calle 20 de noviembre (il. 10). Desde 1597, según Mañón, “este primer teatro

[...] era una casa de vecindad semejante a los corrales de la Pacheca y el Príncipe, de Madrid.”<sup>30</sup>

Artemio de Valle Arizpe afirma que en su patio “de buenas proporciones, se alzaba el escenario que al principio sustentaban fuertes bancos de madera; después, para hacerlo más resistente, se puso sobre pilas de ladrillo macizado con mezcla”.<sup>31</sup>

En unos interesantísimos documentos localizados en el Archivo General de Indias por Leslie John Royal aparece que Gonzalo de Riancho, empresario teatral, contratista del Ayuntamiento para las comedias de Corpus y socio de Francisco de León desde 1597, había actuado en una casa de farsas desde 1587 representando comedias no religiosas con mucho éxito y satisfacción del público. No hay más datos sobre su ubicación ni ningún tipo de descripción del inmueble, pero estos datos nos permiten definir la fecha de nacimiento de un teatro empresarial restringido a un público de paga.

Por estos mismos documentos se sabe que Riancho, además de las comedias producidas para la ciudad en los días de Corpus y San Hipólito (la primera de las cuales, para el día del Pendón, aparentemente escribió él mismo en 1596), también ponía en escena comedias en un espacio de su propiedad. También se conoce por las declaraciones de varios testigos, que en el concurso para la adjudicación del contrato y del monopolio para la producción de comedias, hecho conjuntamente con Francisco de León, Riancho era el único que ya tenía una base fija de operaciones y que ninguno de los grupos que concursaron disponía de una dotación de vestuario y maquinaria escénica como la suya.

Estos datos demuestran que Riancho no era el único empresario teatral de sus tiempos, que existía una amplia competencia en este campo y que seguramente había una producción de teatro profano no registrada en los reportes de los cronistas, quienes se limitaban a hacer comentarios sobre las representaciones cívicas y religiosas más relevantes.

En relación con la casa de comedias de Francisco de León se sabe, según el estudio de Leslie John Royal, que en ella la compañía de Gonzalo de Riancho daba funciones tres veces por semana; el teatro era moderno, proyectado de acuerdo con los esquemas de los mejores teatros de Madrid y Sevilla, con asientos separados y con acceso independiente para las mujeres. La reputación de este teatro no debía de ser de las mejores si pocos años después, en 1601, el virrey conde de Monterrey emite un decreto que ordena al director utilizar mayor discreción, mejorar el lenguaje indecente de las obras y cuidar que las actrices no salieran al estrado de manera deshonesta, con un vestuario demasiado escotado o vistiendo trajes masculinos. Por otra parte, los propietarios tenían que asegurar que las mujeres estuvieran totalmente separadas de la concurrencia masculina, en lugares desde donde pudieran presenciar el espectáculo sin causar escándalo.<sup>32</sup>

Aquí debe profundizarse en el análisis de la influencia que tuvieron los corrales españoles sobre los nacidos en México; cuáles fueron los contactos, la información directa o recibida por boca de los viajeros, sus características y diferencias.

De hecho, en España hacia fines de siglo el diseño de los corrales estaba ya muy perfeccionado. Desde los primeros y primitivos tablados levantados en los patios de las viviendas madrileñas, los corrales se habían multiplicado después del traslado de la

Corte de Felipe II de Toledo a Madrid, en 1561. Existían corrales en la calle del Sol, en la calle del Lobo, el de la Pacheca, el del Príncipe y el de Valdivieso. Desde 1572 las cofradías religiosas ya tenían en exclusiva la administración de los corrales cuyos fondos destinaban al mantenimiento de obras pías, y en 1579 habían decidido su remodelación y reconstrucción. La cimentación del corral del Príncipe, tal como lo conocemos por las descripciones y dibujos de varios autores, se empezó en 1582, cuatro años antes de que apareciera la primera casa de las farsas en México (il. 8).

## Los nuevos escenarios del siglo XVI y principios del siglo XVII

Entre finales del siglo XVI y principios del XVII, seguramente existían en la ciudad otros espacios para la representación de comedias, además del patio de comedias perteneciente a Francisco de León y de la casa de farsas propiedad de Gonzalo de Riancho. De hecho, en 1602, el conde de Monterrey otorga el monopolio de las representaciones teatrales a Cristóbal Pérez, “dueño que dice ser de las dos casas donde se representan las comedias en esta ciudad”,<sup>33</sup> casas acondicionadas por él para este fin.

Hasta la fecha no se han encontrado datos ni documentos fidedignos acerca de estas casas de comedia de Cristóbal Pérez, sin embargo con fundamento en las disposiciones del virrey don Luis de Velasco para la construcción de un teatro en el Hospital de San Andrés en Lima (Perú), que debería de hacerse “por la traza y forma del que está hecho en México” (disposiciones fechadas en septiembre de 1601),<sup>34</sup> podemos deducir que se trataba de un espacio muy parecido a los primeros corrales españoles. Por las condiciones prescritas para el remate de las obras de carpintería y albañilería del teatro de Lima, podemos deducir que también el teatro de la ciudad de México estaba hecho en un espacio muy sencillo, con gradas alrededor del patio cubiertas por un techo de madera y un entortado, con un escenario cuadrado en cuyos extremos se levantaban los vestidores, cubierto con techo de paja, con un solo piso de aposentos arriba de las gradas y con patio descubierto.

Por otro lado el bachiller Arias de Villalobos, en una carta dirigida al marqués de Montesclaros, afirma que en 1603 existían en la ciudad “dos extremados teatros de comedias y tres compañías de comediantes”, según detalla Arróniz refiriéndose a los corrales de Francisco de León y Cristóbal Pérez.<sup>35</sup> El monopolio de Cristóbal Pérez no duró mucho tiempo ya que, para diciembre de 1603, el mismo marqués de Montesclaros autorizaba la representación de dos comedias en la Villa de Guadalupe en tablados contruidos *ex profeso*, para recibir al virrey don Juan de Mendoza y Luna.<sup>36</sup>

En 1606 el virrey conde de Monterrey decidió otorgar el usufructo del monopolio teatral al Hospital Real de Naturales para beneficio de los enfermos atendidos allí, siguiendo el ejemplo de la tradición francesa y española, según la cual algunas cofradías religiosas tenían en exclusiva la concesión de las representaciones teatrales para fines asistenciales. La memoria del maestro Juan Gómez de Trasmonte,<sup>37</sup> de 1639, nos confirma la existencia de un espacio teatral en el interior del patio del Hospital Real de Naturales, anterior a su proyecto, sin especificar ni la fecha de su construcción ni sus características.

De cualquier manera los documentos prueban que los primeros corrales de la capital de Nueva España fueron construcciones sencillas, realizadas con materiales perecederos, de una sola planta al principio, y más adelante con seis aposentos en planta alta, a cada lado del escenario, destinados a las mujeres o alquilados a los notables de

la ciudad. Según las descripciones del teatro de Lima, los comediantes vivían ahí mismo, en locales acondicionados arriba del vestíbulo, a los cuales se accedía por medio de una única escalera (il. 9).

### *Patio de comedias del Hospital Real de Naturales*

El lugar donde se estableció el Hospital Real de Naturales (o de Indios), fundado por cédula real en 1533, fue desde un principio a espaldas del Convento de San Francisco y contiguo al Real Colegio de Niños Estudiantes de San Juan de Letrán. El edificio ocupó una amplísima manzana limitada por las calles que llevaban los siguientes nombres: al oriente, la calle Hospital Real (después San Juan de Letrán y hoy Lázaro Cárdenas); al sur, la calle del Santísimo (hoy Victoria) y el callejón de la Teja (hoy Aranda); al poniente, el puente del Santísimo (hoy tercera de Dolores); y al norte, la calle de Rebeldes (hoy Artículo 123). Por los lados norte y poniente pasaban dos acequias<sup>38</sup> (ils. 11 y 12).

El teatro que había existido anteriormente y que empezó a funcionar antes de que se terminara de construir el Hospital<sup>39</sup> ocupaba todo el claro del patio, o sea una superficie de 24.36 m de largo por 20.16 m de ancho, como se deduce de la memoria de Juan de Trasmonte.<sup>40</sup> Estaba construido con madera y con materiales endebles y perecederos, por lo que estaba sujeto al desgaste y a la destrucción repentina. De hecho primero un incendio, y después la inundación que en el año de 1629 azotó la ciudad de México acabaron con diez años de vida teatral del Hospital.<sup>41</sup>

En 1634 se vuelve a la idea de reconstruir el teatro, y el administrador del Hospital de Indios, don Luis de Villabona, recibe seis mil pesos adelantados por orden del virrey para tal propósito.<sup>42</sup>

Don Iñigo de Argüello y Carbajal, oidor y juez superintendente del Hospital, decide dirigirse al maestro Juan Gómez de Trasmonte, encargado en aquel entonces de las obras de Catedral, para que hiciese un proyecto para el nuevo teatro. Juan Gómez de Trasmonte escribió una memoria que contiene un croquis (il. 13) de la planta del teatro y las instrucciones que deberían de seguir los constructores del edificio. Este documento se ha conservado en el Archivo General de la Nación<sup>43</sup> y nos permite conocer al detalle las características del primer coliseo; mediante los datos en él contenidos ha sido posible realizar una primera maqueta volumétrica de este espacio. (Veáse apéndice, Doc. 4).

El plano adjunto a la memoria de Juan de Trasmonte de 1639 es un documento de singular importancia para la historia del teatro, pues no existe ninguno similar de esta época que se refiera a los primeros espacios teatrales, casas, patios o coliseos de comedias.

La superficie cubierta de este teatro es un rectángulo alargado, con dos ángulos quebrados que forman una especie de arco u “ochavo” que encierra el patio; la superficie total en la que se levanta el teatro es de 23.36 m por 20.16 m y el patio reservado al público tiene 15.20 m por 13.44 m. El autor siguió sólo parcialmente el

modelo propuesto por el sevillano don Luis de Berrio, que aconsejaba un proyecto de teatro que cubriría todo el patio del hospital. De hecho el diseño de Trasmonte se despegó de las paredes laterales del patio para consentir la iluminación y ventilación de los cuartos de los enfermos que daban a él.<sup>44</sup>

El acceso principal del teatro estaba ubicado sobre la actual calle de Victoria. En la pared de enfrente se levantaba el tablado del escenario apoyado sobre muretes de cal y canto forrados de madera; desde las tres puertas de escenario, indicadas por Trasmonte, se accedía al vestuario localizado detrás del tablado, en el corredor del patio. Los otros tres lados del patio tenían gradas en las que se ponían bancas para que el espectador sentado tuviera un ángulo de visión que sobrepasara las cabezas de los asistentes que permanecían de pie.

Dos órdenes de aposentos (26 por planta), a los cuales se accedía por medio de cuatro escaleras de caracol puestas en los extremos del patio, coronaban el espacio. Catorce gigantescas vigas de oyamel, traídas de Chalco, sostenían los aposentos y detenían la techumbre de dos aguas, cubierta con tejamanil. En la pared opuesta al escenario, arriba de los aposentos, se encontraban otras gradas que conformaban la cazuela para las mujeres, las que probablemente accedían a ella por las azoteas del convento.

El coliseo fue terminado en el mes de agosto de 1642, en tiempos del virrey duque de Escalona. Este nuevo teatro representa un importante adelanto con respecto a los anteriores patios o casas de comedias, prioritariamente por presentar una techumbre que cubre todo el espacio del patio, mientras que los anteriores corrales se cubrían ocasionalmente por medio de velarios o mantas; por la presencia de la cazuela con acceso separado para las mujeres, quienes anteriormente encontraban lugar en los aposentos techados arriba de las gradas de planta baja; y por el uso primitivo del arco escénico, conservando todavía la cortina de las apariencias como se puede deducir de las descripciones de Juan de Trasmonte.

El Coliseo de comedias representa, por tanto, el punto de transición entre la tipología del corral y la del teatro de tipo italiano que ya había sido asimilada en España (a través de las influencias de los arquitectos italianos que trabajaban en la corte de Felipe II en la construcción del corral de la Olivera de 1618, que fue el primer teatro completamente techado y que introdujo el uso de la bocaescena y del telón de boca en la península).

Este teatro siguió funcionando hasta 1722, año en que un gravísimo incendio lo destruyó por completo. Se volvió a reconstruir en el mismo lugar y con materiales rescatados del incendio pero no duró más que algunos años, hasta que en 1725 se decidió construir un nuevo coliseo en un terreno alejado del Hospital, ubicado entre el callejón del Espíritu Santo y la calle de la Acequia, para evitar molestias a los enfermos.

### *El lugar del espectáculo del siglo XVII en la ciudad de México*

La actividad teatral del siglo XVII en la ciudad de México fue particularmente intensa a juzgar por la gran cantidad de datos y documentos localizados sobre el tema. A

diferencia de lo que afirma Francisco de la Maza, según el cual “la historia del teatro en México en el siglo XVII es tan parva que se puede despachar en pocas líneas”,<sup>45</sup> y desde un primer acercamiento al material existente en los archivos (sobre todo el Archivo Histórico de la Ciudad de México) se desprende que la representación teatral, en esta época, fue un elemento indisoluble de las actividades de la sociedad novohispana y se realizaba frecuentemente tanto en los corrales como en las calles y colegios, en la corte y en casas particulares (il. 14).

En el siglo XVII la intensa e imponente actividad constructiva, debida al auge económico derivado de la explotación minera y del desarrollo del comercio, hizo de la ciudad de México la más opulenta y rica de las ciudades novohispanas a pesar de las fuertes inundaciones y las consecuentes medidas onerosas: obras de desagüe, construcción de acueductos, empedrado de calles, limpieza de acequias, además de hambruna, descontento y motines populares.

A pesar de la situación expuesta en el párrafo anterior, las fiestas y celebraciones cívicas y religiosas registran un progresivo incremento y su organización representó una preocupación constante tanto para el Cabildo como para la corte virreinal y las órdenes religiosas.

Como ya se había comentado para el siglo anterior, las fiestas siguen representando un elemento de desahogo de tensiones y problemas sociales, y al mismo tiempo, a través de la participación colectiva, constituyen un elemento de control de la población indígena y de las múltiples castas ya nacidas del mestizaje de la colonia. Por otra parte, sirven como escenario de representación del modelo de la vida y costumbres palaciegas de la sociedad virreinal, y de instrumento para la difusión de los principios éticos, estéticos, morales y políticos de la corona española: “Ejemplo de cortesía, costumbres y modas, la corte rigió las maneras de amar y de comer, de velar a los muertos y cortejar a las vivas, de celebrar los natalicios y llorar las ausencias.”<sup>46</sup>

La plaza Mayor de la ciudad de México, aun reducidas sus dimensiones por las obras de construcción de la nueva Catedral, sigue representando el corazón político, religioso, militar y comercial de la ciudad, y el lugar elegido para el inicio y conclusión de la gran mayoría de las ceremonias tanto cívicas como religiosas.

En el plano de la ciudad de México de Juan Gómez de Trasmonte (autor del Coliseo de comedias del Hospital Real de Indios) de 1639, se puede constatar que la ciudad en esta época más que crecer en extensión se consolida sobre el primer trazo de Alonso García Bravo, construyendo y reconstruyendo iglesias y palacios, adornándose de portales y marcos de piedra blanca de Chiluca sobre planas superficies rojas de tezontle. El panorama de esta época es de casas bajas, de uno o dos pisos, sobre las cuales sobresalen los techos a dos aguas de los templos. Según Torquemada “las calles son muy hermosas y anchas [...] todas las casas son de cal y canto, grandes, altas, con muchas ventanas rasgadas, balcones y rejas de hierro [...] las calles no tienen vuelta y revueltas como la mayor parte de las ciudades de España.”<sup>47</sup>

El área de intercambio comercial empieza a conquistar la plaza Mayor; el mercado crece en desordenados cajones de madera que se quemarán en el transcurso del motín popular de 1692 y que serán sustituidos, hacia finales de siglo, por el Parián. Por lo reducido del espacio y la gran cantidad de actividades que se desarrollan en ella, se

empiezan a definir áreas especializadas en su uso y en el de sus espacios aledaños: En la plaza del Volador se alojan los pequeños comerciantes de frutas y legumbres, muy a menudo desplazados por las lidias de toros y algunos autos de fe, mascaradas, torneos, etcétera. El portal de las flores sigue albergando los productos de las huertas y jardines de Xochimilco; el área comprendida entre las casas de Cabildo y los cajones del mercado será utilizada para muchas de las ceremonias y representaciones públicas de este siglo. El comercio de bienes más codiciado se ubica bajo los portales de mercaderes y sederos; la plazuela del marqués, una vez quitado el rastro desplazándolo a la plaza de Santo Domingo, se reserva para entretenimientos de tipo militar, como juegos de cañas y torneos.

Sin embargo en los múltiples festejos celebrados por la sociedad colonial, todos estos rincones urbanos participan en ellos conformando un único espacio de representación. Los edificios de la plaza Mayor, así como las azoteas y hasta el techo del Parián se vuelven, en estas ocasiones, lugares codiciados para los asistentes. La ciudad nombra comisarios especialmente encargados de repartir los lugares, y asignar ventanas y corredores para presenciar los diversos espectáculos, según la categoría de los asistentes, como si la plaza fuera realmente un gran corral al aire libre en cuyas fachadas se abrieran los aposentos.

Fachadas y ventanas se adornaban con tal exceso de lujo para el lucimiento de los propietarios e invitados, que muy pronto fue necesario disponer de un lugar específico, sobresaliente y representativo de su autoridad para que el virrey presenciara las fiestas. Así que para los festejos que se realizaron en honor del nacimiento del príncipe heredero, se ordenó construir un balcón dorado en la ventana de la sala de sesiones del Cabildo y se amplió el balcón que ocuparían la virreina y oidoras, adornándolos como si fueran palcos o aposentos reales. Para mayor decoro y limpieza del espacio destinado a la representación, se mandaron derribar los cajones del mercado y las pregonerías que se encontraban en el puente cerca del Ayuntamiento, y se colocaron los tablados cerca de la pila de agua para recuperar el espacio demasiado limitado por las actividades comerciales.<sup>48</sup>

La reducción de este espacio constituyó un verdadero problema durante todo el periodo de construcción de la Catedral. Las actas de Cabildo registran continuamente rencillas y discusiones en la distribución y asignación de los asientos y lugares para asistir a las ceremonias desde los tablados, corredores y arcos de los edificios. La concurrencia era tan numerosa que en ocasiones había que construir tablados hasta en la bocacalle de San Agustín y en la azotea de Cabildo, sobre todo en las fiestas de San Hipólito. En los festejos para el recibimiento del virrey, en 1612, se previó una gran afluencia de asistentes y hubo necesidad de mandar apuntalar los corredores altos y bajos del Ayuntamiento por temor a un derrumbe.<sup>49</sup>

La participación de los notables de la ciudad tanto en los actos públicos como en los espectáculos de comedias que se realizaban en la calle, en los colegios y en los corrales, así como las solicitudes y quejas para obtener un lugar representativo en estas celebraciones, nos demuestra la relevancia que este tipo de manifestaciones tenía en la colonia; para 1626 los dos corrales existentes eran visitados frecuentemente por los representantes de la ciudad, por lo que el Cabildo solicita y registra puntualmente en

sus actas la petición que se hace a dichas casas para que regidor y oidores tengan un lugar decente y cómodo desde donde asistir a la comedia, “como existen en los corrales de Madrid y Sevilla, serrado, con llaves y alfombras”.<sup>50</sup> La solicitud fue aprobada casi un año después por el administrador del Hospital Real de Indios, quien concedió los lugares por una renta de 60 pesos de oro para las funciones de los días de fiesta.<sup>51</sup>

Presenciar los actos públicos fue considerado un elemento de prestigio y afirmación tanto por los representantes de la corte, como los de la ciudad, los de la Iglesia y los del Santo Oficio. La estudiada y jerarquizada asignación de lugares casi nunca fue respetada y cada asignatario trataba de desplazar a los demás para conseguir los mejores asientos.<sup>52</sup>

Para el día de San Hipólito en 1616, las actas de Cabildo registran la cuidadosa asignación de los arcos del corredor del Ayuntamiento para el arzobispo y Cabildo eclesiástico, que habían presentado su queja por no haber sido dignamente invitados al evento.<sup>53</sup>

### *Las ocasiones de fiesta en el espacio urbano*

A las celebraciones festivas establecidas en el siglo anterior, cuyas principales manifestaciones eran la de San Hipólito y la de Corpus Christi y su octava, heredadas de los peninsulares y que Cabildo y Corte virreinal insisten en conservar por su eminente significado político a pesar de las dificultades que enfrenta la ciudad, se agregan en este siglo las fiestas para las dedicaciones de los múltiples templos que van surgiendo en la ciudad (Jesús Nazareno, la Concepción, San Pedro y San Pablo, Santo Domingo, La Profesa y Santa Veracruz, entre otros) (ils. 19 y 20).

Otros festejos se organizan para el nombramiento de patronos surgidos a raíz de calamidades que afectaban a la ciudad: San Gregorio Taumaturgo para las inundaciones,<sup>54</sup> San Nicolás de Tolentino para los temblores,<sup>55</sup> San Bernardo nombrado patrono de la ciudad contra la plaga del chahuistle.<sup>56</sup> Motivado por la canonización de nuevos santos, el virrey ordena celebraciones públicas de júbilo; generalmente todo tipo de festejo se articula en múltiples eventos que mantienen a la población en actividad y movilidad constante por varios días, y con expectativas de nuevas y continuas sorpresas, ya que la organización de cada fiesta prevé que ésta sea mejor y diferente las anteriores.<sup>57</sup>

La ciudad se transforma para estas ocasiones en un espacio de ilimitadas sorpresas, milagros y novedades; se llena de los colores y aromas de los arcos florales, de los adornos callejeros y de los murmullos de sedas y encajes; de sonidos y música en cada esquina y hasta en las azoteas de las casas; de luces de hachas y sobre todo de fuegos de artificio que iluminan explosivamente y por instantes una ciudad acostumbrada a noches oscuras alumbradas por la escasa luz de algunos faroles de cebo. Templos y palacios ofrecen a las miradas de los ciudadanos sus nuevas fachadas iluminadas por miles de hachas; mascaradas y encamisadas serpenteando ruidosamente por las calles

con música y bromas sirven de enlace e hilo conductor de la manifestación festiva en la que toda la ciudad participa, al mismo tiempo, como actor y como espectador.

Además de los festejos de tipo cívico y religioso, propios de la ciudad y en constante y progresivo aumento, la población era periódicamente sacudida por otros eventos y celebraciones relacionados con la vida de la corte y de la corona, como la llegada de los virreyes, el nacimiento de sus hijos, cumpleaños y nacimientos de infantes, juras de reyes, sucesos políticos y militares de la madre patria, etcétera, sin contar con las imponentes celebraciones de los autos de fe.

En 1603, seguramente a causa de las inundaciones, casi todas las actividades que tradicionalmente se realizaban en la plaza Mayor se desvían hacia la Villa de Guadalupe, inclusive las comedias. En ocasión de la recepción al virrey marqués de Montesclaros se ordenan cinco días de fiestas, juegos de cañas y yescaramuzas en la Villa, vestuario especial, aderezo de las calles, arco de entrada en la bocacalle de Santo Domingo<sup>58</sup> y luminaria de día y de noche de toda la ciudad por el tiempo que durasen los festejos.<sup>59</sup>

La fiesta para el nacimiento del príncipe heredero, en 1605, se festeja con máscara general, luminaria, fuegos, invenciones de pólvora y juegos de cañas.

Para recibir al virrey don Luis de Velasco en 1607, a pesar de las recomendaciones del mismo de no hacer gastos innecesarios conociendo el desastroso estado de las cajas de la ciudad, hubo tres días de toros, se ordenó el arreglo de las calles desde Santiago hasta las casas reales y se construyó el arco triunfal en el sitio acostumbrado. En esta celebración se utilizó por primera vez un nuevo elemento escenográfico: una gran vela de algodón para la protección del virrey y sobre todo del arco, que ya no se construía *ex profeso* cada vez rematándolo después como madera, sino que se desarmaba y almacenaba en distintos lugares de la ciudad.<sup>60</sup>

El hecho de no rematar el arco y guardarlo en algún sitio se volvería pronto motivo de nuevos problemas para el Cabildo; al no poder encontrar un lugar suficientemente amplio donde almacenarlo, la primera vez se guardó en la Alhóndiga, y posteriormente al no poder pasar por ninguna puerta, quedó como una pieza de utilería de teatro en los corredores de la vivienda del virrey<sup>61</sup> y más tarde, dividido a la mitad, parte se almacenaba en la casa del alguacil mayor y parte en otra casa particular.

Durante las fiestas para la canonización de San Ignacio de Loyola (1610), asistimos a un nuevo uso del espacio de representación tanto del área ubicada frente a las casas de Cabildo como del recorrido procesional; en cuanto a la realización en la plaza del Ayuntamiento

en la Plaza Mayor, cerca de las casas de cabildo, se colocó una estatua gigantesca con cuatro cabezas que representaban las de Lutero, Calvino, Zwingle y Melanchton; sobre las azoteas de la misma casa municipal, colocada entre nubes, apareció la estatua de San Ignacio, que con la diestra lanzó un rayo sobre la estatua de cuatro cabezas que ardió inmediatamente. Dice un historiador que esa ingeniosa invención se debió al corregidor de México, don García de Espinar. El pueblo aplaudió frenéticamente aquella representación.<sup>62</sup>

Los motivos de fiesta y su diversificación siguen en aumento: para la de San Felipe de Santiago se realizan carreras de caballo en la calle de Donceles que, por no estar todavía empedrada, la ciudad manda cubrir de arena “para evitar malos pasos”.<sup>63</sup> En la carnestolenda de 1615 se juegan 60 toros en la plaza del Volador para que el virrey pueda asistir a la lidia desde palacio o bajar al coso directamente desde una de las ventanas. Para la beatificación de San Felipe de Jesús en 1629, antes de la inundación, el lugar de representación se amplía aún más envolviendo a los asistentes en un espacio multidireccional, con mascaradas, procesiones y música de clarines y trompetas desde las azoteas de los edificios, con carrera pública por la calle de San Francisco, fuegos de artificios,<sup>64</sup> luminarias encendidas en toda la ciudad, altares en todas las bocacalles y caballos montados por músicos con atabales y trompetas.

Como se puede ver, aun en las épocas de mayores dificultades económicas en la ciudad, que obligaba a drásticas reducciones de gastos, nunca se renuncia a la celebración de los acontecimientos considerados más relevantes para la corte, la ciudad y el pueblo.

Al universo de celebraciones ya establecido se suma otro pretexto para nuevos festejos en 1630: uno de los éxitos de los galeones de plata sobre los buques de piratas holandeses es solemnemente celebrado con una procesión, cuyo recorrido y desarrollo son atentamente estudiados para que toda la ciudad se entere y participe del suceso.

La ciudad ordena que la procesión, en la que participaban el clero, las órdenes religiosas y cofradías, se hiciera “de la manera que sale el día de Corpus el Santísimo Sacramento con el ornato posible llevando en andas al Santísimo Sacramento” y “que se pongan arcos y cobertizos si fuere posible en todo el tránsito de la procesión y se adorne de juncias y a los vecinos en el que sus pertenencias con todo adorno [...]”.<sup>65</sup> En los tres días que duró la fiesta se organizaron también encamisadas que recorrieron las principales calles de la ciudad, espectáculos de fuegos artificiales y recorridos de músicos con trompetas y chirimías.

Al consolidarse la población criolla las fiestas se vuelven más frecuentes y complejas, y se extienden hasta abarcar áreas muy amplias del contexto urbano; hasta la residencia de los virreyes en Chapultepec se convierte en otro punto clave de celebraciones y festejos, y se suma a los lugares ya establecidos por la costumbre.

Antes de hablar de la fiesta más sobresaliente de este siglo tanto para la historia de la cultura como de la Iglesia en México, la que se celebró para la dedicación de Catedral, hay que considerar un elemento importante que aparece en la instrumentación de las ceremonias religiosas procesionales: empieza a difundirse la costumbre de construir altares para un momento de detenimiento en el transitar de las procesiones a través de la traza de la ciudad como hitos urbanos que permiten el recogimiento místico, la celebración festiva y religiosa, y también el diálogo entre lo construido y lo efímero de la ceremonia; el cortejo se detiene en los puntos claves establecidos. Cofradías y gremios bajo colgaduras de seda, tapices, telas de encajes, jaulas de pájaros y arreglos plumarios construyen con esmero altares al santo de su devoción.

Los palacios de los ricos mineros y comerciantes enmarcan las fiestas y participan en ellas con los dinteles, molduras, capiteles y encajes de piedra de sus portadas y balcones. Los templos y colegios de los religiosos conforman sus espacios exteriores, retraen sus

fachadas adornadas de estatuas, frisos y nichos, para recibir a la población e invitarla a la ceremonia en el interior del templo: la ciudad dialoga entre sí. (Veáse Iglesia de la Profesa).

Se construyeron altares en la fiesta que el visitador don Pedro de Gálvez instauró para celebrar a Nuestra Señora de la Concepción, siguiendo el ejemplo de lo que “se hacía en el reino de Castilla”.<sup>66</sup> “colgaron los vecinos todas las calles desde la Iglesia de San Francisco hasta la casa del marqués con ricas y costosas colgaduras sin dejar blanco en las paredes, y especialmente la platería se esmeró poniendo en el medio de su calle un altar en forma de castillo costosísimamente adornado de cuatro rostros, y por remate a San Eligio, y en el pedestal, entre cuatro claros pusieron al bulto de nuestra Señora de la Concepción, de plata”<sup>67</sup> Los festejos duraron varios días; hubo toros, carros, comedia en la platería y “una costosa máscara con unas fábulas y carros, y entre ellos la ciudad de Troya que se quemó a vista del Virrey y se hizo el Robo de Elena.”<sup>68</sup>

Sin duda las fiestas más importantes de esta época fueron las organizadas para la inauguración de Catedral en 1655 y, sobre todo, la de su primera dedicación el 1 de febrero de 1667. En esta ocasión toda la ciudad se volvió escenario de múltiples representaciones que empezaron con una solemne procesión de inauguración que saliendo de Catedral

fue a reconocer los balcones de Palacio donde estaba la Virreina, y de allí fue por la calle del Reloj hasta la esquina del campanario de Santa Catalina de Sena [...] y de allí pasó por la delantera del convento de la Encarnación y plazuela de Santo Domingo y llegó hasta la esquina de la casa del regidor [...] y torció a la pila de la cerca de Santo Domingo y fue por la delantera del convento de San Lorenzo hasta llegar a la Concepción donde se colocó el Santísimo Sacramento.<sup>69</sup>

Como de costumbre, también en esta ocasión se adornaron con esmero las calles y se levantaron múltiples altares en el recorrido procesional que se desarrolló entre el disparar de fuegos de artificio. Las construcciones efímeras más atrayentes y complejas fueron las que se hicieron para el día de la dedicación, el 22 de diciembre de 1667. Isidro Sariñana describe con lujo de detalles las obras de construcción de los diez altares que se erigieron en el recorrido de la imponente procesión, así como los lujosísimos adornos de telas preciosas con los que se revistió la fachada de Catedral. De los diez altares, el primero fue el de la congregación de San Felipe Neri y fue levantado en el atrio de la misma iglesia, del lado derecho; el de la congregación de San Francisco Xavier se construyó frente al primero dentro del mismo atrio.

El altar de la orden de predicadores se puso en la plazuela del marqués del Valle. “La sagrada religión seráfica” construyó su altar en la esquina de la calle de San Francisco con la fachada a la plazuela del marqués; la orden de los agustinos levantó su altar, uno de los más interesantes por sus efectos escenográficos, en el centro de la plaza Mayor entre la calle de San Francisco y Palacio. Carmelitas y mercedarios construyeron sus respectivos altares, uno en la esquina derecha de Palacio con la fachada a la calle del Reloj y el otro, llevado sobre un carro con gran sorpresa de la población, el día de la víspera de la dedicación, fue depositado entre la calle del Reloj y la del Arzobispado.

Los jesuitas tuvieron su altar entre la calle del Reloj y la puerta oriente de Catedral; los juaninos, entre los altares de Santo Domingo y San Francisco; y los hipólitos, entre los altares del Carmen y de San Agustín.

Todas fueron construcciones de imponentes dimensiones en las que la fantasía de los constructores se esmeró en alardes arquitectónicos y técnicos con gran profusión de decorados de telas, brocados, oro, plata, plumería, espejos, joyas preciosas, etcétera.

Las casas particulares y “cajones de mercadería que en la plaza mayor están por orden a la mano derecha del tránsito a Palacio, se colgaron a tanto esmero, que no dejaron que desear a lo ingenioso, a lo opulento, a lo grande, sobresaliendo singulares los graves aparatos del Palacio y lonja de Provincia.”<sup>70</sup> El día de la víspera la fiesta fue tan entretenida que, según Sariñana, la noche nunca llegó “porque toda la ciudad en luminarias, hachas, faroles y varios artificios de fuego, no dió lugar a sus sombras”.<sup>71</sup> Tampoco faltaron certámenes poéticos ni comedias representadas dentro de la misma Catedral por varios estudiantes de la Real Universidad.

### *Comedias en Santo Domingo*

El patio de la iglesia de Santo Domingo fue escenario en 1671 de otra grandiosa serie de representaciones con motivo de la beatificación de Santa Rosa de Lima. En esta ocasión se representaron dos comedias inspiradas en la vida de la santa, en un teatro construido en uno de los patios del convento. De la descripción que hace de ellas el padre fray Antonio de Morales Pastrana,<sup>72</sup> podemos deducir el nivel alcanzado en esta época en cuanto a recursos escenográficos, organización y manejo del espacio escénico.

El teatro tenía

un frontispicio con apoyos jónicos, tímpano clasicista sobre el cual se colocaron, en forma de biombo, lienzos pintados en hermoso remedo de gloria, donde se miraba a Rosa triunfante entre resplandores. Sobre el tímpano y en la base aparecen elementos ornamentales plenamente barrocos, como los ángeles clarineros.<sup>73</sup>

Dentro del escenario había los llamados “lienzos de perspectiva” que eran estructuras cúbicas que giraban sobre sí mismas y en cada una de las cuatro caras verticales tenían pinturas que formaban escenas. Había cinco de estos cubos en cada lado del escenario colocados casi seguramente en semicírculo, que se movían por medio de una “palometa en la cabeza con mucha suavidad cuando lo pedía el paso de la comedia”.

En estas perspectivas “esmeró el pincel sus primores”. En la primera se

formó un vistoso templo y en él una hermosa capilla, de veinte columnas dóricas y en el altar la milagrosa imagen de Nuestra Señora del Rosario. Corrió los colores en la segunda, delineando un jardín adornado de frondosas plantas y matizado de

flores en medio una fuente. En la tercera perspectiva se reprodujo una casa con el aparatoso menaje de una casa. En la última un océano, tan vivo lo copado de la espuma como a los ojos patente el lastimero destrozo de una nave o lo horrible de una tormenta.<sup>74</sup>

Estas perspectivas estaban protegidas en la parte alta “por un cielo plano en bastidores partido en el medio con distancia de seis pies de hueco para que descendiese una nube, y en ella, un arcoiris”.

La iluminación del teatro fue realizada con “trescientos vidrios de aceite, cien casolejas, cien velas y doce hachas de cuatro pabilos. Las del frontispicio de afuera cinco arañas de plata con ciento veinte bujías.”<sup>75</sup>

Hasta la actualidad este documento es esencial y uno de los más importantes para el conocimiento del desarrollo y avances de la técnica escenográfica utilizada en México en el siglo XVII.

### *Presencia de la participación indígena en las representaciones cívicas y religiosas*

La participación de la población indígena en las representaciones novohispanas sigue siendo un elemento fundamental como atestiguan los frecuentes llamados del virrey, registrados en las actas de Cabildo, para asegurar la presencia de los músicos en estas ceremonias, así como la de los danzantes, que asistían desde poblaciones cercanas: “El señor gaspar de valdes dijo que gobernando el virrey don luis de velasco [...] mando traer todos los yndios de los alrededores musicos hasta los de huejcingo [...]”<sup>76</sup> Sin embargo no era sencillo asegurar su participación; de hecho la población indígena, diezmada por las enfermedades, el trabajo en las minas, las obras de desagüe y las públicas -limpieza de acequias, empedrado de calles, limpieza del recorrido de las procesiones- comienza a estar menos disponible con el paso del tiempo.

Los representantes de las organizaciones indígenas empiezan a negar gente al virrey de modo que éste se ve obligado, en ocasiones, a proponer la suspensión de aquéllos en las obras públicas, sustituyéndolos por esclavos negros, decisión a la que la población se opuso, así como se oponía a que los negros se organizaran en cofradías.<sup>77</sup>

En los bailes y danzas organizados para Corpus Christi no sólo participaban españoles e indios, sino también negros y mulatos.<sup>78</sup> Pero la participación de la gente de color se interrumpe bruscamente a raíz de una supuesta conjura de los negros, que terminó con la ejecución en la plaza Mayor de 33 de ellos y con la exposición de sus cabezas ensartadas sobre picas frente a las casas de Cabildo, como amenaza y para escarnio de la población.

Desde este momento en todas las manifestaciones públicas que requerían el desplazamiento del virrey, Audiencia e inquisidores hacia la casa de Cabildo, se empezó a delimitar el área de representación por medio de cercas y tablados para alejar nuevos peligros.

Los naturales siguen abriendo cortejos y procesiones con atabales, chirimías, y trompetas, e interviniendo en las recepciones de los virreyes y en las fiestas de Corpus y San Hipólito hasta el motín de 1692, fecha en la que se acaba su participación. De hecho en la solemne procesión que se realizó en 1699 en honor de San Bernardo, patrono de la ciudad contra el chahuistle, ya no se encuentran los acostumbrados instrumentos de los naturales y el acompañamiento musical se realiza utilizando cajas, pífanos y trompas.<sup>79</sup>

Para el año de la gran inundación, 1629, en la procesión de barcos y canoas que acompañaban a la Virgen de Guadalupe hacia la iglesia Mayor, hubo música de clarines y chirimías y en la procesión de regreso, cinco años después, en el recorrido desde Catedral hasta la iglesia de Santa Catarina se formó “una espesa y artística enramada llena de los más variados adornos flores y frutas, cintas y colgaduras de seda, y numerosas jaulas de pájaros de variados matices y melodioso canto”.<sup>80</sup>

Particularmente interesantes resultan los datos recopilados por Andrés Pérez de Riva y comentados por Marcos Díaz Ruiz acerca de la participación indígena en la fiesta de la Profesa en el año de 1610. En esta ocasión toda la ciudad, hasta los barrios indígenas, se transformó en un único espacio de representación gracias a la construcción de 24 arcos hechos por los naturales, con seda, plumaria, flores, animados por animales lacustres vivos, en un recorrido continuo y cubierto por una “colgadura continuada”.<sup>81</sup> Es evidente que las enramadas y velarios utilizados en épocas posteriores tienen su origen en estas soluciones.

También la descripción de los carros realizados para este festejo por parte de algunas cofradías de Santo Domingo, uno de los cuales llevaba un castillo de cantera fingido que disparó salvas frente al Santísimo, y otro que representaba un elefante relleno de cohetes que explotaron en el momento culminante de la fiesta, hacen luz sobre la complejidad de la técnica utilizada en estos eventos procesionales de los cuales, por lo general, se encuentran muy escasas noticias.<sup>82</sup> En ellos se mezclan, por una parte, la gran capacidad tecnicoconstructiva alcanzada por los naturales -debido al dominio en el uso de apariencias y elementos escenográficos de los carros alegóricos-, con los efectos especiales de la pirotecnia importada por los peninsulares, y por otra el humor y fantasía de los naturales, con la exuberancia de las ficciones del incipiente barroco.

Sabemos además que había fiestas y celebraciones organizadas por las congregaciones de indios, como las que describe Guijo en sus Diarios. Una de ellas es la de la Santa Cruz, realizada por los rastreros en la plaza del rastro en 1651, con mascarada de indios y la representación de una farsa a la cual asistió el virrey: “Celebraron los rastreros la fiesta de la Santa Cruz en la plazuela del rastro de esta ciudad [...]”. Una vez acabada la misa solemne

llegó una bandera de soldados, y disparando sus arcabuces, metieron en la escuadra antes de la bandera la Cruz, que acompañaron los clérigos vestidos de sobrepellices; pasaron algunas calles hasta llegar al matadero, donde la pusieron en un sitio que estaba prevenido, y habiendo hecho la salva, llegaron de tropel los moros y la robaron, y a media rienda, haciendo escolta al que la llevaba, la entraron a un castillo que tenían formado de madera al centro de una placeta delante del

rastró; retiróse la infantería al cuerpo de guardia, y a las tres de la tarde apareció el turco en el remate del castillo, sentado con notable gravedad y acompañamiento, y la cruz en lugar eminente, marchó la infantería y entró por la plaza disparando, entrando por una parte y saliendo por la otra, con notable concurso de todo el reino, y luego entró el virrey con su carroza a ver la plaza [...]; pasó el virrey por delante del castillo, y el turco se estuvo sentado en el trono; bajóle la cabeza y el virrey le quitó la gorra, con que acabó este día el acto.<sup>83</sup>

Había también procesiones de sangre o de penitentes organizadas por los “naturales de las doctrinas de Santiago y San José, y músicos de todas ellas que iban cantando.”<sup>84</sup> Gracias a ellas, la población indígena reconoce, define y se identifica con su espacio vital urbano sin desconocer su dependencia y devoción a la Corte. La procesión, después de recorrer los barrios de los naturales haciendo estación en diferentes iglesias y capillas, llegaba a reconocer la plaza Mayor, deteniéndose frente a palacio con la imagen del Santo “hasta que la virreina y sus dueñas, virrey y sus hijos la vieran”.<sup>85</sup>

### *Autos de fe*

A principios de este siglo, uno de los hechos espectaculares más sobresaliente y destacado para la población fue sin duda el auto de fe celebrado el 25 de marzo de 1601 en la plaza Mayor por la Inquisición. Este acto fue anunciado con un mes de anticipación y, para poder realizar la puesta en escena de un aparato extremadamente suntuoso e impactante, se pidió ayuda a la ciudad.

Desde el día de su solemne publicación (el 15 de febrero),<sup>86</sup> entre cortejos de personalidades eclesiásticas, sonido de trompetas y atabales, y el anuncio repetido por voz de los pregoneros desde cinco puntos estratégicos de la ciudad (el primero en la puerta del Santo Oficio, otro en la puerta de palacio, otro en la casa de Cabildo, y otros dos en la calle de San Francisco, a la altura del convento y en la entrada de la calle de Tacuba), la población se vio por más de un mes interesada, intrigada, asustada y comprometida en la expectativa de la ceremonia.

El auto fue precedido, el día de la víspera, por una procesión en la que tomó parte el clero proveniente de todo el país. Esta recorrió las calles de la ciudad adornadas con lo mejor de las pertenencias de los habitantes y fue presenciada por una multitud silenciosa que se asomaba desde ventanas, balcones, azoteas o llenaba asombrada las calles.

Los preparativos del auto de fe mantuvieron despierta y emocionada a la población de día y de noche hasta concluirse los últimos, con la construcción del quemadero en San Hipólito. Una vez terminada la ceremonia, el virrey realizó una función de agradecimiento en la plaza Mayor al día siguiente, como conclusión y reconocimiento al gran espectáculo.

Para la escenificación del auto se levantaron dos gigantescos tablados de diseño

extremadamente complejo frente a palacio, recargados en el Portal de Mercaderes y en el de Sederos. Su programa arquitectónico comprendía, además de la plataforma sobre la cual se levantaban un altar y una estructura piramidal como asiento para los acusados, otro tablado separado para los asientos de los asistentes, espacios para los caballos, tres salones para el descanso de las autoridades, equipados con sanitarios, y hasta un cuarto para dar atención de primeros auxilios.<sup>87</sup> Toda la estructura estaba cubierta por un gran toldo o velario para la protección solar; sin duda se trata de la construcción provisional más compleja hasta la fecha.

Sería interesante poder hacer su reconstrucción con base en la detallada descripción que nos hace de ella Vicente Riva Palacio, para poder visualizar y analizar el papel jugado por esta estructura en la organización espacial de la plaza:

El sábado siguiente, 24 de marzo, á medio día, se acabó la obra del cadalso y su ornato, el cual era dividido en dos partes iguales, de 60 varas en largo y 30 de ancho, aunque la primera parte era más alta que la segunda cantidad de una vara, respecto de que la gente pudiera ver y gozar de todo lo que en ella obiese, y esta division hacian una calle de ancho de 10 varas, para que la gente pudiera pasar de un lado a otro: esta primera parte tenia de alto 4 varas, y la segunda 3, y ambas se formaron sobre gruesos pilastrones de madera, fortificados con otros atravesados, que hacían labor de claraboyas y sobre las puntas sus traviesas de buenas vigas, en las cuales se yso el planice pro cuyos lados en circuito, hacian los tablados una ceja de ancho de una vara, porque la gente no subiera arriba de los pilastrones, y ambas partes cercaban por lo alto unas muy lucidas barandas pintadas sobre campo blanco de amarillo, escurecido con pardo y negro. Y a esta primera parte se subia por una escalera sercada, juntas bigas a modo de aposento, de ancho de 2 varas, que tenia 18 varas muy fuertes y bien labradas, á la cual se entraba por una puerta grande y fuerte, adornada de buena clavason, y por la parte dentro con cerrojo y llave, y a este modo tenía otro el tablado de la segunda parte, salvo que la escalera tenía 14 gradas, ambas asian frente a la calle de Santo Domingo, y a los lados de estas escaleras se formaron dos aposentos de madera, devajo de la primera y segunda parte, cada uno: algo espacioso, con sus puertas, y lovas que avian de servir de carceles para la gente descomedida y descompuesta que se prendiese el día del auto [...].<sup>88</sup>

A pesar de que los autos celebrados en los años siguientes en distintos lugares (San José de los Naturales en 1603, Santo Domingo en 1605 y 1621, Iglesia de la casa Profesa en 1648) no fueron tan impactantes como el primero, sí demuestran la voluntad del Santo Oficio de utilizar el espacio urbano como escenario para la consolidación de su presencia y autoridad sobre la población (il. 21). La autoridad de los inquisidores llegó a tal punto que en determinados momentos quiso desplazar a los representantes de la ciudad en los actos públicos.<sup>89</sup>

Para mediados de siglo estas ceremonias creaban tal expectativa y eran tan concurridas entre la población, que desde la noche anterior la gente ocupaba los tablados y dormía en ellos para apartar los lugares. Para el auto de 1649 en la plaza del Volador

no se construye únicamente un tablado adosado a una fachada, sino que se utiliza toda la plaza como un gran escenario, previendo movimientos sorpresivos y efectos espectaculares, usando recursos propios de las representaciones teatrales como el de la aparición imprevista, desde las ventanas altas de Porta Coeli, del cortejo de los inquisidores. La plaza se transforma en un verdadero teatro con aposentos privados para las autoridades; el virrey podía presenciarlo desde las ventanas de palacio.

Los participantes en la procesión, que desde el día anterior habían recorrido las principales calles de la ciudad, tuvieron su lugar en un tablado construido frente a la fachada de la Real Universidad, y el cortejo de la Inquisición, que llevaba adelante un gran número de estatuas de cartón que representaban a judíos muertos en el “error”, llegó hasta la “puerta de los caballos del colegio de Porta Coeli” y de allí se subió al convento “y por la ventana de una celda que miraba al tablado, y estaba hecho con tal disposición y en tal altura, que servían de puerta para salir y entrar”, donde los inquisidores tomaron sus asientos en el tablado bajo un lujoso dosel.<sup>90</sup> Todo el espacio de la representación estaba cubierto por una gran “vela de brin”, como ya se acostumbra en los actos públicos.

Después de la sentencia de la Inquisición, estatuas y condenados fueron llevados hasta los portales de Cabildo para la confirmación de su destino, en otro gran palenque construido en este sitio para la audiencia del corregidor. Luego la procesión siguió por la calle de San Francisco, hasta el tianguis de San Diego, donde se había preparado otro tablado y los quemaderos donde ardieron las 60 efigies de cartón y los acusados. Durante todo el recorrido y durante los actos, las campanas de las iglesias y de la Catedral no cesaron de tañer.

Otra vez cada rincón urbano y cada ciudadano se vio involucrado en un magno evento y en una atmósfera de pesadumbre y curiosidad, de temor y expectativa, que hizo de calles y plazas un organismo vivo y compartido, un recorrido continuo de elementos y puntos de referencia que se fueron cargando de significados y memorias, alimentando de esta manera el arraigo e identidad de la ciudadanía.

Es evidente ya el uso creciente del espacio público urbano como un verdadero espacio teatral al aire libre para la celebración de las ceremonias públicas. De hecho las estructuras aquí analizadas presentan tal complejidad de elementos y tal articulación de funciones que pueden ser consideradas más como estructuras teatrales que como simples tablados. Muy probablemente estos intentos pueden ser interpretados como resultado de las influencias de los ejemplos madrileños, conocidos seguramente por el virrey y su séquito, y por los representantes de la Inquisición; específicamente en referencia a los teatros provisionales que tanto Felipe III como Felipe IV habían mandado construir en las cercanías de sus palacios, y que más adelante serán analizados en este estudio.

### *Voluntad de representación*

Hacia finales del siglo XVI se representaba, en la capital de Nueva España, gran cantidad de comedias de tipo tanto sacro como profano en los diferentes escenarios urbanos (en las iglesias, en los conventos, en los colegios, en casas particulares y hasta en la vía pública) que la misma Corona se vio obligada a reglamentar esta actividad, ordenando a los obispos y arzobispos de las Indias “que no permitan se hagan comedias en las iglesias de los conventos de religiosos y religiosas”<sup>91</sup> También las autoridades civiles y religiosas empezaron a reglamentarla en lo referente a sus contenidos y a las formas de actuación. En el año de 1600, por orden real se reunió una “Junta de teólogos y consejeros para conferir sobre comedias por orden del Rey”,<sup>92</sup> disposición muy pronto desatendida si consideramos que pocos años después, en 1604, el Cabildo autorizó que “la comedia se haga dentro de la iglesia y que de no poderse hacer dentro no se haga”.<sup>93</sup>

En México es el conde de Monterrey, particularmente aficionado al teatro, el que se ocupa tanto de ordenar y reglamentar las comedias y las compañías de comediantes, como de disponer de los lugares para su representación.

Para el conde de Monterrey no podía haber fiesta sin comedia. En ocasión de una de las festividades de Corpus Christi, en la que el Cabildo, agotado económicamente, trató de que no se llevaran a cabo dichos espectáculos con el pretexto que representaban un exceso de gastos y un impedimento en el recorrido de las procesiones, dicho virrey, después de varios días de discusiones, hizo que se llegara al acuerdo de hacer no una sino dos comedias, una el día de Corpus y otra en su octava y “que cada día hubiese villancicos, que todos los días del ochavario hubiese entremeses y coloquios, y música todo el día de los indios”

Además dispuso que las dos compañías de comediantes “se conformen en hacer la comedia[...] que se ayuden los unos a los otros para que sean dos comedias[...] y que si no se quisieran conformar acudan al Visorrey para que los mande que se conformen para que la fiesta se haga con la solemnidad que conviene”.<sup>94</sup>

Como hemos visto, al conde de Monterrey, don Gaspar de Zúñiga y Acevedo, se le deben muchas iniciativas en materia de espectáculos y de reglamentación de representaciones teatrales; a él se debe también el establecimiento formal de la censura, el 24 de enero de 1601. En esta fecha el virrey autorizó que se representaran comedias “a fin de entretener al pueblo ocioso y divertirlo de otras malas ocupaciones y mas perniciosas”<sup>95</sup> previa presentación de las mismas al provisor del arzobispo, para que éste las viera, evaluara y aprobara.

En este mismo documento se hace referencia a la calidad del lenguaje que debería emplearse en los textos y al comportamiento de las actrices sobre las tablas y de las damas que se encontraban entre el público; se ordena que las mujeres tengan un espacio específicamente construido para ellas y protegido por celosías. Con respecto a los

corrales de la península, desde un principio hubo un lugar establecido para ellas en la cazuela de mujeres.

El mismo virrey, concedió a Cristóbal Pérez el monopolio de las representaciones de comedias para que se escenificaran únicamente en las dos casas de su propiedad. Sin embargo, en ocasión de la llegada de su sucesor, el marqués de Montesclaros, contravino sus mismas disposiciones y, a pesar que ya existían en la ciudad dos corrales para este fin, autorizó que se representaran comedias en la Villa de Guadalupe, lugar de recepción de la nueva autoridad.<sup>96</sup>

Debido a los frecuentes desórdenes que se originaban dentro y fuera de los corrales, el virrey dispuso que un representante del orden público asistiera a la puerta de las comedias para que se asegurara un comportamiento respetuoso: “que haya una persona que con autoridad y justicia asista a la puerta de la comedia para cobrar las entradas [...] que Juan de Budía, todo el tiempo que durare el entrar la gente en la comedia hasta salir de ella asista con una vara de justicia a la puerta para hacer que todos paguen la entrada.”<sup>97</sup>

En los primeros años del siglo XVII la ciudad tuvo serias dificultades para llevar a cabo muchas de las obras públicas requeridas por la población y ordenadas por el virrey; además tenía que participar y ayudar económicamente a la Corte, a la Iglesia y al Cabildo en la celebración de fiestas y ceremonias construyendo tablados, arreglando calles, etcétera.

Las actas de Cabildo de este periodo registran frecuentemente solicitudes de préstamo al virrey para la organización de fiestas, el pago de salarios a los comediantes y el regateo de los presupuestos presentados por ellos.<sup>98</sup> El Cabildo trataba de ahorrar en todos los aspectos relacionados con las fiestas ( por ejemplo en las telas utilizadas para los vestuarios) tanto, que en 1602 se ordenó que las libreas para los juegos de cañas, de costumbre siempre de nueva hechura y ricos de adornos, esta vez fueran de “alquimia por no haber oro de china”.<sup>99</sup> Lo mismo pasó con la fabricación de los velarios que protegían habitualmente cada manifestación pública, como llegada de virreyes, comedias y autos de fe.

La realización de las fiestas se encontró, a veces, en tal peligro que la administración capitalina se reconoció incapaz de llevarlas a cabo, por lo que el virrey tuvo que autorizar préstamos especiales para que las festividades se llevaran a cabo, por lo menos con juegos de cañas y toros, como ocurrió en 1606 para la fiesta de San Hipólito. En 1609 otra grave inundación amaga a la ciudad y, para realizar los festejos de Corpus Christi, el Cabildo se ve obligado a vender algunas de las casas de su propiedad.<sup>100</sup> Llegó a tal punto la reducción del presupuesto y la limitación de gastos que los tablados levantados para Corpus en 1622 llegaron a derrumbarse.<sup>101</sup>

Para empeorar la situación y las economías de los habitantes, el 22 de septiembre de 1629 la ciudad amaneció inundada. El agua, según refieren los cronistas, alcanzó en algunas calles la altura de dos metros y la inundación se prolongó por cinco años. El daño causado a la población fue incalculable: el arzobispo envió una carta al rey comentándole cómo en menos de un mes habían muerto ahogados entre las ruinas de las casas más de treinta mil personas y emigrado más de veinte mil familias; la mayoría de las viviendas de los barrios indígenas de Santiago y San José se habían caído; las

ceremonias religiosas se seguían celebrando en balcones y en azoteas; el tránsito por las calles podía hacerse únicamente por medio de canoas. Sin embargo las manifestaciones cívicas y religiosas no se suspendieron.<sup>102</sup>

Las solicitudes y discusiones para cambiar de sitio a la ciudad no fueron aceptadas por el Cabildo, por lo que ésta sigue viviendo cinco años entre calles y palacios inundados. Si al año siguiente se suspende la celebración del día de Corpus, la ciudad sigue viviendo y organizando los actos acostumbrados, como la procesión para la Virgen de Guadalupe (que se realiza en barcos y canoas) o las comedias, para las cuales la ciudad se compromete a traer “compañías de representación donde estuvieren pues no es justo que esté la ciudad sin entretenimiento”<sup>103</sup> Tampoco se suspende la celebración de San Hipólito por orden del virrey a pesar de la falta de caballos, pues habían sido enviados fuera de la ciudad por la inundación y representaban un elemento indispensable para el recorrido del pendón.<sup>104</sup>

### *La actividad teatral a principios del siglo XVII*

A principios del siglo XVII se incrementan considerablemente las representaciones de comedias y el funcionamiento de las compañías de comediantes, como podemos comprobar con los datos registrados en las actas de Cabildo de esta época, que indican el crecimiento del número de compañías teatrales, de solicitudes y problemas entre las mismas, de salarios, etcétera.

No hay que olvidar que a las comedias registradas por las actas hay que sumar las representaciones que se realizaban en las iglesias, en los colegios y en la corte, así como las comedias callejeras no registradas en documentos accesibles. Este rápido análisis del panorama festivo de la sociedad colonial es suficiente para reiterar la afirmación de Balbuena de que “había fiesta y comedia nueva cada día.”<sup>105</sup>

Es muy probable, como sugiere Arróniz,<sup>106</sup> que las disposiciones y limitaciones impuestas por el Consejo de Castilla a las compañías de comediantes peninsulares (por las cuales únicamente podía haber seis compañías de comedias), así como la prohibición por decreto del rey Felipe II (2 de mayo de 1598) de cualquier forma de representación teatral, hayan llevado a los comediantes a emigrar a Nueva España en busca de mejores condiciones económicas y oportunidades de trabajo; esto por lo menos hasta la llegada al trono de Felipe IV, bajo cuyo mandato se dio un renovado e increíble desarrollo de la actividad teatral en España.

De la ciudad de México, hay noticias documentadas de la presencia de dos compañías en 1601, una a cargo del sevillano Gonzalo de Riancho y la otra a cargo del malagueño Marco Antonio de Medrano. Al año siguiente ya aparece otra compañía, la de Alonso Vázquez, y el acta de Cabildo del 7 de mayo del mismo año registra una orden de pago para las comedias de Corpus Christi a otros dos autores: Juan Corral y Florian Burgos.<sup>107</sup>

La situación económica de las cajas de la ciudad, la continua reducción del presupuesto y el control de la censura afectaron notoriamente los honorarios de los

empresarios. El Cabildo solicita constantemente la reducción de “la paga que se hace a los farsantes para las comedias”,<sup>108</sup> considerando que perciben suficientes ganancias por la actividad que realizan durante todo el año en las casas de comedias.

En 1608 el virrey don Luis de Velasco autoriza que se hagan “las comedias de Corpus juntando las dos compañías de representantes y obligándolos a que hicieran de gracia las comedias que suelen hacerse” y el comisario designado por el Cabildo se encarga de que “los representantes que hagan las comedias no lleven interés por su persona, sino de lo que gasten en sus vestidos. De lo contrario se le quitará la licencia que tienen de representar”.<sup>109</sup>

La competencia para asegurarse el encargo de las comedias para el día de Corpus debía de ser muy fuerte; de hecho encontramos que a pesar de la solicitud presentada por el autor Juan Ortiz al Cabildo para asegurar la asignación para él solo, la ciudad contrató tres compañías, la de Fernando Ramírez, la de Riancho y la del mismo Ortiz (1617).

Unos años antes, en 1612, el mismo Riancho, había solicitado el premio u hoyo establecido por el Cabildo, a pesar de las limitaciones económicas que sufría la ciudad:

[...] el día de la octava de la fiesta del Santísimo Sacramento abiendo acabado la comedia el autor gonzalo de riancho pidió allí en presencia de la real audiencia que le gratificasen el gasto que avia dado con las buenas representaciones que le abian costado mucho travaxo dandole alguna joya para que el y los demas se animasen en lo que adelante se ofreciese.<sup>110</sup>

En 1618 Riancho solicita un aumento de honorarios.<sup>111</sup> De hecho los salarios para los comediantes sufren cada año nuevos recortes: en 1618 la paga era de 600 pesos para cada compañía, al año siguiente fue de 500 pesos, y seguramente la mayoría de los autores se retiraron de la competencia si encontramos que Riancho se compromete, él solo, a hacer las comedias.<sup>112</sup> Ocurren también otros percances a los comediantes, y así este mismo año la censura prohíbe una de las comedias presentadas: *Al fin se canta la gloria* para su representación el día de Corpus.<sup>113</sup>

Para los comediantes, por tanto, el desarrollo de la actividad profesional se vuelve día con día más difícil. Además el virrey dispone de su autoridad para quitarles la licencia de representar y, a veces, los obligaba a reducir sus demandas a fuerza de amenazas. Asimismo podía imponer a los alcaldes de otras ciudades la presencia y actuación de una u otra compañía.<sup>114</sup>

Riancho, por ejemplo, fue llamado de urgencia y hecho venir a México desde la ciudad de Puebla para salvar la situación que se había creado a raíz de la suspensión de la comedia para Corpus por parte del Santo Oficio. Juan Ortiz aparece otra vez, en 1620, como autor de una loa presentada sobre un tablado frente a la Profesa, en ocasión de otra relevante celebración religiosa para la beatificación del padre Francisco Xavier. Esta representación fue parte de otra imponente manifestación que involucró a la ciudadanía, en el transcurso de dos días, entre luminarias, fuegos de artificio, mascarada general y lidias de toros.

En esa ocasión los honorarios del autor fueron todavía más reducidos (cien pesos) a pesar de las “apariencias nuevas” y de los lujosos trajes que se utilizaron; además el

tercer día de los nueve que se dedicaron a la celebración, la ciudad obligó a Juan Ortiz a representar “de valde” otra comedia.<sup>115</sup>

Ya para estas (1620) fechas está ampliamente documentado que existían dos casas de comedias, aunque en el acta de Cabildo que registra la suspensión de la comedia de Corpus se hace mención a “corrales y teatros públicos”. Esto hace suponer que probablemente había en la ciudad más de dos lugares establecidos para este tipo de funciones y además diferenciados, como sugieren los diversos términos empleados en los documentos que denotan diferencias en la tipología y en la organización espacial.

El hecho de que Juan Ortiz haya realizado y representado una comedia sobre un tablado en la vía pública, aparentemente con una gran riqueza de nuevos instrumentos escénicos y vestuario, nos lleva a la conclusión de que tanto los espectáculos callejeros sobre los carros y tablados como los que se daban en los corrales establecidos representaron, en esta época, unos verdaderos talleres de experimentación espacial y escenográfica cuya evolución no podemos analizar hasta el momento por la escasez de documentación al respecto.

### *Usos y abusos de la sociedad virreinal*

Como vimos anteriormente, las actas de Cabildo correspondientes al primer cuarto del siglo XVII muestran las continuas quejas por lo oneroso que resultaban los gastos de las fiestas y las constantes solicitudes de préstamos dirigidas al virrey, sobre todo para poder llevar a cabo las celebraciones de San Hipólito y de Corpus Christi<sup>116</sup> (il. 18). En octubre de 1614 se suspende la fiesta de Santa Teresa de Jesús por estos mismos motivos.<sup>117</sup>

Mientras las instituciones se debaten en graves problemas económicos, la sociedad criolla y cortesana sigue llevando una vida cada vez más lujosa y relajada. Virrey y Cabildo tratan, por medio de repetidas ordenanzas, de reglamentar y controlar los excesos de lujo y abusos de la sociedad civil y de la corte así como el relajamiento de sus costumbres. El virrey ordena la reducción de gastos en el vestuario utilizado para San Hipólito y dispone de quién y cómo debe sacar el pendón en esta fiesta, ya que los regidores, perdido el significado y valor de este cargo, fácilmente se retiraban de su obligación.<sup>118</sup> Se prohíbe de nuevo el uso de carrozas y carruajes que se habían vuelto un instrumento de excesiva ostentación y de disolución moral, siendo utilizados frecuentemente por las prostitutas que circulaban alrededor de la Alameda. Era tal la demanda de estos primeros vehículos que, según afirma el Cabildo, si se hubieran permitido, hubiera habido más de dos mil en una ciudad cuya población aproximada era, entre criollos, indios, castas y negros, apenas de 50 mil habitantes.

Se tuvo que reglamentar también el uso y asistencia a los tablados en las fiestas y celebraciones públicas. El número de amigos e invitados a las manifestaciones a las que asistía el virrey y en donde se repartían colaciones, regalos, dulces y nieves, se había multiplicado a tal punto<sup>119</sup> que en ocasiones los representantes de la Ciudad se vieron desplazados por ellos.

El virrey tuvo que intervenir también para controlar la creciente falta de interés demostrada en los juegos de tipo militar, como torneos y juegos de cañas.<sup>120</sup>

Los preparativos para recibir al nuevo virrey, marqués de Cerralvo, en 1624 tuvieron que ser reducidos al mínimo con respecto a los anteriores festejos de bienvenida; en esta ocasión hubo tan sólo mascaradas y lidias de toros frente al ayuntamiento, aunque los festejos “se prolongaron por más de cuatro días y en ellos participó toda la población llenando de algarabía la Plaza Mayor”.<sup>121</sup> Al desembarcar del buque que lo trajo de España, seguramente cargado de la euforia teatral de la corte de Felipe IV, el marqués fue recibido en San Juan de Ulúa con la representación de una comedia por parte de las monjas de un convento veracruzano.

Thomas Cage, viajero inglés que se encontraba en este barco, nos describe con suficientes detalles las procesiones, los himnos y las comedias que realizaron en el transcurso del viaje los padres jesuitas y dominicos para rendir homenaje a los santos fundadores de sus respectivas órdenes. Según Cage: “la representación se ejecutó con tanta dignidad y buenas decoraciones en el estrecho recinto del barco, como pudiera haberse hecho en el mejor escenario de la Corte de Madrid”<sup>122</sup>

Es evidente que si el autor conocía los escenarios madrileños, con más razón tenían que conocerlos el marqués de Cerralvo y su séquito, cosa que seguramente tuvo que influenciar en la producción teatral y en la organización del espacio escénico mexicano.

Para la fiestas de Corpus del año siguiente a la gran inundación (que duró cinco años) y a pesar de que las calles estuvieran anegadas en su mayoría, el Cabildo se interesó para que la ciudad no se quedara sin comedias y mandó “traer una compañía de representación donde estuviera pues no es justo que esté la ciudad sin entretenimiento”,<sup>123</sup> de esto podemos deducir que la mayoría de los grupos de comediantes había dejado la ciudad en busca de lugares donde poder seguir con su actividad. De hecho tenemos noticias que muchos de los grupos se habían trasladado a la ciudad de Puebla de los Angeles. En oposición a este interés, el Cabildo ordenó la suspensión de cualquier manifestación para la fiesta de San Hipólito del mismo año de 1630, a causa del mal estado en que se encontraban las calles.<sup>124</sup>

La representación de comedias pareciera ser un elemento indispensable en cada acto público, inclusive para aquéllos que se organizaban para recibir a los virreyes. Así, para la llegada del marqués de Villena en 1640, además de la lidia de toros y de los fuegos artificiales se representan comedias en la casa de descanso de los virreyes en Chapultepec. Las costumbres de la vida palaciega madrileña han llegado a México.

Los espectáculos teatrales son parte integrante de las diversiones que la corte solicita al Cabildo en repetidas ocasiones.

Para la llegada del marqués de Villena, la ciudad ordena “festejar a su Excelencia” y que “los dichos comisarios dispondrán representaciones de comedias, que las vestiduras se hagan a propósito de la comedia, costeándolas por cuenta de los propios de esta ciudad, así teatros, como invenciones, composiciones, premios y satisfacciones, libren todo lo necesario como y de la manera que le pareciere, sin límite”.<sup>125</sup>

## *Elementos escenográficos*

Con el espectáculo representado por Ortiz frente a la Profesa, en 1625, se inicia la utilización de la palabra “apariencia” relacionada con la escenografía y los efectos escénicos; hacia 1640 las “apariencias” son ya objeto de paga y de consideración. Los lugares para las representaciones empiezan a ser elegidos en puntos específicos en el corazón de la traza urbana: la Profesa, calle de los Plateros, etcétera.

Para el escenario del Hospital de Indios, en el mes de julio del 1640 el herrero Sebastián Nieva entrega “dos pares de quisialeras y cuatro abrazaderas para las tramoyas y una pala a modo de argolla para garrocha del tablado, y las dichas quisialeras con cuatro tejos y cuatro garrones”.<sup>126</sup> A la luz de los conocimientos tenidos hasta ahora, no es posible definir de que tipo de elementos se trata ni su función. Lo que sí es claro es que para esta fecha ya había tramoyas del tipo de las que se emplearían más tarde en Santo Domingo, probablemente cuadradas y amarradas por abrazaderas metálicas. De cuántas y cómo se utilizaban sobre el tablado del escenario no es posible hacer suposiciones.

Desgraciadamente ninguno de los documentos o textos consultados se detiene en las descripciones del contexto en el que se desarrollaba la actividad dramática. Para poder tener una idea hay que hacer suposiciones, incursionando en los textos de los dramaturgos de la época, para deducir la manera en que venía realizándose en Nueva España paralelamente a la situación de la escenografía peninsular.

Sorpresivamente encontramos la detallada descripción del arreglo escénico en la puesta en escena de la comedia para Santa Rosa de Lima en 1671, lo que hace suponer una continuidad en el desarrollo de la organización del espacio escénico propiamente dicho. Sin embargo, por falta de datos fidedignos hasta la fecha, podemos únicamente adelantar hipótesis y suposiciones no verificables.

Además de las escasas noticias acerca del espectáculo de Juan Ortiz frente a la Profesa, del teatro provisional de Santo Domingo en 1671, del teatro de los jesuitas que todavía no hemos analizado y del que se realizaba en palacio, no tenemos otros datos que nos permitan un análisis de la evolución espacial y escenográfica del teatro en México durante el siglo XVII.

El hecho de encontrarnos con la planta del Coliseo Nuevo, publicada por González Obregón<sup>127</sup> (il. 29) en 1725, nos hace reconocer que sí hubo todo un seguimiento y desarrollo del espacio escénico influenciado seguramente por la cultura española filtrada a través de los representantes de la corte virreinal. El único camino viable para tratar de profundizar en el conocimiento y analizar el desarrollo del contexto escénico del teatro colonial, tema de otra posible investigación, sería el de una atenta lectura crítica de los textos de la época; por ejemplo, un trabajo de este tipo sobre las obras escritas y las representadas en palacio de sor Juana Inés de la Cruz, nos ayudarían a

entender su organización espacial y a conocer los elementos utilizados sobre el tablado del escenario teatral existente en palacio y descrito por Sariñana.

Asimismo habría que analizar las piezas representadas en las aulas, en los patios, en los salones y en los teatros de los colegios jesuitas, y estudiar en ellas las influencias recibidas y el nivel de conocimiento de las experiencias contemporáneas europeas que, sin duda alguna, tenían estos religiosos (ils. 24 y 25).

El paso del escenario y de la organización espacial del corral de comedia al escenario de tipo perspectivo y renacentista en México es un punto aún oscuro, debido sobre todo a la escasez de material documental. Realizar una investigación al respecto es, sin duda, indispensable aunque se requeriría de mucho tiempo considerando que difícilmente se redactaban memorias de las obras y se realizaban dibujos para licencias o permisos en aquella época. Por esto, la información habrá que deducirla de los informes o prescripciones para los constructores y de los escasos croquis, como el del patio de comedias del Hospital Real de Naturales; de hecho para su reconstrucción se han tenido que interpretar el único croquis de Juan Gómez de Trasmonte y la memoria por él escrita, localizados en el Archivo General de la Nación.<sup>128</sup>

### *Escenografía y teatros en España en tiempos de Felipe IV, 1621-1655*

Como comenta Othón Arróniz<sup>129</sup> refiriéndose a la situación española, Cervantes había demostrado particular interés en sus primeras obras (finales del siglo XVI) por la utilización de elementos escenográficos novedosos y de difícil manejo sobre los tablados de los corrales: el pescante para hacer subir y bajar actores, rampas para que subieran caballos al escenario, escotillones y trampas, el uso del corredor arriba del vestuario como espacio de actuación, los “riscos” o tablados inclinados laterales, el uso de las cortinas para las apariencias y sobre todo el de la “tramoya”<sup>130</sup> que permitía efectos imprevistos de apariciones y desapariciones sorprendentes para el público de la época.

A principios del siglo XVII, las representaciones teatrales en la península se habían vuelto un elemento de primordial importancia para el pueblo y para la sociedad cortesana, a tal grado que Felipe III en 1607 mandó construir, en el segundo patio de la casa del Tesoro, una réplica de uno de los corrales existentes para uso exclusivo de la Corte. En él se hicieron “galerías y ventanas para la gente de palacio y sus Magestades irán allí de su cámara por el pasadizo que está hecho y las verán por una celosía”.<sup>131</sup>

Cuando en 1621 el marqués de Helice fue nombrado inspector de las representaciones teatrales de Palacio, se introduce en los escenarios españoles, por primera vez, el uso de la perspectiva en la escenografía. El marqués “fue el primero que mandó delinear mutaciones y fingir máquinas y apariencias, cosa que ha llegado a tal punto, que la vista se pasma en los teatros, usurpando el arte todo el imperio de la naturaleza”.<sup>132</sup>

En 1622 Felipe IV manda construir otro teatro provisional o corral junto al Juego de Pelota, oponiéndose al mismo Ayuntamiento que no quería otro teatro de paga abierto

a todo el público. Pero la afición al teatro de Felipe IV, de su esposa y de su hija, unido al interés y gusto por el ambiente de los corrales era de tal magnitud que en menos de cuatro meses se representaron en el nuevo teatro cuarenta y cinco comedias,<sup>133</sup> y la familia real pudo disfrutar de ellas sin tener que disputar con la ciudad las compañías de comediantes.

El encargo que confiere Felipe IV a dos arquitectos italianos para la construcción de otros dos teatros provisionales es un factor relevante en la evolución del espacio escénico de los corrales, que determina el paso del teatro tradicional de tipo medieval al de tipo renacentista italiano, y además significa el punto de ruptura entre teatro público y teatro cortesano.

La colaboración de artistas y técnicos italianos no era un hecho nuevo en la corte española; de hecho sabemos de su presencia en Madrid desde principios del siglo XVI, como la del comediante Ganassa. Muchos otros artistas italianos colaboraron también en la construcción y decoración del Escorial.

En 1622, para el cumpleaños del rey, Julio César Fontana proyecta y construye en Aranjuez un teatro portátil de madera y mantas, “muy al gusto del renacimiento, se levantaban unos arcos a cada lado de la sala con pilastras, cornisas y capiteles dóricos: Arriba de ellos y detrás de unos baláustres pintados de oro, plata y azul”.<sup>134</sup>

Un toldo cubría toda la sala y a los lados del tablado, que presentaba en el fondo dos puertas que daban al vestuario, estaban dos grandes estatuas que representaban a Marte y Mercurio. El teatro de Aranjuez, que se incendió poco después de su estreno, representa el punto de ruptura entre el teatro de los corrales y el cortesano por dos motivos: el uso que se hace del escenario y la utilización de la luz. “El tablado estaba ocupado por una gigantesca montaña, con una vereda montante por la que se llegaba a la cima. Allí se encontraba un nicho de orden dórico, poblado de muchas fieras. La montaña se abría y se cerraba”<sup>135</sup> con un mecanismo accionado por una sola persona. La iluminación del teatro se realizó por medio de numerosas hachas colocadas arriba de los arcos laterales y de esferas de cristal “con cuatro luces”, que colgaban de ellos.

Este teatro representa decididamente el primer punto de ruptura en la tradición escenográfica española.

Pocos años más tarde, en 1626, llega a la corte el florentino Cosimo Lotti, llamado por Felipe IV para desarrollar diferentes actividades relacionadas con sus conocimientos en la ingeniería mecánica. El ingeniero florentino muy pronto se creó la fama de “hechicero” por los complicados y sorprendentes mecanismos que salían de sus manos, sobre todo las grandes tramoyas teatrales y los carros para las procesiones. Fue obra suya la remodelación del teatro portátil construido por Fontana, junto al Alcázar, para hacer de él un “teatro de máquinas”.<sup>136</sup> En 1629 diseña y realiza la escenografía para *La selva sin amor* de Lope de Vega, utilizando elementos escenográficos que transforman completamente el tradicional espacio de los corrales; por primera vez se utiliza el telón de boca y por tanto un arco escénico para ocultar la maquinaria; se separa el área de lunetas del tablado por medio de un corredor destinado a los músicos; el teatro se encuentra totalmente cubierto para poder utilizar la iluminación artificial; los espacios en que se desarrolla la obra son realizados perspectivamente en bastidores escalonados sobre el tablado; el mismo tablado ya no se encuentra arriba de los ojos de los

espectadores, sino que su desnivel empieza más abajo; el escenario cuenta con una pendiente que permite apreciar los efectos de perspectiva. Como podemos ver en este teatro, ya no coliseo, están presentes todos los elementos desarrollados por el teatro renacentista italiano que Cosimo Lotti seguramente conocía.

En cuanto al teatro de tipo exclusivamente cortesano, tenemos que mencionar que en el Alcázar de Madrid existía un salón que fue utilizado como espacio de representación teatral desde la época de Felipe II. Este salón “dorado”, por las características de su artesonado, es el último teatro cortesano de la península hasta la inauguración, en 1640, del Teatro del Buen Retiro. De él tenemos una descripción hecha ese mismo año por Alonso Carbonell, de la cual podemos deducir que el salón ya se había adaptado a los nuevos principios escénicos implantados por Cosimo Lotti: “Solo un pequeño tablado que tiene una cierta inclinación hacia los espectadores y una rica escenografía, forzosamente no mutable pero que parece contar con una embocadura de proscenio, bastaban para transformar el lugar en ámbito para la representación”<sup>137</sup> (il. 26). El escenario, casi seguramente obra de Cosimo Lotti, separado por completo de la sala por medio de un arco de proscenio, cuenta con una rica maquinaria que permitiría en los años siguientes la realización de complejas puestas en escena, bastidores sobre ruedas, bambalinas y tablado inclinado de suficiente profundidad para permitir efectos perspectivos.<sup>138</sup>

La transformación de la escenografía y del espacio teatral español no se debe únicamente a las influencias italianas. No hay que olvidar que la articulación e invención de máquinas y mecanismos para la representación sobre carros y para los autos sacramentales, había alcanzado en esta época un altísimo nivel de especialización y desarrollo entre los españoles; de hecho Calderón nos deja una detallada descripción de estos mecanismos en: “las memorias de las apariencias que se han de hacer en los carros para las representaciones de los autos de este año de 1659”.<sup>139</sup>

El 22 de septiembre de 1665, apenas cinco días después de la muerte de Felipe IV, el jesuita Juan Everardo Nithard, confesor de la reina y nombrado primer ministro, interrumpe drásticamente la historia de la evolución del teatro español prohibiendo todo tipo de representaciones teatrales. Los ingresos derivados de la actividad de los corrales, que hospitales y cofradías administraban y dedicaban a obras de tipo asistencial y benéfico, se vieron seriamente afectados por esta medida, y a su solicitud el Consejo de Castilla autorizó a finales del año siguiente (1666) que se volvieran a abrir las puertas de los corrales. Sin embargo por el estado de degradación y descuido en que se encontraban, y por el hecho de que las compañías de comediantes habían desaparecido buscando desarrollar su actividad en otros lados, habrá que esperar hasta 1677 para que empiecen a restaurarse y vuelvan a abrir sus puertas los corrales del Príncipe y de la Cruz.

Se asiste a una parálisis casi total de las representaciones en los teatros públicos y por tanto se detiene el desarrollo espacial y escenográfico de los mismos, por lo menos hasta principios del siguiente siglo.

## *Teatro cortesano en el palacio virreinal de la ciudad de México*

Al consolidarse el poderío económico de la ciudad, respondiendo a los modelos y exigencias de la vida palaciega, los espectáculos de comedia se volvieron un elemento inseparable de cualquier celebración o festejo; tal era la afición por este tipo de representación que no sólo se daba en los corrales, en los palacios o en las calles para las fiestas establecidas, sino que, muy pronto, la población también empezó a dedicarse como forma de diversión a esta actividad. Hildburg Schilling nos comenta como un artesano carpintero, junto con un compañero, descansaba de las fatigas del oficio “hechando” comedias por la noche con gran satisfacción y regocijo del público (1613).<sup>140</sup>

En las ceremonias organizadas para recibir a los virreyes es frecuente el uso de farsantes para la explicación de las loas y jeroglíficos que adornaban los arcos de acceso a la ciudad y a Catedral. En palacio las comedias son un espectáculo tan frecuente que inclusive las ceremonias de besamanos en ocasión del cumpleaños del virrey concluían con una comedia, generalmente actuada por los criados de palacio. Esto nos habla del nivel cultural del séquito de los virreyes que, desde 1628, tiene asignado un lugar específico en los arcos de las casas de Cabildo para poder presenciar las representaciones que allí se realizaban.<sup>141</sup>

En 1662, por estar enferma la virreina y no poder asistir en público a la fiesta de Corpus, el virrey modifica tanto el recorrido establecido para la procesión como el lugar acostumbrado para la comedia en el cementerio de la Catedral, que se representa esta vez en el patio de palacio.<sup>142</sup>

Para estas fechas ya existía en palacio (il. 27) un lugar específico para las representaciones teatrales, al parecer utilizado con cierta frecuencia si “el Secretario de Gobierno gastó mucho dinero en cuelgas a la Virreina y comedias que le hizo [...]”<sup>143</sup> La única descripción que tenemos de esta sala de espectáculos palaciega es la que hace Isidro de Sariñana en 1666, reproducida por González Obregón: en el palacio real

a mano derecha de la Galería, en medio está una puerta grande que haze entrada al salón de comedias, que de cuarenta varas de largo, y más de nueve de ancho, sus valcones tienen la vista a los jardines, y a sus paredes, que desde la solera, a la cenefa están pintadas; trasladó primoroso el pincel, los árboles del monte, las flores del soto, las aguas del valle, los ruidos de la casa y quietudes del desierto.<sup>144</sup>

En 1666 muere Felipe IV y, como hemos visto, la actividad teatral en la península sufre una drástica interrupción. Las medidas dictadas por el jesuita Nithard no parecen tener respuesta en la corte virreinal de Nueva España, por el contrario, se constata un incremento de esta actividad. En el último cuarto del siglo se representan frecuentemente loas, saraos, sainetes y comedias tanto en casas particulares como en palacio.

En 1683 el contador don Fernando Deza hace representar en su casa, en ocasión de una fiesta en honor de los virreyes condes de Paredes, *Los empeños de una casa* de sor Juana Inés de la Cruz. Seis años después, en palacio representa otra de sus obras, *Amor es más laberinto*, para el cumpleaños del conde de Galve.<sup>145</sup>

Muy probablemente la asistencia de los cortesanos a los corrales, fiestas y comedias callejeras empezó a ser restringida por temor a levantamientos o motines como aquél que explotó en 1692 y en el que se incendió parte del palacio.

A raíz de este levantamiento se acabó la colaboración y participación comunitaria en las fiestas. En efecto, para el día de Corpus de 1692 “no hubo quien pusiera enramadas ni en la Plaza quien venda”<sup>146</sup> por la atmósfera de temor y represión que dominaba en la ciudad, y para el día de San Hipólito del año siguiente, la ciudad comunica a los religiosos la suspensión de la fiesta.<sup>147</sup>

El panorama festivo de la ciudad era bastante sombrío. En 1697, a la llegada del último virrey del siglo XVII, el conde de Moctezuma, la urbe presentaba una situación desastrosa entre delincuencia, descontento general y efectos de la última gran inundación del siglo. La plaza Mayor, que había sido a lo largo de los siglos XVI y XVII un gran teatro al aire libre para todo tipo de representación cívica y religiosa, cortesana y popular, se vuelve escenario para la ejecución de reos y criminales.

La información, hasta aquí recopilada y vaciada en el plano de Juan Gómez de Trasmonte de 1629,<sup>148</sup> nos permite identificar dicho espacio y visualizar su articulación en el contexto urbano del momento; así es posible constatar como los diferentes tipos de celebraciones, cortejos, mascaradas, autos de fe, desfiles y recorridos procesionales, con sus arcos y altares, así como los lugares puntuales de representación hayan constituido realmente el elemento de definición de lo que todavía reconocemos como el corazón cultural, político, religioso y comercial del actual centro histórico de la ciudad (il. 28).

### *Teatro jesuita*

No hay que olvidar, entre los diferentes tipos de representaciones que se celebraron en el siglo XVII, la actividad teatral que siguen llevando a cabo los jesuitas, como instrumento didáctico, en las aulas de sus colegios.

El día de San Ildefonso, en 1617, en ocasión de los festejos organizados para celebrar al santo patrono, los padres jesuitas incluyeron en ellos una comedia que presenciaron el virrey, la Audiencia y la nobleza de México. Según refiere Leroy Johnson<sup>149</sup> la representación tuvo tal éxito por la actuación de sus interpretes y por sus soluciones escenográficas, que el virrey quiso que se repitiera al día siguiente.

Para la beatificación del padre Francisco Xavier en el ámbito de los grandes festejos organizados por religiosos y civiles, los jesuitas ofrecieron una pantomima en el patio del Colegio Máximo con una lujosa realización del escenario.<sup>150</sup>

En el transcurso de los nueve días que duró la fiesta, la ciudad, además de participar con mascaradas, fuegos de artificio, música y corrida de toros, hizo representar gratuitamente a Juan Ortiz otra comedia con tema religioso.

Para la canonización de San Francisco de Borja, la Compañía de Jesús solicita ayuda a la ciudad para la presentación de la fiesta y la construcción de los tablados frente a la iglesia Profesa, donde se representaría una comedia sobre la vida del santo y a la que asistirían el virrey, la Audiencia, la ciudad y los religiosos.<sup>151</sup> La pieza representada fue la *Comedia de San Francisco de Borja* del padre jesuita Matías de Bocanegra. La puesta en escena de esta obra resultó tan larga que hubo que dividirla en dos representaciones.

De las actas de Cabildo se desprende que, para estas fechas, se utilizaban comúnmente velarios en las comedias representadas al aire libre, ya fuera en las plazas o en las calles.<sup>152</sup>

Desde 1646 el Colegio Máximo disponía de un magnífico auditorio usado expresamente para certámenes literarios y espectáculos dramáticos. Se trata del tercer espacio para representaciones teatrales que hubo en la ciudad en este siglo y del que tenemos algún dato gracias a la descripción que reproduce Harvey Leroy Johnson en su edición del *Triunfo de los santos*:

No es de poco lustre al Colegio la fábrica de un teatro, en donde se tienen los actos literarios de nuestra escuela, edificio de sumptuosidad y costo, que ocupa todo el lienzo que mira a la calle de los quatro que forman un grande patio para los estudios y clases de Gramática. Es de cedro el emmaderamiento de la techumbre, y asientos que le coronan, ceñidos de varandillas en eminente proporción a otras bancas que le rodean inmediatas al suelo. En medio se puso una cathedra en donde el arte engazó con sutilísimo ingenio tanta variedad de maderas preciosas, que de ella se forman con delicadeza de embutidas labores de mucho primor y curiosidad, vistosas y agradables por los muchos colores y matices propios y naturales de las maderas, tan primorosamente ajustadas, que parece toda de una sola pieza: remátase coronando el capirote de algunos clavos de bronce sobredorado, en correspondencia de una grande concha sobredorada, que se engasto relevante en el testero, conque sobrehermosa, queda majestuosa, y de mucha authority al Theatro: cuya capacidad sustenta por la parte de arriba muchos aposentos de una y otra parte con su tránsito, desahogados y grandes rematándose por la parte que mira a la calle en una hermosa capilla de bóvedas con muchos florones y lazería de yeso, y en la del medio muy bien gravadas las imágenes de nuestros santos; resguardada de las inclemencia del cielo en tiempos de agua con un plomado de zaquizami eminente a todo el edificio, no de poca hermosura para el Colegio, a que ayudan dos ventanas rasgadas con rexa de hierro sobresalientes, y en la parte superior de la pared, intermedia a los dos otras ventanas de igual proporción con sus vidrieras, de que resulta mucha claridad al retablo, que se erigió, de excelentísimo y finísimo dorado [...].<sup>153</sup>

El teatro parece haber sido concebido básicamente sobre el esquema espacial del patio de comedias. Está compuesto por galerías de aposentos dispuestos alrededor de

un espacio central, con amplios corredores para su desahogo. Las variantes tipológicas son mínimas: en lugar del escenario o tablado hay una “cátedra” o tarima rematada por una gran concha, que evidentemente favorecía las condiciones acústicas del espacio, sobre todo en los casos de certámenes literarios que frecuentemente se realizaban en el colegio. La única diferencia de este teatro con los corrales o patios de comedias reside en el lujo y abundancia de los materiales empleados en su construcción y decoración.

### *Patio de comedia del Hospital Real de Naturales hacia finales del siglo XVII*

Durante la segunda mitad del siglo XVII es muy escasa la información documental sobre el Patio de Comedia del Hospital Real de Naturales. Con mucha probabilidad esto se debió a que después del entusiasmo inicial que hacía pelear al virrey y a los representantes del Cabildo para obtener lugares representativos en él, estos personajes empezaron a asistir más frecuentemente a otros espacios de representación tanto en palacio, como sobre tablados cercados o en los patios de los jesuitas, por lo que este teatro se fue convirtiendo en un lugar más popular que ya no interesó mucho a los cronistas de la época.<sup>154</sup> Es probable también que, a causa de la atmósfera de descontento popular y de inseguridad pública, la asistencia a este espacio haya disminuido.

De hecho la primera noticia que encontramos, casi treinta años después de su construcción, es una solicitud del empresario y autor Juan Ortiz para que la administración del Hospital le conceda vivir sin pagar renta en la casa que ocupan él y su compañía, ubicada dentro del mismo hospital, como ya era costumbre, según él mismo dice, en las ciudades de Puebla y Zacatecas.<sup>155</sup>

Se daban funciones en el Coliseo para el público de paga tres días a la semana (domingo, martes y jueves) y los lunes se realizaban espectáculos gratuitos, denominados “guanajas”, para la población más pobre.

Para 1665, veinticinco años después de su estreno, el teatro se encontraba en estado ruinoso y necesitó ser intervenido con el cambio de las vigas del techo y con obras de mantenimiento general.<sup>156</sup> Nada se sabe con exactitud del tipo de trabajos que se realizaron ni de las demás reparaciones que seguramente se llevaron a cabo en los años siguientes.

Por las descripciones halladas en los textos de Magaña Esquivel y González Obregón, aun cuando no se encuentre referencia alguna a documentación localizable, se puede deducir que el teatro ha de haber sufrido, con el paso del tiempo, múltiples transformaciones. Magaña Esquivel, se refiere al escenario del teatro en 1673, que era un “tablado de vara y medio de alto, quince de largo y ocho de ancho, y estaba separado de la sala por pilastras de madera muy bien aderezadas.”<sup>157</sup>

Según González Obregón el teatro tenía

dos andanadas de aposentos de tablonés de jacolote y su cazuela de madera de cuarterones; los dichos aposentos tenían uso por el piso que hacían los claustros, que todos (los aposentos) se componían de sus danzas de arcos, cubiertos con madera de vigas de oyamel y los antepechos eran de balaustres torneados, cubiertos los claros con celosías y el ventanaje proporcionado para las luces caía sobre las azoteas de las enfermerías. El tablado del teatro era de vara y media de alto y ocho de ancho, guarnecida la fachada de pilastras de madera, con sus puertas, ventanas, cornizas y corredores, todo muy guarnecido, adornado y pintado, teniendo en medio del frontis, el escudo de las armas reales.<sup>158</sup>

De dichas descripciones se puede deducir que el teatro ha de haber sufrido drásticas transformaciones en el curso del siglo XVII tratando de adecuarse, seguramente, a los modelos de la corte madrileña. De esta manera observamos como mejora la estructura de los aposentos, como se introduce el uso de las celosías (tan común en España) y como todo el tercer piso se mantiene reservado para la cazuela; además asistimos a la transformación del escenario ya separado de la luneta por un arco de boca. Seguramente también el palco escénico y la maquinaria han de haber sufrido importantes modificaciones; sin embargo, no hay por el momento datos suficientes que nos permitan apreciar con exactitud estos cambios.

Del último cuarto del siglo XVII se conservan únicamente algunos documentos que nos hablan de las comedias y de los actores que actuaban sobre este escenario. Entre 1677 y 1679 se escenifican en él algunas comedias de Agustín Salazar y Torres.<sup>159</sup> Entre 1697 y 1698 se representan sobre su tablado “comedias algunas criollas de la tierra, y las más de España, engendradas allá, y acá paridas.”<sup>160</sup>

Seguramente este coliseo fue perdiendo importancia para la sociedad virreinal y se volvió un lugar sin prestigio, de poca calidad en la producción y muy probablemente de costumbres relajadas; de hecho en 1684 el Santo Oficio prohíbe una de las comedias que se habían representado en su escenario.<sup>161</sup> Dos documentos de 1687 nos confirman el estado de abandono y decadencia en el que se encontraba el teatro; para estas fechas, por mandato del virrey Pedro Velázquez de la Cadena, la comedianta María de Celi, que actuaba en el Hospital Real y había representado también algunas comedias en palacio, es nombrada autora de comedias “por no haber hombre que lo sea en la forma y calidades que lo han sido sus predecesores”.<sup>162</sup> Y el mayordomo del Hospital declara que “halló que lo principal de las comedias en que está librado el socorro de los pobres, han cesado por haber los cómicos desamparado y desistiéndose y yéndose a diferentes partes.”<sup>163</sup>

En la noche, entre el 19 y el 20 de enero de 1722, después de la representación de la comedia: *Ruina e incendio de Gerusalem o Desagravio de Cristo*, el Coliseo fue devorado por un incendio que se desató en la utilería, al parecer, por haber sido mal apagadas las velas que se habían utilizado en la obra.<sup>164</sup>

## *La reconstrucción del Coliseo de comedias del Hospital Real de Naturales*

El único documento, entre los que se han consultado, que ha permitido un avance concreto en la investigación ha sido, sin duda, la memoria escrita por Juan Gómez de Trasmonte, en 1639, para la construcción del Coliseo de comedias, en el patio del Hospital Real de Naturales.

La memoria de Trasmonte presenta datos suficientes para poder reconstruir la estructura básica del teatro, aunque faltan algunos sobre detalles y decoraciones que hubieran permitido una reconstrucción más fidedigna. En varios puntos que quedan poco claros en la memoria, se han tenido que formular unas hipótesis aproximadas.

Nos encontramos frente a un proyecto auténtico de espacio teatral, y no de la adaptación de un lugar preexistente para fines teatrales, como había ocurrido con los primeros corrales españoles y novohispanos. Trasmonte se ubica en el patio del hospital, diseñando en él un nuevo espacio (ils. 30, 32 y 33).

El coliseo es de planta rectangular, con los extremos del lado sur ochavados (el ochavo representa un adelanto con respecto a la anterior tipología de los corrales y refleja un análisis de las condiciones de visibilidad para los espectadores); está recargado en los arcos del patio, en los lados norte y sur, y se despeja de los lados oriente y poniente del mismo, dejando una circulación que permite la ventilación de los corredores del hospital. Catorce vigas de grandes dimensiones detienen las armaduras del techo a dos aguas, cubierto de tejamanil.<sup>165</sup>

Como en la tipología de los corrales peninsulares, el patio está destinado a los espectadores que quedan de pie; a su alrededor, debajo de los aposentos (o palcos), se encuentran las gradas donde toma asiento el público, sobre bancas de madera.

Los aposentos, dispuestos en dos órdenes, bajos y altos, coronan el espacio del patio. Para acceder a ellos se utilizan cuatro escaleras de caracol localizadas en las esquinas que desembocan en una circulación paralela al perímetro del patio. En realidad, en su memoria, Trasmonte explica que estas escaleras dan acceso al primer piso de aposentos; no es claro de que manera se pudiera acceder al segundo piso, ya que el nivel del corredor del patio del hospital no coincide con el del segundo piso de los aposentos; por esto, en la reconstrucción se subieron las escaleras de caracol hasta el segundo nivel.

En el tercer nivel, frente al escenario, se encuentran las gradas destinadas a las mujeres, a las cuales se accede desde la azotea del hospital. La parte restante de este nivel, que Trasmonte no describe, muy probablemente era utilizada como desván o como lugar para alojar a las compañías de actores, como pasaba en el corral de Lima, en Perú. La solicitud de Juan Ortiz de no pagar renta para el hospedaje en el Hospital, hace suponer que también en este caso los actores estuvieran hospedados en el espacio del coliseo.

En el lado norte del patio del hospital se encuentra el escenario, construido “de cal y canto” a 1.40 m de altura del nivel del piso; como en los corrales, el escenario ocupa parte del patio y deja a los lados un paso o circulación.

La línea que aparece en el croquis de Trasmonte, a “vara y media” del fondo del escenario, parece haber sido no solo el lugar de la cortina de las apariencias, sino también el punto donde se levantaba el corredor para la actuación de algunos pasos de las obras representadas, al que se accedía desde el corredor del segundo nivel del patio del hospital.

En el escenario se abren dos trampas para permitir la realización de apariciones o desapariciones de los personajes, mismas que estaban comunicadas con el vestuario que se ubicaba en la parte trasera del escenario y al mismo nivel. De hecho el vestuario se encontraba ubicado a espaldas del escenario, bajo el pórtico del patio. Se accedía a él por medio de escaleras puestas a los lados, y en el piso se encontraban otras trampas para permitir la comunicación con las del escenario.

Una vez realizada la reconstrucción, hay que hacer algunas consideraciones. El coliseo era de unas dimensiones sorprendentes, tenía una capacidad para aproximadamente mil espectadores, lo que confirma la afición al teatro en esta época en la que la ciudad contaba con poco más de 50 mil habitantes.

No conocemos sus acabados y decoraciones al momento de su terminación; únicamente nos quedan algunas descripciones que encontramos en los textos de Magaña Esquivel y González Obregón y que aluden a modificaciones realizadas en los años siguientes.

El inmueble tuvo en los años posteriores a su estreno muchos arreglos y composturas registrados en los documentos del Archivo General de la Nación. En 1665 se cambiaron las vigas del techo y se hicieron algunas reparaciones en su interior; para 1673, según Magaña Esquivel, el escenario estaba separado de la sala por pilastras de madera “muy bien aderezadas con en medio del frontis un escudo con las armas reales”, lo que quiere decir que ya se estaba utilizando un cierto tipo de boca escena.

De acuerdo con Francisco de la Maza, los barandales eran de madera torneada y cada aposento tenía celosías, también de madera, material que no aparece en la memoria de Juan Gómez de Trasmonte.

### *El espectáculo urbano de fin de siglo*

El siglo XVII concluyó con los solemnes festejos organizados para la canonización de San Juan de Dios desde el 23 de octubre al 15 de noviembre del año de 1700. En esta ocasión el entusiasmo de las autoridades civiles y religiosas, de los gremios, y de los criollos y naturales dio por resultado una de las fiestas más largas y más complejas que involucró nuevamente a toda la ciudadanía, que se distribuyó en todos los espacios, rincones y recorridos urbanos disponibles.

Empezaron los festejos con fuegos artificiales y loas a los virreyes; la procesión transitó por las calles principales, donde se levantaron gran cantidad de altares y arcos en los puntos más estratégicos y representativos, tanto políticos como religiosos (casa del Marqués, calle de Plateros, frente a la Profesa y frente a San Francisco). Frente a

la Santa Veracruz se construyó el arco de la ciudad entretejido de loas y jeroglíficos, y el recorrido procesional remató en las exuberantes colgaduras que adornaban el interior de la iglesia. Durante los siguientes días, extravagantes mascaradas recorrieron los rincones más escondidos de la ciudad, dando rienda suelta a la creatividad y fantasía de la población; salieron a la calle mascaradas de animales y carros con representaciones mitológicas; desfiló también la máscara del mundo al revés, con varios jóvenes disfrazados de damas y mujeres en trajes masculinos;<sup>166</sup> pasaron carros con jóvenes que declamaban loas al Santo; hubo mascarada de niños de San Juan de Letrán y de los estudiantes de la Universidad.<sup>167</sup>

En la plazuela de San Juan de Dios se representaron comedias por varios días, hasta que rencillas y pleitos entre los vecinos causaron el enojo de los organizadores, que suspendieron la última representación quitando los tabladros.

Los festejos incluyeron múltiples corridas de toros que se habían vuelto, para aquel entonces, el espectáculo más codiciado para la sociedad del tiempo, y el que reunía, en jerárquica distribución, a toda la comunidad novohispana que las aprovechaba para dar en el coso el espectáculo de sí misma. Asistieron tanto los virreyes como los religiosos, a pesar de las repetidas prohibiciones de concurrir a este tipo de eventos; la Audiencia, el Cabildo eclesiástico y el de la ciudad intercambiaron dulces y golosinas.

Las corridas de toros cumplían entonces la función social que más tarde será característica del teatro dieciochesco y decimonónico, y que todavía no lograría el coliseo de comedias, considerado más bien lugar de diversión y esparcimiento de las clases populares. La realización de estas corridas llama especialmente la atención entre las diversas manifestaciones festivas de esta celebración. Según la descripción de Artemio de Valle Arizpe, que no ha podido ser confirmada hasta la fecha por otros documentos, se conjuntaron, en esta ocasión, dos tipos de representaciones: lidia de toros y naumaquia, que desde la primera, realizada en la plaza Mayor en el siglo XVI, no se había vuelto a representar:

Se alzó la plaza de toros donde el siniestro quemadero de la Inquisición, entre la Iglesia de San Diego y la Alameda. La plaza era cuadrada y se dejó dentro una ancha acequia para las naumaquias y las regatas que hubo con numerosos remeros vestidos todos con verdes lampazos de China. Tenía el coso diez andanadas de tablas insuficientes para contener el enorme gentío que pugnaba desde temprano para asistir a las corridas. Los palcos se forraron ya de cutí, ya de sargas listadas, ya de ruán de cofre, iluminándolas hachas de cera de Castilla o de Campeche [...].<sup>168</sup>

La influencia italiana, filtrada por la corte española, es evidente en este tipo de espectáculos; de hecho desde hace tiempo era frecuente en Europa este tipo de combate, y uno de ellos se había llevado a cabo en 1589, en ocasión de la boda de Fernando I con Cristina de Lorena (il. 34).

# Ciudad y escenarios del siglo XVIII

## *La ciudad de México en el siglo XVIII*

Los cambios políticos, económicos e ideológicos que sacudieron a la península en los primeros años del siglo XVIII, con el ascenso al trono de la dinastía borbónica, incidieron también profundamente en la organización de las ciudades novohispanas en todos sus aspectos: en la economía, en la producción, en la administración urbana, en el desarrollo de la agricultura y minería, en el comercio, y afectó también profundamente el poder conquistado por la Iglesia en estos territorios.

En el momento del ascenso de Felipe V al trono, la ciudad de México estaba viviendo el momento de mayor auge y riqueza de su historia, gracias al descubrimiento de nuevas vetas de materiales preciosos, al perfeccionamiento de las técnicas extractivas, al creciente poder ideológico y económico de la Iglesia, y a la creación de haciendas y latifundios.

La población en las ciudades crecía rápidamente tanto por inmigración interna como externa. Atraídos por la riqueza, muchos españoles emigraron en esta época a Nueva España a tal grado que el Cabildo sugiere, en 1726, escribir al rey para que “no pase tanta gente a estos Reinos por el perjuicio que siente”.<sup>169</sup>

Si el promedio de habitantes de la ciudad de México fluctúa entre cien mil a fines del siglo XVII y ciento cuarenta mil a finales del siglo XVIII, según los escasos datos proporcionados por cronistas e historiadores, esto no refleja el alto índice de mortandad causado por las continuas epidemias, inundaciones, temblores e incendios,<sup>170</sup> aunados a los estragos que causaron, entre la población indígena, las obras de desagüe y los desastres que azotaron a la ciudad. De hecho, según Rubial,<sup>171</sup> sólo entre 1737 y 1739 murió casi la mitad de la población a causa de la más desastrosa epidemia de peste que sufrió Nueva España.

El auge constructivo de finales del siglo XVII se vuelve, en la primera mitad del siglo XVIII, una verdadera fiebre de ostentación. La enorme riqueza alcanzada por españoles, criollos y clero se vuelca en la construcción de una gran cantidad de edificios, palacios y templos. Para 1746 la ciudad de México contaba con “84 templos, 36 conventos”, además de numerosos hospitales, colegios y palacios nobiliarios que habían transformado por completo la imagen de la ciudad de la primera edificación colonial (il. 35).

Cada manzana de la ciudad es, en esta época, una obra con un hormigueo continuo de constructores, albañiles, canteros, animales de carga, materiales de construcción. Se levantan acueductos, se ponen nuevas fuentes, se enlosan calles, se tapan acequias y se abren nuevos paseos. Desaparecen los techos de dos aguas de las iglesias y el panorama urbano se llena de bóvedas y cúpulas.

El rigor y disciplina de los iluminados gobernantes franceses no tarda en reflejarse en las actuaciones de sus virreyes. Durante el virreinato del duque de Linares se hacen

los primeros intentos para tratar de ordenar la desquiciada administración de la capital. La primera idea de subdividir la ciudad en cuarteles, para facilitar su administración y control, es de 1713, sin embargo los tiempos no estaban todavía maduros para proyectos tan amplios y esta propuesta tuvo que esperar hasta la época de Carlos III, para poder ser realizada durante el virreinato de don Martín de Mayorga, en 1782.

Las medidas aplicadas en esta primera mitad del siglo fueron más bien medidas de saneamiento y mejoramiento urbano puntuales y construcciones de grandes obras públicas. La ciudad se enriquecía de iglesias y palacios; en 1713 se construyó una pila de agua en la plaza Mayor, cerca de la cárcel de palacio, para mejorar las condiciones higiénicas del mercado; en 1717 el marqués de Valero ordenó el remozamiento de la Alameda con nuevos árboles y con la colocación en ella de algunas fuentes.

La plaza Mayor es objeto de reformas y modificaciones continuas mientras sigue funcionando como corazón económico y político de la ciudad. Las quejas por el desorden e insalubridad que reina en ella son constantes. El superintendente de la real fábrica de Catedral solicita repetidas veces la demolición de las casas existentes frente al cementerio en el costado nororiente de la plaza,<sup>172</sup> así como la remoción de puestos y cajones que la invaden<sup>173</sup> (ils. 38 y 39).

El Cabildo presenta su queja por el maltrato y destrozo que hace el público al techo del Parián por subirse en él para asistir a las ceremonias que allí se llevan a cabo.<sup>174</sup>

Sigue existiendo en la plaza Mayor la horca, donde se ejecutaron a los reos hasta 1742, año en el que por disposición del virrey Fuenclara se traslada a la plazuela de Santa Isabel. También en ella se hallan el mercado de víveres, el comercio de los artículos más comunes, de uso diario, hasta los más codiciados como telas y vajillas importadas de oriente, así como los puestos de comida y algunos otros comercios.

En cuanto al palacio, éste no representa únicamente la residencia del virrey. En él se encuentra la cárcel y sus puertas están abiertas a todas horas del día y por ella circula toda clase de gente. Como la plaza, también el palacio virreinal fue objeto de cambios y remodelaciones a lo largo de todo ese siglo.

Según refiere Sedano:

se compuso y renovó el palacio real de esta ciudad por dentro y por fuera, hasta lo que es oficinas y tribunales y oficios; se quitó una fuente que había en el patio principal con un caballo de bronce que hechaba el agua, y se hizo en el mismo lugar la que ahora está. Este palacio interiormente era una honrada casa de vecindad; había dentro de él cuartos de habitación de puesteros de la plaza, bodegas de guardar frutas y otros comestibles, fonda y vinatería que llamaban la Botillería, truco panadería con amasijos, almuercería donde se vendía pulque públicamente y de secreto, chinguirito, juego de naipes público en el cuerpo de guardia, y otro donde llamaban el Parque, juego de Boliche, montones de basura y muladares.

En los corredores de arriba, donde están los bancos de los procuradores y oficios de cámara se ensuciaban de noche y escribían con carbón apodos y pintaban objetos de cosas torpes; se quedaban impunemente gentes de noche a pasar allí en los escondrijos que había [...] Las puertas de la plaza del Volador y la que salía al Parque eran francas todo el día y la mayor parte de la noche [...]

Los ociosos y ociosas que andaban de noche en fandangos y diversiones, iban a rematar en la Botillería de Palacio a comer, beber y embriagarse. Los desórdenes que allí se veían de día y de noche no son fáciles de decir [...] <sup>175</sup>

Hacia mediados de siglo se construye una pirámide frente a la puerta principal de palacio rematada por el busto de Felipe IV. Pocos años después se reconstruye la capilla de Talabarteros, que había sido destruida por un incendio en 1748. Se cubre de bóveda la acequia real, desde el Coliseo hasta el ayuntamiento y en 1755 se abre el paseo de Bucareli como nueva área de esparcimiento y diversión.

Bajo los reinados de Carlos III y Carlos IV es cuando se llevan a cabo las reformas urbanas más importantes. En 1762 se hacen los primeros intentos de alumbrado público con faroles de vidrio puestos en cada balcón hasta las once de la noche, intento realizado más tarde bajo el gobierno de Revillagigedo.

Se empieza el enlosado de las calles principales, primera entre todas la de San Francisco, zona de recorridos de todo tipo de celebración. Se amplía el área de esparcimiento de la Alameda y se le ponen fuentes; se divide la ciudad en cuarteles para lograr una mejor administración y un control más eficiente (1782); se inicia la construcción de las calzadas de Guadalupe, de San Antonio Abad y de la Piedad; se cierra también la acequia que pasaba por el Hospital Real y Santa Isabel.

La ciudad se expande superando los límites de la traza colonial. La iniciativa de reformas más impactante por los efectos que tuvo en el campo educativo, cultural, político e ideológico de la colonia fue la expulsión de los jesuitas en 1767, y la consecuente extinción de todas las universidades y escuelas jesuíticas del reino.

Las reformas de tipo urbano de mayor alcance fueron las que llevó a cabo el segundo conde de Revillagigedo, entre 1789 y 1794, bajo el reinado de Carlos IV. De ellas nos da constancia uno de sus alabarderos, José Gómez, en su diario; en él asienta escrupulosamente las actividades realizadas por el virrey. <sup>176</sup> Durante su gobierno se construyó la fábrica de tabacos. En la plaza Mayor se quitó la estatua de Fernando VI que estaba frente a palacio y el mercado público para trasladarlo a la plaza del Volador. También se trasladó la horca y se rebajó el nivel de la plaza en ocasión de la jura real. Se remodeló nuevamente el palacio real; se limpiaron y enlosaron las calles principales y se pusieron banquetas y atarjeas; se instaló el sistema de recolección de basura y el alumbrado con faroles cuidados por serenos. Se remodelaron diferentes plazas como la de Santa Catarina, la plazuela de Jesús, la plaza de Loreto y la de Vizcaínas, y se llevaron a cabo muchas otras iniciativas de reformas urbanas, que en algunos casos afectaron seriamente los eventos de tipo religioso. Se eliminaron los gigantes que salían en las fiestas de Corpus y los personajes armados de la procesión del viernes santo, también se prohibió a los penitentes de las procesiones de sangre seguir azotándose por las calles. Se inauguró una vela de cotense en sustitución de las enramadas que se utilizaban en el día de Corpus y se cambió el recorrido de la procesión de la Virgen de los Remedios.

En lo que se refiere al teatro, el virrey prohibió a sus alabarderos el acceso al Coliseo. “En sus tiempos”, según palabras de José Gómez, el virrey Revillagigedo “volteó a toda la ciudad y a muchos les volteó el cerebro”. <sup>177</sup>

Sin embargo la ciudad de México del siglo XVIII no era sólo la gran ciudad de los palacios cuya memoria nos han transmitido cronistas e historiadores. Si por una parte existían los acaudalados peninsulares y criollos, y los refinados personajes de la corte virreinal que daban espectáculo de sí mismos paseándose en suntuosos carruajes, asistiendo a bailes, comedias, saraos y ceremonias, luciendo constantemente uniformes o vestuarios nuevos realizados en las telas más preciosas, con joyas, pelucas y perfumes, por otra también se hallaba una gran multitud compuesta por naturales y por castas harapientas y hambrientas, por pequeños comerciantes, vendedores, artesanos, esclavos y sirvientes que se volcaban en calles y plazas generando a menudo desórdenes y tratando, ellos también, de encontrar su propio lugar y su manera de vivir y expresarse.

El bullicio de comerciantes y compradores, de merolicos, pregoneros, limosneros, etcétera, desaparecía en ocasión de algún festejo. Las plazas y calles más significativas se volvían entonces pretexto para realizar múltiples y diferentes simulaciones de una nueva configuración urbana (ils. 36 y 37). Cada elemento urbano se transformaba entonces en una enorme escenografía colectiva de la que cada habitante era autor y usuario al mismo tiempo: los cortesanos, ricos novohispanos y comunidades religiosas, para hacer demostración de las fortunas alcanzadas; los gremios artesanales, para enseñar la calidad de sus productos; y los nativos, para demostración de lealtad y devoción, y como motivo de esparcimiento y diversión. El conde de Revillagigedo estaba convencido que nunca llegarían a Nueva España los vientos revolucionarios que sacudían a Francia y que en poco tiempo desterrarían el antiguo régimen con el triunfo de la revolución. Según él “los miserables indios por naturaleza, por falta de educación y por la suma pobreza en que se hallan”<sup>178</sup> no eran capaces de poner en peligro la estabilidad de la monarquía española. Estaba convencido que tanto los criollos como los peninsulares eran fieles a la corona y no constituían elementos de peligro. Por tanto creía que su plan de reformas a todos los niveles sería suficiente “para distraer los ánimos y tenerlos ocupados, dando con que mantenerse a los necesitados que son los más dispuestos a la revolución.”<sup>179</sup>

Una de las primeras iniciativas emprendidas en el plan de reformas de su gobierno fue la remodelación del Coliseo de comedias. Con esto se buscaba proporcionar a la población un lugar digno para sus diversiones, que representara sobre todo un foro de enseñanza moral y de buenas costumbres, y que al mismo tiempo pudiera ser tenido fácilmente bajo control. Además se prohibieron tajantemente las diversiones de tipo popular, como peleas de gallos y lidias de toros, que hubieran podido representar peligrosos focos de reunión y rebelión.

### *Actividades y escenarios teatrales de la ciudad de México*

En la ciudad de México del siglo XVIII, además de las actividades reformadoras de tipo urbano-arquitectónico, hubo también una efervescente actividad teatral en palacio como en los dos coliseos que se construyeron en esta época. En el *Diario de sucesos*

*notables* Antonio de Robles registra puntualmente la frecuencia con la que se representaban comedias en el teatro de palacio al que asistían los nobles, el Santo Oficio y las congregaciones religiosas.

El tesorero de la casa de Moneda consideró un privilegio hacer modificaciones en su casa para representar una comedia en homenaje al virrey, a pesar de que una cédula real recordara al virrey y a la Audiencia la observancia de una de las leyes de la recopilación de Indias que prohibía que asistieran a fiestas que no fueran de tabla (o sea públicas).<sup>180</sup>

De hecho la representación de comedias parece asumir el papel de digna conclusión de muchos eventos.

Para celebrar la noticia del embarazo de la reina, en 1707, el virrey dispuso, además de la iluminación de la ciudad como manifestación de júbilo, que se ofrecieran tres días de representaciones en el Coliseo, que éstas fueran gratuitas para toda la población y que fueran anunciadas por pregones acompañados de timbales “de la forma más solemne que se pueda”,<sup>181</sup> para que el pueblo se identificara e hiciera suyo, a través de las diversiones, los acontecimientos de la vida de la nueva casa real. Asimismo hace un llamado a la población para que, como reconocimiento popular y de júbilo se adorne a la Virgen de los Remedios, que se encontraba entonces en la Catedral, con juncias, cera y música de chirimías, elementos tradicionales de expresión popular que no se habían vuelto a usar desde el motín de 1692.

En estas ordenanzas es evidente la intención de volver a involucrar de alguna manera a la población para poder asegurar el control de su comportamiento.

También para celebrar el nacimiento del príncipe de Asturias, en 1708, hubo representaciones de comedias en el teatro de palacio, y agradecimiento a la Virgen de los Remedios con luminarias y procesiones.

Todavía en 1768, durante el virreinato del marqués de Croix, existía en palacio, según lo describe Juan Manuel de San Vicente, “un bello coliseo con sus anexos foros y tramoyas”<sup>182</sup> Este escenario, a pesar de la escasez de datos que tenemos, seguramente fue objeto de profundas transformaciones en el transcurso del siglo, muy probablemente para ser adaptado según las exigencias y experiencias teatrales de la corte borbónica. Sorprende la noticia, tan sólo tres años después de la descripción de San Vicente, de su total desaparición. El escenario de corte ya no existía según el informe del encargado de organizar la recepción para la llegada del virrey Bucareli, por lo que los festejos que, de costumbre incluían tres días de comedias, no podrían representarse allí. Para ampliar la cárcel se había modificado la distribución de los alojamientos y se había invadido con recámaras el espacio destinado al foro.<sup>183</sup>

Así que no hubo comedias en esta ocasión y el virrey fue recibido únicamente con espectáculos de danzas. No por esto disminuyó la afición de los representantes de la corte por los espectáculos teatrales.

Sabemos que los virreyes acudían con frecuencia al Coliseo Nuevo. El virrey Bucareli era un asiduo y exigente espectador que acostumbraba abandonar el teatro cuando la obra no era de su agrado. Por los relatos de José Gómez acerca de las actividades de la Corte, sabemos que el virrey Revillagigedo prefería asistir al teatro más que presenciar funciones religiosas en las iglesias o tomar parte en las procesiones.<sup>184</sup>

### *Corrales y teatros cortesanos en España durante el reinado de Felipe V*

En el primer cuarto del siglo XVIII no hay cambios sustanciales en lo que se refiere a los espacios teatrales españoles. En Madrid siguen funcionando los corrales del Príncipe y de la Cruz, sujetos periódicamente a mejoras y remodelaciones más de tipo funcional que tipológico.

Por otro lado existía una muy desarrollada tradición dramática palaciega que se llevaba a cabo en el palacio del Buen Retiro y en el Alcázar. Sin embargo las frecuentes visitas de compañías de actores y cantantes de ópera italianos, muy pronto puso en evidencia la obsolescencia de las estructuras teatrales españolas.

Es justamente en ocasión de la llegada de una compañía de ópera italiana a la capital que, en la imposibilidad de adaptar uno de los corrales existentes (el corral de Trufaldines, ya remodelado por el actor italiano Francisco Bartoli entre 1708 y 1713), Felipe V ordenó la construcción de un nuevo teatro en los Caños de Peral (il. 41).

Este nuevo escenario no refleja todavía los adelantos europeos en materia de arquitectura teatral; las soluciones espaciales en él adoptadas representan más bien un compromiso entre los ejemplos tipológicos italianos del siglo XVII y la formas tradicionales del corral español. La articulación entre foro y sala está todavía resuelta tímidamente con un orden de columnas gigantes mal articuladas con el arco escénico. La sala sigue presentando la característica división entre luneta y mosquete, la distribución vertical en cazuela, aposentos para las autoridades y último nivel para la tertulia. La distribución de los espacios al servicio de la escena y la separación de los accesos según la jerarquía de asistentes repite, en el fondo, los esquemas distributivos de los corrales.

El Ayuntamiento aprovecha la estancia en Madrid, en 1735, del arquitecto y escenógrafo italiano Filippo Juvara, invitado por Felipe V para realizar el proyecto del Nuevo Palacio Real, y le encarga la remodelación de los corrales de la Cruz y del Príncipe. Sin embargo Madrid pierde la oportunidad de mejorar y actualizar la situación de sus escenarios porque Juvara muere pocos meses después, dejando tan sólo un anteproyecto para el corral de la Cruz (il. 40).

Pocos años más tarde otro arquitecto italiano, Sacchetti, adapta un nuevo escenario sobre las ruinas del corral del Príncipe: el Teatro Español que es el último edificio de este tipo que se construye en Madrid en el siglo XVIII y que puede ser considerado como una experiencia de transición hacia las soluciones tipológicas del barroco europeo.

De hecho la sala ya es de forma elíptica, los palcos presentan un trazo radial hacia el centro del escenario, el proscenio está más desarrollado y el vestíbulo es más amplio y mejor distribuido que el de los corrales. Se puede decir, en síntesis, que la capital española demuestra una fuerte resistencia en la adaptación de sus estructuras teatrales a los modelos europeos contemporáneos. Habría que esperar hasta el siglo XIX para que, con los nuevos diseños que la burguesía impone para sus lugares de representación

teatral, se logre superar la consolidada separación entre las soluciones formales y tipológicas del teatro popular y del teatro cortesano.

### *Los espacios teatrales en la Francia prerrevolucionaria*

Debido a los acontecimientos políticos que, en la segunda mitad del siglo XVIII, llevaron la corte borbónica al trono de España, hecho que tanta influencia tuvo en la vida política y cultural tanto de la península como de sus dominios, es importante hacer una breve consideración sobre la situación del teatro francés y de sus espacios en la época prerrevolucionaria.

El primero de estos espacios fue el hotel de Bougoñe que estuvo a cargo de la Cofradía de la Pasión; con el pasar del tiempo este tipo de sala se multiplicó en todo el país. Su diseño se fue desarrollando y perfeccionando, adaptándose a las exigencias de la dramaturgia y de las nuevas tendencias arquitectónicas hasta llegar a la construcción de la sala de la Comédie Française, en 1689. Aquí encontramos como elementos de diseño novedoso que los *foyers* para los artistas y para el público están separados y el piso de la sala está inclinado para consentir una mejor visibilidad.

En tiempos de Luis XV, las principales ciudades de la provincia tenían sus salas para los espectáculos teatrales y, por su parte los jesuitas, para cumplir con sus planes de estudios, habían también sembrado todo el territorio de muchas otras salas de representación. Además en esta época empieza a difundirse, en París y en provincia, el uso del teatro de sociedad y de salas particulares. La representación de comedias ocupa un lugar prominente frente a otras diversiones. Todo mundo aspira a tener sus propias salas de espectáculos particulares, decoradas de la manera más lujosa y elegante.

El interés para el teatro y sus espacios hace que varios personajes cercanos a la corte viajen a Italia para conocer y estudiar las soluciones arquitectónicas teatrales del Palladio, así como las producciones más recientes de los arquitectos contemporáneos.

En unos cuantos años apareció una serie de textos fundamentales para el desarrollo del espacio teatral. En 1766 Chaumont publica el primer estudio comparativo de los teatros contemporáneos.<sup>185</sup> Entre 1751 y 1772 aparece el volumen de la *Enciclopedia francesa* de Diderot y D'Alambert, dedicado a los espacios teatrales y a las técnicas escenográficas. En 1774 Dumont, profesor de la Academia Real de Arquitectura de París, publica otro libro sobre el tema<sup>186</sup> y en 1782 aparece el *Ensayo de arquitectura teatral* de Pierre Patte.<sup>187</sup> Todos ellos son textos fundamentales para el estudio y difusión de las tipologías teatrales italianas y francesas que ejercerían su influencia sobre todos los teatros construidos posteriormente tanto en Europa como en Latinoamérica (il. 56).

## *Los teatros de la ciudad de México*

La ciudad de México, después del incendio del patio de comedias del Hospital Real de Naturales, se había quedado sin espacios para este tipo de diversiones. El nuevo teatro fue reconstruido, como hemos visto, en un lugar cercano al anterior y posteriormente tomó el nombre de Coliseo Viejo.

El Coliseo Viejo fue inaugurado en 1725. De este nuevo escenario no ha sido posible localizar más documentación gráfica de la que aparece en un mapa perspectivo de la ciudad de México, fechado en 1740. En dicho mapa se puede ver como el nuevo teatro se encontraba ubicado, igual que el anterior, en el interior de un patio y como estaba cubierto por un techo de madera de la misma forma (il. 42).

Por las descripciones que nos han dejado cronistas y literatos, sabemos que el nuevo coliseo que se encontraba en un lote de propiedad del mismo Hospital, entre el callejón del Espíritu Santo (hoy Motolinía) y la calle de la Acequia (hoy 16 de Septiembre) tenía una entrada de distinción sobre esta calle, reservada para el virrey que de esta manera podía acceder directamente de la canoa que lo llevaba por el canal de la acequia desde palacio hasta la sala de representaciones.

Este teatro, de madera también, disponía de un portal de acceso compuesto de arcos de diferente hechura. El central de ellos enmarcaba la entrada preferencial destinada al virrey.

Según Artemio de Valle Arizpe, el coliseo tenía forma rectangular, presentando escasos y pobres decorados: “su escenario o tablado y las dependencias de utilería, así como los cuartos para los cómicos, tuvieron acceso especial por una casa de vecindad del Callejón del Espíritu Santo y separado de la entrada reservada al público”.<sup>188</sup> En él se acostumbraba efectuar representaciones gratuitas los lunes y jueves de la temporada teatral, que por los excesos de los asistentes tuvieron que ser muy pronto suprimidas.

Las decoraciones y apariencias estaban compuestas por “unos cuantos bastidores pintarrajeados de verde, que representaban, según el caso, ya selva, monte espeso o ameno jardín”.<sup>189</sup>

Este espacio estuvo funcionando por casi un cuarto de siglo pero presentó constantemente graves problemas estructurales y de acabados, tanto que, en 1733, se tuvo que reparar el techo, y en 1749, el maestro de arquitectura Lorenzo Rodríguez fue encargado de ejecutar un nuevo proyecto de restauración, que según el autor hubiera tenido que resistir por lo menos 12 años. (En el transcurso de esta remodelación se eliminaron las celosías de los palcos). Sin embargo, poco tiempo después, por ordenanza expresa del entonces virrey marqués de Casa Fuerte, el Coliseo fue cerrado definitivamente para prevenir peligros de derrumbes y accidentes. Para el mes de diciembre de 1752, ya se había empezado la obra del Coliseo Nuevo.

En el Coliseo Viejo, a pesar de su inestabilidad e inseguridad, actuaron por un cuarto de siglo las mejores compañías cómicas del momento, entre las cuales sobresale la de Eusebio Vela.

### *El Coliseo Nuevo*

La construcción del nuevo teatro se inició durante el gobierno del primer conde de Revillagigedo, en un lote ubicado a espaldas del anterior, con acceso por la actual calle de Bolívar. Según el virrey el nuevo edificio “tenía que reunir todas las condiciones de belleza y comodidad dignas de la Capital de Nueva España”.<sup>190</sup>

Los maestros en arquitectura José Eduardo de Herrera y Manuel Álvarez fueron los encargados del proyecto. Al estreno del nuevo local, que tomó el nombre de Coliseo Nuevo, el 25 de diciembre de 1753, asistieron el virrey Francisco de Güemes y Horcasitas, su esposa y los principales funcionarios del gobierno.

En el nuevo coliseo se abandona la estructura portante de madera, utilizada en los anteriores teatros; en él todos los muros son de mampostería y únicamente la cubierta sigue siendo de madera pero abandonando la típica forma de quilla de barco invertida que había caracterizado las construcciones anteriores.

Este edificio representa, por tanto, un importante elemento de transición en la técnica de cubiertas de madera de gran claro. La planta del coliseo estaba formada por una crujía rectangular, sobre la calle del Colegio de Niñas (hoy Bolívar) en la que se encontraba el acceso bajo un pórtico de tres arcos; a mano derecha se ubicaban el acceso para los palcos y algunos locales comerciales.

El diseño de la fachada expresa como todavía, a mediados del siglo XVIII, el teatro no tenía la relevancia urbana que asumió más tarde al cambiarse su diseño. De hecho la primitiva fachada se mimetiza con cualquier otro edificio habitacional de su época (il. 46).

La sala era un octágono perfecto, conectado con un área rectangular en la que se ubicaban el escenario y los servicios de escena. Según lo describen los cronistas, cada uno de los tres pisos de aposentos tenía 18 palcos, con balcones de hierro, cosa difícil de confirmar con respecto a la planta baja del inmueble; de hecho ésta necesitaba de un área de acceso a la sala, lo que hace descartar la hipótesis de los 18 palcos a menos de perder la simetría interior de la sala (ils. 47 y 48).

El patio se encontraba ocupado, en la parte más cercana al proscenio, por cuatro filas de bancas separadas del mosquete por una viga de madera (el degolladero).

El cuarto nivel, en donde se ubicaban las cazuelas para hombres y para mujeres, se encontraba dividido en dos partes, teniendo al centro un pequeño cuarto denominado “de los vuelos”: desde aquí, por una cuerda, se deslizaban hasta el escenario ángeles, demonios y otros personajes cuando en el desarrollo de la obra se necesitaba de tales artificios. Es evidente que este tipo de recursos escénicos era muy usado si la tipología del teatro prevé un espacio exclusivo para este fin (ils. 49 y 50).

El edificio sufrió múltiples transformaciones, adaptándose y modificándose según las exigencias de confort de la sociedad del momento, de la evolución de las técnicas de representación dramática y de los demás espectáculos que en él se llevaban a cabo. De hecho, para finales del siglo XVIII, este inmueble fue el lugar elegido para realizar espectáculos más disímiles como las lidias de toros y las peleas de gallos.

Los padres del Hospital tomaron la decisión de rentar el coliseo a un asentista en 1763, debido a las constantes dificultades que tenían que enfrentar en su administración. Una cédula real aprobó el arrendamiento, y estableció las condiciones y los requisitos para ello: se tenía que rentar con todos los útiles existentes; su mantenimiento estaba a cargo del asentista y se prohibía representar comedias “de muñecos, volatines y toros”; las funciones tenían que empezar a las cuatro y media de la tarde.<sup>191</sup>

Las disposiciones contenidas en esta cédula real representan el primero de una serie de intentos para reglamentar el uso de este espacio, hecho que preocupó a las autoridades capitalinas hasta finales del siglo. En efecto, una vez desaparecido el teatro de palacio, toda la actividad teatral de finales del siglo se llevó a cabo exclusivamente en este recinto al que asistían tanto las máximas autoridades de la ciudad como los representantes de todas las clases sociales.

En 1777 don Juan Manuel de San Vicente recibe el coliseo como asentista; en el Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia existe el expediente del acta de entrega, la que nos permite constatar como, para estas fechas, el teatro se encontraba en condiciones satisfactorias. Este documento es de gran interés sobre todo en lo referente a detalles constructivos del foro, y por la descripción de la sala, de los elementos escenográficos y de la tramoya.<sup>192</sup>

Juan Manuel de San Vicente fue un personaje particularmente comprometido con la actividad teatral de su tiempo. Además de asentista del coliseo, fue también comediógrafo aunque de escasos éxitos y dejó documentadas en “Noticias al público, sobre la reforma general del Coliseo”<sup>193</sup> las actividades y mejoras realizadas en el teatro en el transcurso de su administración (probablemente hacia 1778). En relación con las mejoras físicas, y según el autor, se cerraron todos los posibles conductos de aire no indispensables al desahogo del teatro, se remodeló el patio dotándolo de pendiente para una mejor visibilidad, se arreglaron las bancas de luneta, se modificó la iluminación, se amplió el foro y se dotó de mayor número de elementos escenográficos y de mecánica teatral, se dispuso el tipo de funciones a representar, así como nuevas modalidades de acceso y de cobro para los asistentes.

No sabemos si realmente estas reformas fueron llevadas a cabo porque el administrador general del Hospital Real, en 1780, levanta una acta “de daños y perjuicios que está experimentando la finca del Real Coliseo por omisión y descuido de su administrador que fue Don Juan Manuel”,<sup>194</sup> en la que se describen “las puertas de los quartos del frente del teatro, todas desquiciadas, hechas pedazos y bolteadas las de adentro afuera y solamente arrimadas y en otro ninguna; hasta los hierros que sostienen los balconillos están arrancados de su sitio” Esta descripción fue confirmada visualmente por Francisco Guerrero y Torres, entonces maestro mayor de obras del Real Palacio. El estado en que se encuentra el coliseo en estas fechas nos habla del uso poco respetuoso que hacía de él la asistencia. De hecho, en los últimos días del virreinato de

don Antonio María Bucareli, además de recinto para representar comedias, el coliseo sirvió también para corridas de toros y tapadas de gallos hasta que el mismo virrey prohibió por decreto (en el mes de febrero de 1779) presentar en él este tipo de diversiones.

Los documentos nos hablan de continuas obras de remodelación y adaptación de este recinto durante los años siguientes. Se realizan obras de restauración en 1790; en 1805 se compone su artesonado; en 1806, por el estado de descuido en el que se encuentra, se derrumba una de las galerías de palcos, hecho que motiva una seria intervención de restauración tanto en los palcos como en su cubierta y sistema de alumbrado. En 1816 se llevan a cabo nuevos trabajos de remodelación “enlosando el patio, subiendo el tablado, haciendo nuevas escaleras, y otros reparos”<sup>195</sup>

A lo largo del siglo XIX, el Coliseo Nuevo sigue representando el centro cultural, político y social de la sociedad capitalina, a pesar de su progresivo deterioro. En él se llevan a cabo funciones de gala para celebrar los acontecimientos más relevantes de la corte, como nacimientos de príncipes e infantes, bodas reales y entradas de virreyes que anteriormente se celebraban en plazas y calles de la ciudad. El drama patriótico representado para celebrar “los felices días del amado Fernando VII [...] derritió de puro contento al numeroso público [...]”<sup>196</sup> Según Artemio de Valle Arizpe, a los portales del Coliseo “llegaba todo cuanto se rugía por la ciudad y ahí se comentaba de mil maneras”.<sup>197</sup>

En 1812 se realizan en él funciones de gala en honor de Félix María Calleja y el 27 de octubre de 1821, para celebrar la independencia, se representa en una gran función de gala la obra titulada *México libre*.<sup>198</sup>

Para poder recibir a las compañías de ópera lírica que llegaban de Europa, dadas las condiciones de deterioro e insuficiente equipamiento del Coliseo Nuevo, el gobierno decidió transformar en teatro una plaza de gallos que existía en la calle de las Moras, mismo que se inauguró en 1823, con el nombre de Teatro Provisional o de los Gallos.

Una “visita de ojo” llevada a cabo por el arquitecto don Joaquín de Heredia, el 21 de octubre de 1824, confirma el estado de abandono y descuido en el que se encontraba para entonces el viejo coliseo: “La tablazón de la techumbre del foro está casi toda podrida y es indispensable el reponerla [...] Además de esta obra deben reponerse tres o cuatro bigas porque están quebradas y podridas [...] reponer la barda de la escalera que sube a los terceros porque está carcomida”<sup>199</sup>

Los administradores del coliseo, para poder resistir a la competencia del nuevo foro, se vieron obligados a ulteriores innovaciones. En 1826 se le cambió el nombre designándolo Teatro Principal y, año con año, se llevaron a cabo trabajos de remodelación y adecuación; sin embargo en 1840, según las descripciones de la marquesa de Calderón de la Barca, el teatro se encontraba todavía en un estado desastroso: “..y que teatro! Oscuro, sucio y foco de malos olores; y los pasillos que conducen a los palcos iluminados del modo peor [...]”<sup>200</sup>

El Teatro Principal no pudo competir con el nuevo y flamante Teatro Santa Anna, que se había empezado a construir en 1841 según los cánones de la más adelantada arquitectura teatral italiana y francesa (il. 57), y que se estrenó en el mes de febrero de 1844 (ils. 58, 59, 60).

En los años siguientes decayó a tal punto su importancia y consideración que en ocasión de una de sus últimas adaptaciones, en 1877, el veneno de los críticos teatrales en su contra fue implacable: “Como vieja verde, el Principal se estrena con un baile[...] el viejo coliseo está irreconocible con sus dientes postizos y su negrísimo cosmético.”<sup>201</sup>

El año siguiente, a principios de noviembre de 1878, el Principal abre por primera vez las puertas a los espectáculos de tandas que ya se habían vuelto populares en los Jacalones del Zócalo. Este tipo de espectáculo tuvo tal éxito que para 1898 la ciudadanía consideraba este teatro como “la Catedral de la Tanda”.

En 1880 se demolió su antigua fachada y se construyó otra para integrarlo a la nueva imagen decimonónica de la ciudad (il. 51). En 1885 fue objeto de una nueva y casi total remodelación.<sup>202</sup>

Después de la demolición del Gran Teatro Nacional, en 1901, el Teatro Principal volvió a ser considerado como el primer teatro de la ciudad y un “artículo de primera necesidad”, como comenta un cronista de “El Correo Español”.<sup>203</sup>

Pocos años después el Principal abre sus puertas al cinematógrafo, novedoso espectáculo que había conquistado al público capitalino, alternando espectáculos de cine con funciones de teatro.

En ocasión de los festejos organizados para la celebración del centenario de la Independencia, hubo una ulterior restauración en su interior. El día de su reestreno el público encontró una novedad: “La Empresa Arcaraz hizo una instalación eléctrica que convirtió el Teatro Principal en una ascua de oro; millares de foquitos iluminaron durante todo el mes, la fachada del vetusto coliseo [...]”<sup>204</sup>

En los años siguientes alternaron sobre su escenario espectáculos de todo tipo como zarzuelas, circos, variedad, cine, perros amaestrados, etcétera, hasta que el primero de marzo de 1931 un furioso incendio borró este teatro, que por 200 años había sido el epicentro de la vida cultural, política y social del mapa de la ciudad y, al parecer, también, de la memoria de sus ciudadanos.

### *Los escenarios urbanos de representación en el siglo XVIII*

Desde los primeros años del siglo XVIII se asiste a un progresivo incremento de los festejos, tanto en número como en riqueza, lujo y complejidad. Las manifestaciones festivas por un lado sirven de satisfactor para la creciente necesidad de ostentación de la sociedad novohispana, y por el otro sirven como vehículo de consolidación y afirmación de la sociedad civil y del clero.

Aparte de las ya acostumbradas celebraciones y ocasiones de regocijo popular que representaban las fiestas de los patronos de la ciudad, santos del calendario eclesiástico, fiestas cívicas, conmemoraciones de fechas políticas relevantes y celebración de eventos relacionados con la vida de la corte, la noticia de dos acontecimientos fuera de lo común en los primeros meses de 1701 sorprende a la ciudad: la muerte de Carlos II y el ascenso al trono de España de Felipe V. La primera fue celebrada con solemnes funciones

religiosas y sermones por parte de todas las congregaciones religiosas en sus respectivas iglesias, y con varios días de luto. La segunda, como elocuente demostración de fidelidad de los vasallos a la corona, fue pretexto para increíbles alardes de fantasía creativa que dieron forma a los festejos y celebraciones que se llevaron a cabo en la plaza Mayor el 4 de abril de 1701.

En esta ocasión el espíritu barroco reinventó totalmente el escenario de “la jura”. Todos los paramentos de la plaza se transformaron en un bordado de colgaduras de telas finas, oro, tapices, gobelinos y colores de oriente. Se levantaron tablados frente al arzobispado y frente a las casas capitulares; a un lado de una de las puertas de palacio se levantó el más llamativo de todos: una colosal estructura provisional con cinco arcos de frente y dos de costado, sostenidos por columnas salomónicas y adornados de telas bordadas en oro, sobre las cuales estatuas y emblemas representaban los dominios del nuevo monarca. Tres veces se repitió la jura frente a cada tablado,<sup>205</sup> como para ampliar el perímetro acostumbrado de la plaza y puntualizar la jerarquización de los espacios y elementos urbanos en ella presentes. Como conclusión del evento, entre disparos de mosquetería, repique de campanas y quema de castillos en las torres de Catedral, en el momento de la aclamación “saltaron al aire multitud de palomas, pájaros, conejos y otras aves”.<sup>206</sup>

Este fue únicamente el inicio de una serie de festejos y espectáculos que caracterizaron el nuevo siglo en un crescendo paroxístico. De hecho el afán de ostentación de lujo, riqueza, ideologías y creencias de la población novohispana encontró su mejor foro de actuación en la organización de fiestas y ceremonias, ya fueran cívicas ya religiosas, que en esta época se multiplican. Según comenta fray Agustín de Vetancourt

solo quien ha visto tanto número de fiestas, ochavarios, procesiones y culto podrá creerlo; y si atendemos la edificación, y ejemplo que ha causado esta devoción a los Naturales Indios de esta tierra son multiplicadas las fiestas que hacen, cofradías que tienen, y las Imágenes sagradas que veneran, pues en cualquiera procesión de Letanías, y Corpus tardan en pasar dos horas las Imágenes, y estandartes de los Indios.<sup>207</sup>

### *Fiestas y ciudad en el siglo XVIII*

Al analizar las crónicas y documentos de archivo relativos a las fiestas que se celebraron en la ciudad de México en el siglo XVIII, es fácil darse cuenta de la enorme complejidad de su realización y articulación en la trama urbana, así como del empeño que pusieron sus organizadores para que cada fiesta fuera diferente a las anteriores.

Las actas de Cabildo, cuando se refieren a las celebraciones o actos que tienen a su cargo, ya no mencionan manifestaciones consolidadas por la tradición, como recorridos procesionales o comedias, a menos que se verifique algún cambio sustancial o cuando se utiliza algún elemento nuevo. De hecho en las actas relacionadas con el siglo XVIII

no se encuentran asentados datos sobre comedias; pero sí aparecen repetidas referencias a salidas de tarascas y gigantes, fuegos y danzas novedosas en ocasión de la fiesta de Corpus. También Robles comenta sobre todo hechos excepcionales como el del día en que las tarascas hacen irrupción en Catedral: “salió la procesión por las calles acostumbradas [...] Salió ayer tarde y hoy tarasca nueva con siete cabezas, y anduvo dentro de la Catedral (dicen no haberse hecho otra vez) al tiempo de las vísperas. Los gigantes salieron con muy buenas galas nuevas”.<sup>208</sup>

Para 1722, además de las actas capitulares y de los diarios mencionados, ya se puede contar con otra fuente de información acerca de los acontecimientos urbanos; aparece la *Gaceta de México* que así describe, por ejemplo, las calles por donde tenía que pasar la procesión de Corpus: “estaban apaciblemente entoldadas con ramas y flores, y los balcones adornados de preciosas colgaduras y varios fuegos y danzas que costeaba el Cabildo secular”.<sup>209</sup>

Un dato referido por las actas de Cabildo de 1727 nos confirma como el uso de carros móviles para las representaciones en día de Corpus se habían vuelto una costumbre y constituían un compromiso desgastante para los gremios encargados de su realización.<sup>210</sup>

La participación de los naturales en los eventos más consolidados y tradicionales es un elemento constante hasta finales del siglo. En la cédula real que establece las obligaciones de los Diputados de Fiesta se hace explícita referencia a la obligación, por parte de ellos, de solicitar la colaboración de los naturales para que pongan enramadas y adornos en las calles. Asimismo en esta cédula se ordena que no hayan improvisaciones y que, para este fin, los dichos diputados convoquen los concursos de adjudicación de fuegos, danzas, comedias y otros espectáculos, con un mes de anticipación.<sup>211</sup>

El arreglo y adorno de calles en varias ocasiones festivas sigue siendo obligación de los naturales hasta 1790, año en que se sustituyen las enramadas y los adornos realizados con materiales perecederos por una “vela de cotense” a lo largo de todo el recorrido procesional.<sup>212</sup>

En 1784 se verifica un cambio eventual en el itinerario de la procesión de Corpus (itinerario que había sido establecido desde el siglo XVI) debido a que no se podía circular en la calle habitual por las obras de atarjeas y enlosado que allí se efectúan, así que la procesión se ve obligada a transitar por las calles de Santo Domingo, Donceles, Canoa, del Factor, Santa Clara y Tacuba “pasando dos veces por distintas enramadas por la cruz de Talabarteros; salió por la puerta occidental de la Catedral y entró por la principal del perdón”<sup>213</sup>

### *Fiestas religiosas: la Virgen de los Remedios y la Virgen de Guadalupe*

Otras de las ceremonias consolidadas por la tradición, y que se repite en cada momento de necesidad o de agradecimiento por parte de la corte o de la ciudad, es el traslado de la Virgen de los Remedios de su ermita a la Catedral.

Para este efecto la organización de la procesión es siempre más compleja y está articulada en diferentes eventos con ella relacionados. Siguen en aumento los requerimientos y detalles analizados puntualmente y definidos por los capitulares, como luminarias, organización de convites para las autoridades, construcción de altares a lo largo del recorrido procesional, ubicación en determinadas esquinas de la ciudad y manera en que los pregoneros tendrán que dar sus anuncios a la población, tipo de instrumento que tendrá que precederlo y tipo de cabalgadura.

Esta celebración sigue sin alteraciones durante la primera década del nuevo siglo. Sin embargo, paulatinamente será sustituida por el culto a la Virgen de Guadalupe. De hecho todavía en 1711, para celebrar los éxitos militares de la corona, se realizaban festejos tanto en los Remedios como en Guadalupe, acompañados de iluminación y fuegos en la plaza Mayor. Pero ya para 1714, las ceremonias en honor de las paces entre Saboya e Inglaterra se realizan únicamente con fiesta luminaria en la iglesia de la Virgen criolla.

Posteriormente, según la gravedad o importancia de los acontecimientos, se siguen todavía realizando algunas solemnes procesiones con la imagen de la Virgen de los Remedios, sin embargo, en 1720 no llega a Catedral y queda de visita en la Profesa.

La ciudad, poco a poco, sustituye su devoción por el nuevo culto nacional, y si siguen realizándose algunas procesiones a la Virgen de los Remedios es por orden expresa de los virreyes, en contra de la voluntad de los capitulares.<sup>214</sup>

### *El paseo del pendón*

También el “paseo del pendón” que se llevaba a cabo en ocasión del aniversario de la caída de la ciudad en manos españolas, poco a poco empieza a perder significado e interés. Por este motivo tanto el Cabildo como el mismo monarca (por cédulas reales) tienen que hacer continuos llamados para que la ceremonia siga desarrollándose según las tradiciones (il. 17).

La última vez que se celebra con esmero esta fecha es en ocasión del bicentenario de la conquista, en 1721. El Cabildo se ocupó de la cuidadosa organización de los eventos y de asignar responsabilidades a todos los integrantes de las comunidades novohispanas e indígenas.

La ciudad tuvo a su cargo la solemne procesión en honor del Santísimo, mientras se encargó a las poblaciones de San Juan y Santiago la realización de las enramadas y de los arreglos de calles y plazas; se dispuso también todo lo referente a la iluminación de la plaza Mayor, novenario a la Virgen y paso del estandarte real.

En las actas de Cabildo de este año existe un testimonio detallado de los recorridos y detalles del paseo realizado el día de la víspera y de la procesión en la que se llevó a la Virgen de los Remedios hasta Catedral con acompañamiento de danzas y plumas. En esta ceremonia los representantes de los barrios indígenas tuvieron lugar de honor en reconocimiento de su lealtad y asistencia a la ciudad y participaron en la procesión vistiendo sus mejores atuendos tradicionales.<sup>215</sup>

## *Fiestas cívicas*

A pesar de que persistan las fiestas religiosas en ocasión de celebraciones de los patronos de la ciudad y dedicación de iglesias, los fenómenos más interesantes y que adquieren siempre mayor importancia desde el punto de vista de la teatralización del espacio urbano son los de las fiestas y ceremonias de tipo cívico, como las recepciones hechas a los virreyes y las fiestas reales motivadas por juras, nacimientos y bodas de integrantes de la familia real.

También la recepción de los virreyes se va transformando con el transcurso del siglo. La del virrey Alburquerque, en 1702, respeta el ceremonial acostumbrado con recepción en Santo Domingo y con arco en la esquina de Medina (este año pintado por Villalpando); sin embargo el escenario urbano se modifica con la visita del virrey a la iglesia de Guadalupe para asistir a una misa de gracias, mientras se lleva a cabo en los alrededores una fiesta campirana con bailes y palo encebado.

El mismo año, para recibir al arzobispo se empieza a utilizar la vela de cotense conjuntamente con las enramadas y arcos florales. Según Robles:<sup>216</sup>

el cementerio, plazuela del Empedradillo y bocacalles estuvo lleno de tablados muy bien colgados, las calles colgadas, y desde dicho arco, mucha juncia en el cementerio, y no se puso tablado en él como otras veces se ha puesto, sino arcos de tule por las calles, y la ciudad hizo poner vela desde el arco de la iglesia hasta el que ella puso en la calle de San Francisco junto a la Profesa adornado de doceles, de tafetanes y gallardetes y en el alto las armas de su Illma.: por ambos lados tenía tres puertas y por la parte que mira a Palacio se pusieron todos los retratos de los Virreyes de México y por lo que mira a la Profesa se puso en el medio el retrato del Señor Arzobispo.

En ese mismo año de 1714, el escenario urbano cambia nuevamente: La recepción es en San Diego donde el arzobispo es recibido por caballeros y corregidores llegados al lugar en folones a través de las acequias. Allí se forma el cortejo de acompañamiento hasta la Profesa.<sup>217</sup>

## *Fiestas reales*

Los festejos más interesantes en cuanto a la utilización del escenario urbano, como espacio de representación, son sin duda las fiestas reales relacionadas con algún acontecimiento de la Corona.

En 1708, para el nacimiento de Luis Felipe, príncipe de Asturias, una cédula real manda que se hagan demostraciones de alegría. La ciudad recibe con entusiasmo la noticia y ordena a los gremios la creación de ocho carros alegóricos que representen las principales ciudades de la colonia, principiando con el de la ciudad de México, que se encarga al gremio de los plateros.

La fiesta tuvo una duración de nueve días entre fuegos, lidias de toros en San Diego, luminarias por toda la ciudad, acción de gracias en la Catedral y comedia en el palacio. Pocos años más tarde, en 1712, para el nacimiento del infante Felipe Pedro Gabriel la ciudad se pone de fiesta por otros nueve días con toros en la plaza del Volador, libreas flamantes para timbaleros y clarineros, y casi un concurso de carros que se realizaron sobre un tema prestablecido por los comisarios de fiesta: el del rey, príncipe e infante.

En esta ocasión la plaza del Volador se transformó en un coso especial, con lumbreras cubiertas de celosías para los virreyes. En la plaza cruzada por la acequia, hubo, además de toros, carreras de liebres y peleas de gallos, también un paseo serio en el que tomaron parte representantes de la ciudad y caballeros.

El duque de Linares mandó construir en la plaza Mayor una fantástica pirámide de comida que cuidadosamente describió Gil Ramírez en el relato de estas fiestas. La estructura comestible estaba compuesta por quesos, chorizos, pan, frutas y aves de todo tipo, y fue desmantelada en pocos segundos por la población cuando, a una señal prestablecida, se abalanzó sobre ella bajo la mirada divertida del virrey.

El duque de Linares quedó tan satisfecho y divertido del resultado de estas fiestas que ordenó se publicara su descripción.<sup>218</sup>

La jura del siguiente monarca, Fernando VI, en 1748, ofreció la oportunidad para nuevos alardes de invención arquitectónica en el recinto de la plaza Mayor: en el cementerio de Catedral se construyó un arco triunfal en forma de arcoiris, decorado con figuras de animales exóticos, como cocodrilos e hipopótamos, y otras estructuras efímeras se levantaron frente a palacio, seminario y ayuntamiento.

En la celebración de la jura de obediencia a Carlos III de parte del virrey Joaquín de Montserrat, lo más llamativo de la semana de festejos, además de los acostumbrados elementos de luminaria, fuegos y lidias de toros (que ya se llevan a cabo en la plaza del Volador y únicamente en ocasión de las fiestas reales), fue la realización de nueve carros alegóricos encargados a los gremios más poderosos. Cada día desfiló por la ciudad un carro diferente, y durante los nueve días de celebración todos ellos funcionaron como verdaderos escenarios ambulantes que llevaron por las calles de la ciudad grupos y comitivas de músicos, bailarines, cantantes y actores que declamaban loas al nuevo monarca, entre una orgía de trajes y estandartes coloridos.

El que más llamó la atención y tuvo mayor éxito fue el carro del gremio de los panaderos en el que se declamaba la loa "poniendo teatro con seis personas, tres mujeres y tres hombres, cada uno representando una letra del nombre de Carlos".<sup>219</sup> En esta ocasión nuevamente se transformó y reinventó el escenario urbano cotidiano con la construcción de nuevas fachadas frente al ayuntamiento, palacio y universidad decoradas con diferentes motivos alegóricos y loas, arco triunfal frente al arzobispado, arcos en la calle de Plateros, realizados estos últimos por los maestros de platería. Se develó una estatua de Carlos III frente al ayuntamiento en el momento de la jura, entre

repique de las campanas de Catedral, derrame de monedas de plata y estruendo pirotécnico.<sup>220</sup>

Hasta finales del siglo, a pesar de algunas detalladas descripciones de fiestas, juras y ceremonias, no se encuentran testimonios gráficos de estas estructuras efímeras que nos permitan reconstruirlas y visualizar las transformaciones del escenario urbano durante las celebraciones tanto festivas como luctuosas.

Para los funerales del virrey Bucareli, en 1779, el centro de la ciudad se llenó de tablados desde Santa Teresa la Antigua hasta Santo Domingo, desde Tacuba hasta la calle de Vergara y desde el coliseo hasta palacio. El entonces maestro de arquitectura José Eligio Delgadillo tuvo la responsabilidad de supervisar su estabilidad para prevenir accidentes. De estas estructuras no queda más que su ubicación.<sup>221</sup>

Es sólo hacia finales del siglo XVIII, después de la abertura de la Real Academia de las Bellas Artes de San Carlos en 1781, que podemos contar con la reproducción de algunos de los elementos escenográficos construidos en estas ocasiones, según los cánones neoclásicos.

De toda la producción que los diversos gremios de artesanos elaboraron para las ceremonias festivas del siglo XVIII no nos queda más que imaginarla a través de las descripciones de los cronistas, literatos e intelectuales de la primera ilustración mexicana.

Con motivo de los festejos para la jura de Carlos IV, celebrados del 27 al 29 de diciembre de 1789, pocas semanas después de la llegada del segundo conde de Revillagigedo, atmósfera y espacio físico de la ciudad son objeto de una nueva total transformación: Se quita la horca que todavía existía en la plaza Mayor; se devela una estatua ecuestre entre la calle del Arzobispado y el Sagrario, obra realizada por un escultor indígena; se adorna toda la plaza de doseles y perspectivas colgadas, y se reinventan las fachadas de los edificios que presidían el área de la jura; en esta ocasión los universitarios hacen desaparecer la portada de su edificio por el ansia de renovación que dominaba la ciudad entera.

Se realizó por unos cuantos días la imagen de ciudad ideada por el virrey. En el Archivo Histórico de la Ciudad quedan los dibujos de los proyectos de tablados diseñados por Ignacio Castera entonces maestro de arquitectura, agrimensor y maestro mayor del tribunal, además de miembro de la Academia.<sup>222</sup>

El primer dibujo representa el templete que tenía que construirse frente al arzobispado. Los demás ilustran los tablados que se tenían que levantar frente a palacio, frente a las casas de Cabildo (dibujo desaparecido y reproducido en un grabado por José Joaquín de Fabregat)(il. 52), un arco triunfal destinado a la puerta principal de palacio, un arco para enmarcar la entrada del Paso Nuevo, un carro alegórico (a pesar de que Castera considere estos elementos como “ridiculeces”) y dos propuestas para la realización de unos tablados exentos frente al mismo palacio (ils. 53 y 54).

La plaza Mayor sigue siendo el gran escenario de las principales manifestaciones de interés colectivo. Tal fue la resonancia de esta jura entre la población, que pocos días después los jóvenes del barrio de la Santa Veracruz hicieron una réplica construyendo tablados, realizando un paseo a caballo y aventando monedas falsas.

## Conclusiones

Este recorrido por el universo festivo y espectacular de la época colonial nos ha permitido, por un lado, confirmar las hipótesis iniciales según las cuales el contexto urbano se configuró a lo largo de tres siglos como el principal escenario de representación de la sociedad novohispana y, por el otro, que el espacio específico del teatro, pensado y diseñado expresamente como el destinado al desarrollo de la actividad dramática, nació más bien de la necesidad de un foro independiente y autónomo por parte de las compañías de comediantes como resultado de especulaciones teóricas cultas de la misma forma que había pasado con los humanistas europeos.

De hecho hasta finales del siglo XVI no se encuentran espacios específicos destinados a representaciones teatrales distintos de las fiestas. Es en este momento cuando aparecen los primeros corrales de inspiración peninsular, evidentemente traídos por las compañías de comediantes. Desafortunadamente tenemos noticias muy vagas y muy fragmentadas de estos primeros recintos en la documentación localizada, la que además es insuficiente para analizar al detalle el proceso evolutivo de su desarrollo espacial.

Desde los primeros tablados sencillos del siglo XVI al escenario del Coliseo de comedias del Hospital Real de Naturales ha de haber habido seguramente toda una serie de experiencias intermedias, en materia de espacios, mecanismos escenográficos e implementos de representación de los cuales no hubo registro alguno. Solo esporádicamente encontramos referencias a “invenciones y apariencias”, sin mayores detalles, acerca de los “tablados” utilizados en el transcurso de los siglos XVII y XVIII. Estos, con el pasar de los años, se volvieron unas complejas estructuras arquitectónicas y jugaron un papel fundamental en la transformación del espacio urbano durante las festividades. Podemos también afirmar que es sólo hacia finales del siglo XVIII cuando se comienza a tener una idea más clara de dichas estructuras gracias a las memorias, dibujos y planos de Ignacio Castera.

Como hemos visto, el coliseo de comedias presenta una complejidad en su estructura que no tenían los contemporáneos corrales peninsulares. Si su escenario es todavía de tipo medieval, no podemos decir lo mismo del recinto destinado al público.

No debemos considerar esta experiencia como un hecho aislado, sino más bien como un primer resultado de los diferentes experimentos que se estaban dando simultáneamente en los variados ámbitos culturales urbanos. La práctica teatral de la corte madrileña seguramente ha de haber encontrado una respuesta en la configuración de los escenarios que enmarcaban las piezas representadas en el teatro de palacio.

Los conocimientos de artesanos y artistas llegados de España han de haber sido fundamentales en este campo como es el caso de Jerónimo de Balbás, arquitecto, escultor y escenógrafo, autor del Altar del perdón en la Catedral, así como de muchas otras obras en la ciudad. Así también la formación humanista de los padres de la Compañía de Jesús y sus experiencias directas en las producciones dramáticas de todos sus planteles europeos, indudablemente tuvieron un papel sobresaliente en la configuración del espacio de representación, tanto urbano como arquitectónico.

En las calles de la ciudad colonial confluyeron y se entrelazaron, como hemos visto, todas las ocasiones de representación: ceremonias públicas, procesiones, certámenes poéticos, mascaradas, etcétera.

Cortesanos, peninsulares, criollos y miembros de los gremios de artesanos o de congregaciones religiosas y de naturales fueron conjuntamente los autores, actores y usuarios de las exuberantes escenografías urbanas, constantemente recreadas.

El escenario del Coliseo Nuevo, para volver al espacio específico del teatro, representa una evolución y maduración de los elementos que lo componen en lo que se refiere a diseño del escenario, mecánica teatral, distribución de palcos y distribución funcional de los espacios de servicio y recepción. Si por un lado podría ser considerado como una posible interpretación de los modelos peninsulares, debido a la formación cultural de sus autores, por el otro, analizando sus soluciones espaciales y formales así como su dimensión y escala en el contexto urbano, podría más bien ser visto como la expresión de una búsqueda del todo característica de una reinterpretación de experiencias espaciales más cercanas y cotidianas, como las plazas de toros y los palenques existentes en la ciudad en esta misma época (il. 55). De hecho la solución espacial del Coliseo Nuevo se impuso rápidamente como modelo para los siguientes teatros que se levantaron, pocos años después, en las ciudades de Puebla y de Orizaba.

Este proceso de búsqueda en la construcción de una propia solución espacial se vio definitivamente interrumpida, hacia finales del siglo XVIII, por la adopción de los modelos culturales de la ilustración introducidos por la clase en el poder.

Así también, la práctica profesional condicionada por los principios compositivos de la Real Academia de San Carlos fue convulsionada por la introducción de los modelos compositivos del neoclásico.

Pacientes ejercicios de composición arquitectónica, inspirados en los modelos difundidos por la Enciclopedia francesa (Teatro de Turín, Teatro San Carlos de Nápoles, Teatro de la Comedie Française), lograrán dar la solución espacial al tercer escenario de la ciudad, el Teatro Nacional, diseñado y construido por Lorenzo de la Hidalga en 1842.

Además las reformas administrativas y urbanas emprendidas por la corte virreinal en el último cuarto del siglo XVIII, unidas a la limitación de actividades de los religiosos y a la expulsión de los jesuitas, afectaron sensiblemente las expresiones colectivas de las ceremonias de tipo urbano.

A pesar del control progresivo y de la reducción de las actividades colectivas, el espacio urbano definido por las múltiples y multifacéticas expresiones de tres siglos de vida colonial se ha configurado como el contexto más representativo de la ciudad y como receptor de memorias para la mayoría de la población. Es suficiente asistir, bajando de los peldaños culturales construidos por la ilustración, a cualquiera de las ceremonias cívicas o religiosas contemporáneas para constatar quiénes son los actores y usuarios que todavía disfrutaban plenamente del espacio urbano como espacio de representación colectiva.

¿Qué decir de la participación de los naturales que, por lo general en los diferentes documentos, resulta digna tan solo de unas citas? Repetidas veces hemos leído acerca de su colaboración en los adornos callejeros o en la construcción de arcos y enramadas,

de las maravillas de sus productos de arte plumario, y sobre su fantasía creativa en la realización de adornos con plantas y animales. Hemos visto como su participación fue expresamente solicitada por las autoridades como elemento indispensable de las fiestas. De todo esto no nos queda más que una pálida idea al presenciar las actuales fiestas en barrios y pueblos, evidentemente modificadas y reinterpretadas según los actuales modelos culturales.

Para poder contestar la pregunta que se hacía al principio de este texto sobre la posibilidad de una reinterpretación de las expresiones teatrales de la colonia, como expresión de una forma de sincretismo cultural, hay todavía escasos instrumentos de análisis, por lo que la pregunta sigue abierta.

<sup>1</sup> Diego Durán, *Historia de los indios de la Nueva España*, Ed. Ángel María Garibay K., tomo I, 1967, p. 187-188.

<sup>2</sup> Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Castalia, 1982, p. 192-212.

<sup>3</sup> J. Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, libro V, p. 276-278.

<sup>4</sup> En el mismo lugar, en la época colonial se portan los caroles que anuncian las comedias.

<sup>5</sup> Herón Cortés "Tercera carta de relación", 15 de mayo de 1522, en *Cartas de relación*, México, segunda edición, Ediciones Mexicanas Unidas, 1988, p. 157.

<sup>6</sup> Manuel Madero, *Historia del Teatro Principal de México*, Editorial Cultural, 1932, p. 11.

<sup>7</sup> José Rojas Garibay, *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP, 1973 (Sep Científica, 101), p. 111.

<sup>8</sup> Juan José Arrom, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico, 1926, p. 72.

<sup>9</sup> Joaquín Muñoz Montolio, *Enciclopedia española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, p. 20.

<sup>10</sup> M. D. Sbarbi y J. E. Viquey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón*, 1637-1681. Estudios y documentos, Madrid, Estudios de literatura española, Ediciones de Historia, Geografía y Arte S. L.

<sup>11</sup> Archivo de la Ciudad de México, 8 de enero de 1538. En la sucesivo se representará.

## Notas

<sup>1</sup> En la literatura europea que se ocupa de la evolución del espacio teatral, los acontecimientos españoles son considerados en la mayoría de los casos como un apéndice de la producción centroeuropea y, por tanto, cualquier referencia al espacio teatral de Nueva España es del todo inexistente, con excepción del texto de Othón Arróniz (véase bibliografía).

<sup>2</sup> Diego Durán, *Historia de los indios de la Nueva España*, México, Ed. Angel María Garibay K., tomo I, 1867, p. 187-196.

<sup>3</sup> Toribio Motolinía, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Castalia, 1985, p. 192-215.

<sup>4</sup> J. Acosta, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940, libro V, p. 276-278.

<sup>5</sup> En el mismo lugar, en la época colonial se ponían los carteles que anunciaban las comedias.

<sup>6</sup> Hernán Cortés "Tercera carta de relación", 15 de mayo de 1522, en *Cartas de relación*, México, segunda edición, Editores Mexicanos Unidos, 1988, p. 157.

<sup>7</sup> Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*, Editorial Cultura, 1932, p. 11.

<sup>8</sup> José Rojas Garcidueñas, *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP, 1973 (Sep Setentas, 101), p. 111.

<sup>9</sup> Juan José Arrom, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico, 1956, p. 37.

<sup>10</sup> Joaquín Muñoz Morrillejo, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1923, p. 20.

<sup>11</sup> N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón. 1637-1681. Estudios y documentos*, Madrid, Estudios de literatura española, Ediciones de Historia, Geografía y Arte S. L.

<sup>12</sup> Archivo de la Ciudad de México, 8 de enero de 1538. En lo sucesivo se representará ACdM.

- <sup>13</sup> ACdM, 1 de junio de 1545.
- <sup>14</sup> Bernal Díaz del Castillo, *Verdadera historia de la conquista de la Nueva España*, tomo II, México, Editores Mexicanos Unidos, 1987, p. 293-298.
- <sup>15</sup> ACdM, 1543-1550, Archivo del ex Ayuntamiento, tomo 633, A,f.105, 107.
- <sup>16</sup> Manuel Romero de Terreros, *La plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, México, UNAM, 1946, p. 25.
- <sup>17</sup> Octavio Rivera, "Fiestas y representaciones teatrales de Corpus Christi en la ciudad de México, según las actas de Cabildo del Ayuntamiento" (1524-1580), en *Repertorio*, núm. 21, p. 17
- <sup>18</sup> Archivo ex Ayuntamiento, Historia, vol. 2282, exp. 1.
- <sup>19</sup> ACdM, tomo 644 a, p. 6-13.
- <sup>20</sup> Luis González Obregón, *México viejo*, México, Ed. Patria, 1945, p. 135.
- <sup>21</sup> Cita de la Carta del padre Morales en José Rojas Garcidueñas, "Fiestas en México en 1578", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 9, 1942, p. 39.
- <sup>22</sup> *Ibidem*, p. 40.
- <sup>23</sup> Cita de la Carta del padre Morales en: Harvey Leroy Johnson, *An edition of Triunfo de los santos*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941, p. 33. Nota: Tanto las citas textuales, como los documentos en el Apéndice han sido transcritos respetando la grafía y puntuación original.
- <sup>24</sup> *Ibidem*, p. 14.
- <sup>25</sup> Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, tomo 2, p. 524 (Cita del texto del padre Alegre, *Historia de la Compañía de Jesús*).
- <sup>26</sup> Harvey Leroy Johnson, *An edition of Triunfo de los santos*, *op.cit.*, p. 12.
- <sup>27</sup> Manuel Mañón, *op.cit.*, p.12.
- <sup>28</sup> ACdM, 29 de agosto de 1594.
- <sup>29</sup> Bernardo de Balbuena, *Grandeza mexicana*, México, UNAM, 1980, p. 261.
- <sup>30</sup> Manuel Mañón, *op.cit.*, p. 14.

- <sup>31</sup> Artemio de Valle Arizpe, *Calle vieja, calle nueva*, México, Diana, 1980, p. 261.
- <sup>32</sup> Leslie John Royal, *Popular diversion in sixteenth century*, Ann Arbor, Michigan University, 1975, p. 160.
- <sup>33</sup> Boletín del Archivo General de la Nación, tomo XV, núm. 1 p. 112, citado por O. Arróniz, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico, 1977, p. 129.
- <sup>34</sup> Hildburg Schilling, *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM, 1958, p. 22.
- <sup>35</sup> Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del siglo de oro*, Madrid, Gredos, Biblioteca Románica Hispánica, 1977 (Estudios y ensayos, 260), p. 129.
- <sup>36</sup> Armando de Maria y Campos, *Representaciones teatrales en la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Costa Amic, 1959, p. 71-72.
- <sup>37</sup> Juan de Trasmonte fue un arquitecto español que trabajó en México en la primera mitad del siglo XVII. Fue maestro mayor encargado de la construcción de la Catedral metropolitana. En 1624 figuró entre los técnicos que se ocuparon de los proyectos de desagüe del valle de México. Es autor del plano de la ciudad de México, fechado en 1628 y utilizado en este texto para ilustrar los espacios de representación del siglo XVII.
- <sup>38</sup> Antonio Zedillo Castillo, *El Hospital Real de Naturales*, México, IMSS, 1984, p. 99-101.
- <sup>39</sup> Mariano Cuevas, *Historia de la Iglesia en México*, vol.III, p. 44.
- <sup>40</sup> Archivo General de la Nación, Historia, tomo 467, fol. 5. En lo sucesivo se representará AGN.
- <sup>41</sup> Antonio Zedillo Castillo, *op.cit.*, p. 140.
- <sup>42</sup> *Ibidem*, p. 145.
- <sup>43</sup> AGN, Historia, tomo 467, exp. 1.
- <sup>44</sup> AGN, Historia, tomo 467, fol. 23.
- <sup>45</sup> Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, p. 22.
- <sup>46</sup> Octavio Paz, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982, p. 43.

<sup>47</sup> Juan de Torquemada, *Monarquía indiana*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1943, Libro tercero, p. 299.

<sup>48</sup> ACdM, 5 de octubre de 1605.

<sup>49</sup> ACdM, 12 de octubre de 1612.

<sup>50</sup> ACdM 17 de octubre de 1612 (en esta acta se hace expresa mención de que en la ciudad había dos corrales. Uno era seguramente el que existía en el Hospital de Naturales; pero del segundo no podemos ratificar si se trata de uno de los corrales pertenecientes a Cristóbal Pérez o si ya había otros espacios de este tipo en la ciudad).

<sup>51</sup> ACdM, 9 de abril de 1627

<sup>52</sup> ACdM, 22 de noviembre de 1604.

<sup>53</sup> ACdM, 22 de agosto de 1616.

<sup>54</sup> ACdM, 25 de junio de 1627

<sup>55</sup> ACdM, 14 de abril de 1611.

<sup>56</sup> El chahuistle es una enfermedad de las gramíneas y también del maíz. En 1699 se volvió una plaga para la agricultura mexicana afectando gravemente las cosechas, por lo que se recurrió a los santos y el 13 de mayo San Bernardo fue elegido como santo protector.

<sup>57</sup> No hay manifestación que no tenga algún detalle novedoso; en 1604 se lidian toros en la plaza del Volador con la participación de un danzante que hace espectaculares maromas desde las ventanas de palacio hasta el coso.(ACdM, noviembre 15 de 1604); en otra ocasión se llegó a lidiar toros utilizando zancos de madera.

<sup>58</sup> En el ACdM del 12 de septiembre de 1603 encontramos, por primera vez, citados los nombres tanto del arquitecto responsable del diseño y construcción del arco -Arias- como del autor de los jeroglíficos e inscripciones que lo decoraban -el bachiller Sebastián Gutiérrez-.

<sup>59</sup> ACdM, 1, 8, 11, 22 de agosto y 1 de septiembre de 1603.

<sup>60</sup> ACdM, 17 de junio de 1607.

<sup>61</sup> ACdM, 2 de noviembre de 1612.

<sup>62</sup> Francisco Javier Alegre, *Historia de la Provincia de la Compañía de Jesús en Nueva*

*España (años 1597-1639)*, Roma, Institutum S.J., 1958, libro V, tomo II, p.71, citado por Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*, tomo III, p. 561.

<sup>63</sup> ACdM, 28 de abril de 1614.

<sup>64</sup> Según Carlos Martínez Marín (veáse la bibliografía) es en esta ocasión cuando se empieza a utilizar en México la pirotecnia. En realidad en el ACdM del 12 de abril de 1606 ya se encuentran citados los fuegos de artificio.

<sup>65</sup> ACdM, 12 de enero de 1629 (4) y ACdM, 27 de septiembre de 1638.

<sup>66</sup> Gregorio M. Guijo, *Diarios 1648-1664*, México, Porrúa, 1953, p. 206.

<sup>67</sup> *Ibidem*, p. 206-208.

<sup>68</sup> Vicente Riva Palacio, *op.cit.*, tomo 2, p. 721.

<sup>69</sup> Gregorio M. Guijo, *op.cit.*, p. 206-208.

<sup>70</sup> Isidro de Sariñana, *La Catedral de México en 1668. Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del templo metropolitano de México*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1668, p. 38-50.

<sup>71</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>72</sup> Antonio de Morales Pastrana, *Solemne, plausible festiva pompa, magnífica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa María*, México, 1671, citado por Elisa Vargas Lugo, "La fiesta de beatificación de Santa Rosa de Lima", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, 1983.

<sup>73</sup> Elisa Vargas Lugo, *op.cit.*, p. 102-103.

<sup>74</sup> Del documento de fray Antonio de Morales Pastrana citado por Elisa Vargas Lugo, *op.cit.*, p. 103.

<sup>75</sup> *Ibidem*.

<sup>76</sup> ACdM, 8 de abril de 1600.

<sup>77</sup> ACdM, 12 de diciembre de 1602.

<sup>78</sup> ACdM, 13 de marzo de 1608.

<sup>79</sup> Vicente Riva Palacio, *op.cit.*, tomo II, p. 673.

<sup>80</sup> *Ibidem*, p. 673.

<sup>81</sup> Marco Díaz Ruiz, “La fiesta religiosa como articulación de la vida cotidiana”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983, p. 118.

<sup>82</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>83</sup> Gregorio M. de Guijo, *op.cit.*, p. 156-157

<sup>84</sup> *Ibidem*, p. 178.

<sup>85</sup> *Ibidem*, p. 197-198.

<sup>86</sup> Vicente Riva Palacio, *op.cit.*, p. 712.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p. 714.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 712-716.

<sup>89</sup> Gregorio M. de Guijo, *op.cit.*, p. 40-42.

<sup>90</sup> *Ibidem*, p. 40-42.

<sup>91</sup> Armando de Maria y Campos, *op.cit.*, p. 71.

<sup>92</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 76.

<sup>94</sup> ACdM, 7 de mayo de 1601.

<sup>95</sup> AGN, General de partes, tomo V, folio 272.

<sup>96</sup> Podríamos explicarnos esta decisión considerando el desastroso estado en el que se encontraba la ciudad después de la gran inundación. Las comedias estuvieron a cargo de los autores Velásquez y Marco Antonio.

<sup>97</sup> AGN, General de partes, tomo 6, p. 198.

<sup>98</sup> ACdM, 21 y 24 de mayo de 1602.

<sup>99</sup> ACdM, 21 y 24 de mayo de 1602.

- <sup>100</sup> ACdM, 24 de abril de 1609.
- <sup>101</sup> ACdM, 21 de abril de 1622.
- <sup>102</sup> Vicente Riva Palacio, *op.cit.*, p. 585.
- <sup>103</sup> ACdM, 15 de abril de 1630.
- <sup>104</sup> ACdM, 8 y 12 de julio de 1630.
- <sup>105</sup> Bernardo de Balbuena, *op.cit.*, p. 70.
- <sup>106</sup> Othón Arróniz, *op.cit.*, p. 136.
- <sup>107</sup> ACdM, 7 de mayo de 1601.
- <sup>108</sup> ACdM, 19 de abril de 1613.
- <sup>109</sup> ACdM, 9 de junio de 1612.
- <sup>110</sup> ACdM, 9 de julio de 1612.
- <sup>111</sup> ACdM, 29 de mayo de 1618.
- <sup>112</sup> ACdM, 26 de abril de 1619.
- <sup>113</sup> ACdM, 13 de junio de 1618.
- <sup>114</sup> Julio Jiménez Rueda, *Historia de la cultura en México. El virreinato*, México, Ed. Cultura, 1951, p. 115.
- <sup>115</sup> *Ibidem*, p. 115.
- <sup>116</sup> ACdM, 17 y 26 de julio de 1624.
- <sup>117</sup> ACdM, 3 de octubre de 1614.
- <sup>118</sup> ACdM, 17 de junio de 1628.
- <sup>119</sup> ACdM, 6 de julio de 1622.
- <sup>120</sup> ACdM, 17 de junio de 1628.
- <sup>121</sup> Jaime Castañeda Iturbide, *Gobernantes de la Nueva España (1535-1696)*, México,

Colección Distrito Federal, vol.1, número 9, 1985, p. 76.

<sup>122</sup> Harvey Leroy Johnson, “Noticias dadas por Thomas Cage a propósito del teatro en España, México y Guatemala (1624-1637)”, *Revista Iberoamericana*, nov. 1944, p. 3-19.

<sup>123</sup> ACdM, 15 de abril de 1630.

<sup>124</sup> ACdM, 8 de junio de 1630.

<sup>125</sup> Armando de Maria y Campos, *op.cit.*, p. 82.

<sup>126</sup> AGN, Historia, tomo 467, foja 195.

<sup>127</sup> Luis González Obregón, *México viejo, op.cit.*, p. 349.

<sup>128</sup> AGN, Historia, tomo 467, folio 5.

<sup>129</sup> Othón Arróniz, *op.cit.*, p. 163.

<sup>130</sup> Por “tramoya” se entiende, en los primeros tiempos de su utilización, una estructura en forma de pirámide invertida, con la punta clavada en el tablado y que, al ser movida por cuerdas, giraba sobre su eje presentando al público las diferentes caras en las que se alojaban los personajes en algún momento estratégico de la obra.

<sup>131</sup> Othón Arróniz, *op.cit.*, p. 196.

<sup>132</sup> Joaquín Muñoz Morrillejo, *op.cit.*, p. 27-28.

<sup>133</sup> Othón Arróniz, *op.cit.*, p. 198.

<sup>134</sup> *Ibidem*, p. 198.

<sup>135</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 282.

<sup>137</sup> Angel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Ed. Avapies, 1988, p. 33.

<sup>138</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>139</sup> Joaquín Muñoz Morrillejo, *op.cit.*, p. 22-24. Según el autor se trata de un documento inédito escrito y firmado por Calderón, que se conserva en el Archivo del Ayun-

tamiento de Madrid (2º, 119,14).

- <sup>140</sup> Hildburg Schilling, *op.cit.*, p. 67.
- <sup>141</sup> ACdM, 25 de agosto de 1628.
- <sup>142</sup> Gregorio M. de Guijo, *op.cit.*, tomo II, p. 172.
- <sup>143</sup> *Ibidem*, p. 227
- <sup>144</sup> Luis González Obregón, *México viejo, op.cit.*, p. 315.
- <sup>145</sup> Alberto G. Salceda, *Introducción a las obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Comedias, sainetes y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976, tomo IV, p. XXI.
- <sup>146</sup> Antonio de Robles, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, México, Porrúa, 1972 (Colección de Escritores Mexicanos, 2), p. 260.
- <sup>147</sup> ACdM, 16 de noviembre de 1693.
- <sup>148</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, plano perspectivo de la ciudad de México, 1629. Autor: Juan Gómez de Trasmonte.
- <sup>149</sup> Harvey Leroy Johnson, *An edition of Triunfo de los Santos, op.cit.*
- <sup>150</sup> Harvey Leroy Johnson, en la obra antes citada, no da mayores detalles acerca de la realización del espacio teatral utilizado para la pantomima.
- <sup>151</sup> José Rojas Garcidueñas y José Juan Arróm, *Tres piezas teatrales del virreinato*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976, p. 235.
- <sup>152</sup> ACdM, 15 de septiembre de 1625.
- <sup>153</sup> Harvey Leroy Johnson, *An edition of Triunfo de los Santos, op.cit.*, p. 31.
- <sup>154</sup> Francisco de la Maza en *La ciudad de México en el siglo XVII, op.cit.*, p. 23, define este coliseo como “un teatro público y plebeyo”.
- <sup>155</sup> AGN, General de partes, tomo II, p. 243.
- <sup>156</sup> Germán Viveros, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, UNAM, 1991 (Biblioteca de Estudios Universitarios), p. LXVIII.

- <sup>157</sup> Antonio Magaña Esquivel, *Los teatros en la ciudad de México*, México, Colección Popular Ciudad de México, 1974, p. 13.
- <sup>158</sup> Luis González Obregón, *México viejo*, *op.cit.*, p. 333-339.
- <sup>159</sup> Armando de Maria y Campos, *op.cit.*, p. 98.
- <sup>160</sup> Agustín de Vetancourt, *Teatro mexicano*, México, Escalante Cía, 1871, p. 47.
- <sup>161</sup> La comedia censurada por el Santo Oficio fue: *El pregonero de Dios y patriarca de los pobres* del bachiller Francisco de Acevedo.
- <sup>162</sup> AGN, General de partes, tomo 16, p. 14 vta.
- <sup>163</sup> AGN, General de partes, tomo 16, p. 14.
- <sup>164</sup> Manuel Mañón, *op.cit.*, p. 15.
- <sup>165</sup> Es posible reconocer esta techumbre en el biombo de la Conquista, del pintor Juan Correa, existente en el Museo Franz Mayer de la ciudad de México.
- <sup>166</sup> Vicente Riva Palacio, *op.cit.*, p. 723.
- <sup>167</sup> Antonio de Robles, *op.cit.*, p. 117
- <sup>168</sup> Artemio de Valle Arizpe, *Lejanía entre brumas*, México, Ed. Patria, 1951, p. 86-89.
- <sup>169</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Compendio de libros capitulares, tomo 437 A, foja 254.
- <sup>170</sup> En 1722 un incendio destruyó el Coliseo de comedias.
- <sup>171</sup> Antonio Rubial García, Prólogo a: *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México, CNCA, 1990, p. 20.
- <sup>172</sup> ACdM, 1721, tomo 668, f. 194.
- <sup>173</sup> ACdM, 1725, Sesiones ord., tomo 51, f. 105-106.
- <sup>174</sup> ACdM, 1722, tomo 668, f. 280.
- <sup>175</sup> Francisco Sedano, *Noticias de México. Crónicas de los siglos XVI al XVIII*, México, Colección Metropolitana, 1974, p. 32.

- <sup>176</sup> José Gómez, *Diario curioso y cuaderno de cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo (1789-94)*, versión paleografiada, introducción y notas bibliográficas de Ignacio González Polo, México, UNAM, 1986, p. 5-123.
- <sup>177</sup> José Gómez, *op.cit.*, p. 123.
- <sup>178</sup> Revillagigedo a Antonio Valdés, México, 14 de enero, 1790, en *Precursores ideológicos de la guerra de independencia, (1790-1794)*, México, 1929, Publicaciones del Archivo General de la Nación, vol. I, p. 6.
- <sup>179</sup> Revillagigedo a Antonio Valdés, 6 de febrero, 1790, *Ibidem.*, vol. I, p. 15.
- <sup>180</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Cédulas reales, 1703, C22.
- <sup>181</sup> ACdM, 1707, tomo 666, f. 80.
- <sup>182</sup> Juan Manuel de San Vicente, "Exacta descripción de la magnífica corte mexicana" en Agustín de Vetancourt, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera, *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, prólogo y bibliografía de Antonio Rubial García, México, CNCA, Dirección General de Publicaciones, 1990, p. 164.
- <sup>183</sup> Archivo Histórico del Ayuntamiento, Cédulas y reales órdenes, leg. 2, exp. 126.
- <sup>184</sup> José Gómez, *op.cit.*, p. 63.
- <sup>185</sup> Chevalier de Chaumont, *Véritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de France suivant les principes des constructeurs italiens*, Paris, 1766.
- <sup>186</sup> Dumont, *Parallèle des plans des plus belles salles d'Italie et de France*, Paris, 1774.
- <sup>187</sup> Pierre Patte, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782.
- <sup>188</sup> Artemio de Valle Arizpe, *Calle vieja, calle nueva*, México, Ed. Diana, 1980, p. 297.
- <sup>189</sup> *Ibidem*, p. 399.
- <sup>190</sup> Manuel Mañón, *op.cit.*, p.16.
- <sup>191</sup> Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, Hospital Real, tomo 106, exp. 81, f. 300-304.
- <sup>192</sup> Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, Hospital Real, tomo 97, exp. 5, f. 115-117

- <sup>193</sup> Germán Viveros, *op.cit.* p. 240-247.
- <sup>194</sup> Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, Hospital Real, tomo 97, exp. 5.
- <sup>195</sup> Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, Hospital de Indios, vol. 104, exp. 12, f. 83.
- <sup>196</sup> *Ibidem*, p. 405.
- <sup>197</sup> Artemio de Valle Arizpe, *Calle vieja, calle nueva, op.cit.*, p. 408.
- <sup>198</sup> Luis Reyes de la Maza, *Cien años de teatro en México*, México, 1972, SEP (Sep setentas, 61), p. 8.
- <sup>199</sup> Archivo Histórico de la Biblioteca del Museo de Antropología e Historia, Hospital Real de Indios, vol. 104, exp. 12, f. 79, 80v.
- <sup>200</sup> Madame Calderón de la Barca, *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*, México, Porrúa, 1981 (Sepan cuántos, 74), p. 54.
- <sup>201</sup> Manuel Gutiérrez Nájera, *Crónicas y artículos sobre teatro-I (1876-1880)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1974, p. 31.
- <sup>202</sup> Manuel Mañón, *op.cit.*, p. 173.
- <sup>203</sup> *Ibidem*, p. 279.
- <sup>204</sup> *Ibidem*, p. 332.
- <sup>205</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Juras y funerales de reyes, vol. 2282, exp. 2, f. 23.
- <sup>206</sup> Antonio de Robles, *op.cit.* tomo III, p. 146.
- <sup>207</sup> Agustín de Vetancourt, "Tratado de la ciudad de México y las grandezas que las ilustran después que la fundaron los españoles", en: *La ciudad de México en el siglo XVIII, op.cit.*, p. 49.
- <sup>208</sup> Antonio de Robles, *op.cit.*, tomo II, p. 155.
- <sup>209</sup> Luis González Obregón, *México viejo, op.cit.*, p. 440.
- <sup>210</sup> Compendio de libros capitulares, tomo 437, foja 265 v.

- <sup>211</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Ordenanzas, tomo 433, fojas 73-76.
- <sup>212</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Procesiones, 1686-1827.
- <sup>213</sup> Francisco Sedano, *Noticias de México, Crónicas de los siglos XVI al XVIII*, México, Colección Metropolitana, 1974, p. 182.
- <sup>214</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, compendio de libros capitulares, tomo 437 A, f. 379-380.
- <sup>215</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Actas de cabildo, 1721, tomo 668, f. 187.
- <sup>216</sup> Antonio de Robles, *op.cit.*, tomo III, p. 196-197.
- <sup>217</sup> Archivo Histórico del ex Ayuntamiento, Cedulario de la muy notable ciudad de México, tomo 437, foja 94.
- <sup>218</sup> Guillermo Tovar y de Teresa, "Arquitectura efímera y fiestas reales", en *Artes de México*, Centro histórico de la ciudad de México, núm. 1, otoño 1988-invierno 1989, p. 36.
- <sup>219</sup> Eduardo Enrique Ríos, "Carros triunfales en la jura real de Carlos III en México", en: A.V., *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974, p. 298.
- <sup>220</sup> Guillermo Tovar y de Teresa, "Arquitectura efímera y fiestas reales", *op.cit.*, p. 38.
- <sup>221</sup> Archivo del ex Ayuntamiento, Funerales y ceremonias fúnebres, tomo 1108, exp. 1.
- <sup>222</sup> Archivo del ex Ayuntamiento, Historia, juras y funerales de reyes, tomo 2282, fojas 194-203.

## Índice de ilustraciones:

1. Grabado de la primera traza de la ciudad de México Tenochtitlan. En Segunda *Carta de relación* de Hernán Cortés (*Praeclara de Nova Maris Oceani Hispania*. Nüremberg, 1524). Foto: Mariluz Guzmán.
2. Plano de la ciudad de México hacia 1550, atribuido a Alonso de Santa Cruz, según Angulo. Plano del Archivo de Indias, INAH.
3. La plaza Mayor en 1563. Plano del Archivo de Indias. Foto: Archivo Fotográfico del INAH (AFINAH).
4. Plano de la plaza Mayor (siglo XVI). Foto: AFINAH.
5. Tablados de los autos sacramentales en Madrid, 1665. En: N. D. Shergold y J. E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681* (Véase bibliografía).
6. La teatralización del espacio urbano a mediados del siglo XVI. Foto: Mariluz Guzmán.
7. La teatralización del espacio urbano a finales del siglo XVI. Foto: Mariluz Guzmán.
8. Corral madrileño del siglo XVI. Foto: Mariluz Guzmán.
9. Reconstrucción hipotética del primer corral del Hospital Real de Indios. Dibujo: Rómulo García García. Foto: Mariluz Guzmán.
10. Ubicación de la primera casa de comedias de la ciudad de México. En: José Rojas Garcidueñas, *El teatro en la Nueva España en el siglo XVI*. (Véase bibliografía). Foto: José Luis Domínguez.
11. Ubicación del Hospital Real de Indios en 1860. En: Antonio Zedillo Castillo, *El Hospital Real de los Naturales*. (Véase bibliografía).
12. Hospital Real de los Indios. Plano de planta alta (Archivo de Indias de Sevilla). Archivo INAH. Foto: Mariluz Guzmán.
13. Planta del Coliseo de comedias (1639) construido en el patio del Hospital Real de los Indios. Croquis de José Gómez de Trasmonte. En: Othón Arróniz, *Teatros y escenarios del siglo de oro*. (Véase bibliografía). Foto: José Luis Domínguez.

14. La teatralización del espacio urbano de la ciudad de México en el siglo XVII. (Sobre un plano de la ciudad de México de Juan Gómez de Trasmonte, 1628). Foto: Mariluz Guzmán.

15. La plaza Mayor a finales del siglo XVII. En *Catálogo de la exposición temporal: Nuevas Concepciones sobre la ciudad*, Museo Nacional de Historia, México, INAH, 1988.

16. Planta del Real Palacio y Plaza principal de la muy noble y leal ciudad de México, sacada en día de ejecución criminal. En: Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*. (Véase bibliografía). Foto: Mariluz Guzmán.

17. Procesión de Corpus Christi en el siglo XVIII. En Luis González Obregón, *México viejo*. (Véase bibliografía). Foto: Mariluz Guzmán.

18. El paseo del pendón. En: Luis González Obregón, *México viejo*. Foto: Mariluz Guzmán.

19. Procesión de Corpus en la plaza Mayor Siglo XVII. En: Francisco de la Maza, *La ciudad de México en el siglo XVII* (Véase bibliografía). Foto: Mariluz Guzmán.

20. Procesión de la Purísima Concepción (1629). Museo Nacional de Historia, México, INAH.

21. Auto de fe. En: Alfonso Toro, *La cántiga de la piedra*. (Véase bibliografía). Foto: Mariluz Guzmán.

22. Primer auto de fe en la plaza Mayor (1574), según Luis González Obregón. Foto: Mariluz Guzmán.

23. La Alameda en el siglo XVIII. En: Fernando Benítez, *La ciudad de México*. (Véase bibliografía). Foto: Mariluz Guzmán.

24. Escenografía realizada por el padre A. Pozzo de la Compañía de Jesús, en 1685, para la Iglesia de Jesús en Roma. En *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Ed. Le Maschere, 1954.

25. Escena fija existente en 1732 en el colegio jesuita Luis Grand en París. En *Enciclopedia dello spettacolo*, Roma, Ed. Le Maschere, 1954.

26. Planta del Coliseo del Buen Retiro en 1640, de René Carlier. En: Angel Luis Fernández Muñoz, *Arquitectura teatral en Madrid*. (Véase bibliografía).

27. El palacio virreinal en 1692. En: Vicente Riva Palacio, *México a través de los siglos*.

28. La teatralización del espacio urbano en el siglo XVIII. Foto: José Luis Domínguez.

29. Planta del Coliseo Nuevo. En: Luis González Obregón, *México viejo*.
30. Reconstrucción del Coliseo de comedias del Hospital Real de Naturales. Ubicación del croquis del teatro de Juan Gómez de Trasmonte en el patio del Hospital.
31. Corte de la reconstrucción del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales. Dibujo: Rómulo García García.
32. Maqueta de estudio del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales (1639). Elaboración: Giovanna Recchia y Raúl Argüello. Foto: Mariluz Guzmán.
33. Maqueta del Coliseo de Comedias del Hospital Real de Naturales (1639). Elaboración y foto: Armando Moreno.
34. Naumaquia. Espectáculo popular en Boloña (Italia), en 1668. Archivo del Estado.
35. Plan de la famosa y nueva Villa de México, por N. de Fer, 1715. Foto: Mariluz Guzmán.
36. El mercado en la plaza Mayor Siglo XVII (Pedro de Arrieta). Foto: Mariluz Guzmán.
37. Plaza Mayor de la ciudad de México en el siglo XVIII. Col. Museo Nacional de Historia, México, INAH.
38. La plaza Mayor de la ciudad de México antes de la jura de Carlos III, 1759-1760. En *Catálogo de la exposición temporal: Nuevas concepciones sobre la ciudad*, INAH, 1988.
39. La plaza Mayor de la ciudad de México después de la jura de Carlos III, 1759-1760. En *Catálogo de la exposición temporal: Nuevas concepciones sobre la ciudad*, INAH, 1988.
40. Proyecto de remodelación del Corral de la Cruz, Madrid, 1735.
41. Proyecto del Teatro de los Caños de Peral, Madrid, 1708-1713.
42. Ubicación del Coliseo Viejo en un plano perspectivo de la ciudad de México (principios del siglo XVIII). Foto: José Luis Domínguez.
43. El Coliseo Viejo. En *México en el tiempo*, 1945. Foto: Cipriano Santillán.
44. Ubicación del Coliseo Viejo en un plano de la ciudad de México de 1752. Archivo General de la Nación, Civil, volumen 1496, fc. 242. AFINAH, DLXX - 2.
45. Plano de la ciudad de México, Cuartel número 5, hacia finales del siglo XVIII,

donde se ubica la planta del Coliseo Nuevo (ángulo inferior izquierdo), AFINAH, CDDXXV - 4.

46. Fachada del Coliseo Nuevo, según Artemio de Valle Arizpe. Foto: Mariluz Guzmán.

47. Reconstrucción hipotética del Coliseo Nuevo (1752): Planta baja y planta del nivel cazuela. Foto: José Luis Domínguez.

48. Corte longitudinal, corte transversal y fachada de la reconstrucción hipotética del Coliseo Nuevo (1752). Foto: José Luis Domínguez.

49. Reconstrucción hipotética del Coliseo Nuevo (1752). Fachada de la maqueta. Maqueta y foto: Armando Moreno.

50. Reconstrucción hipotética del Coliseo Nuevo (1752). Maqueta y foto: Armando Moreno.

51. Fachada del Teatro Principal después de 1880. Foto: AFINAH, XXXII - 12.

52. Construcción efímera diseñada como adorno para las Casas Capitulares en ocasión de la jura del rey Carlos IV, en 1789. (Grabado de José Joaquín Fabregat).

53 y 54. Monumentos efímeros diseñados por Ignacio Castera para la jura del rey Carlos IV, en 1789. Archivo histórico del ex Ayuntamiento de la ciudad de México.

55. Plaza de gallos en México, 1793-1795. Planos del Archivo de Indias de Sevilla. Archivo INAH. Foto: José Luis Domínguez.

56. Planta (tercer piso) del Teatro Carlo Felice de Turín (Italia). En: *Il Teatro*, traducción, estudio introductorio y notas de Fernando Mastropasqua, Milan, Ed Mazzotta, 1979. Facsimilar del volumen de la *Encyclopédie Française* de Diderot y D'Alambert, Paris, 1751-1772.

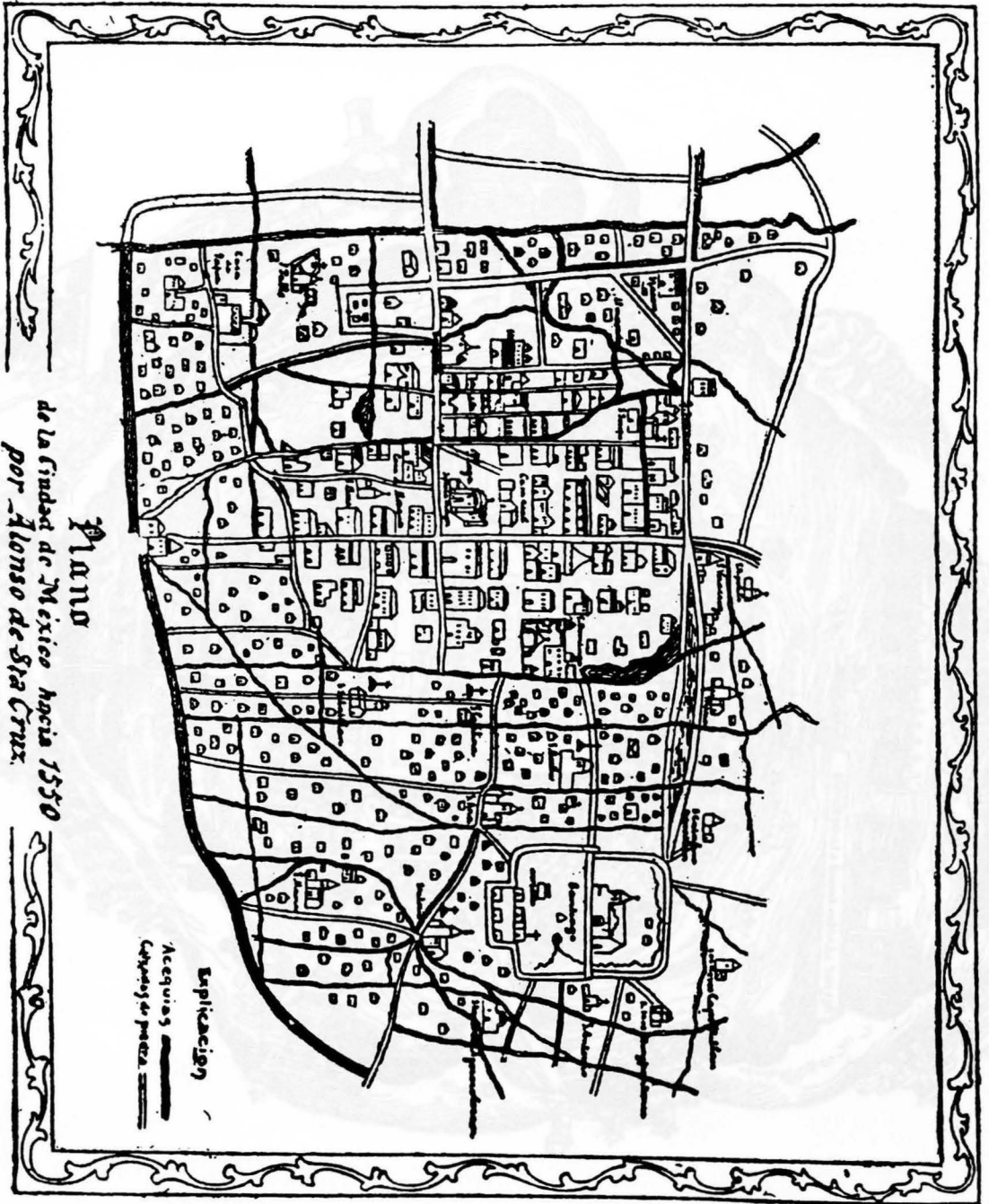
57. Gran Teatro Santa Anna, 1844. Litografía de Pietro Gualdi. Foto: INAH, Museo Nacional de Historia.

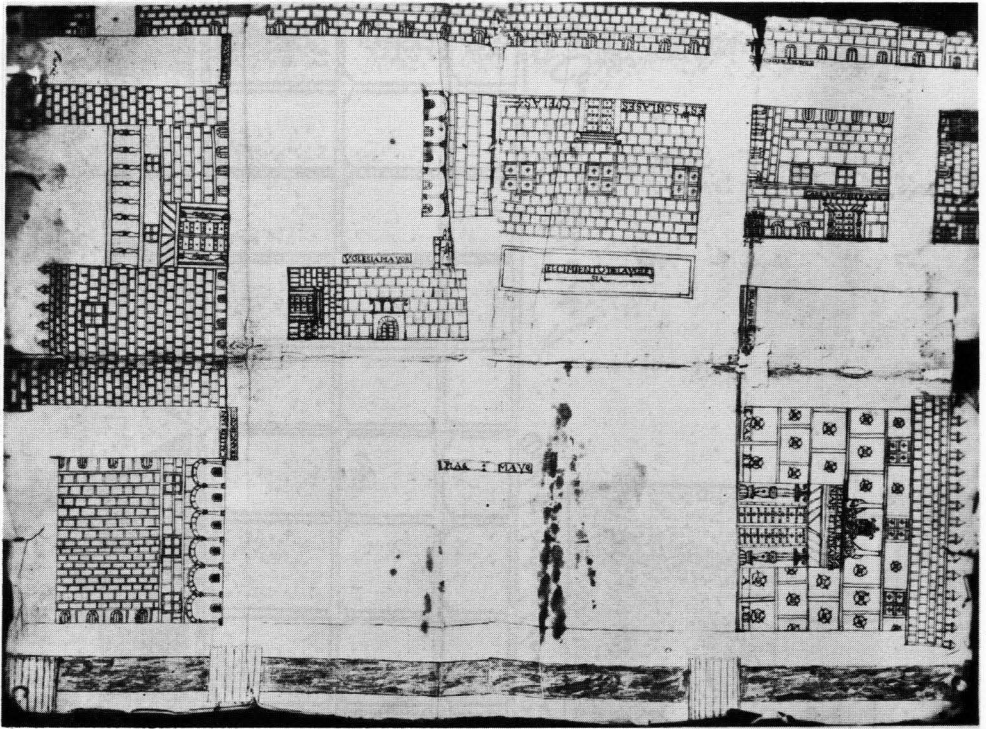
58. Plantas del Gran Teatro de Santa Anna. (Arq. Lorenzo de la Hidalga), Archivo Orozco y Berra. Foto: José Luis Domínguez.

59. Fachada de la maqueta del Gran Teatro de Santa Anna. Foto: Mariluz Guzmán.

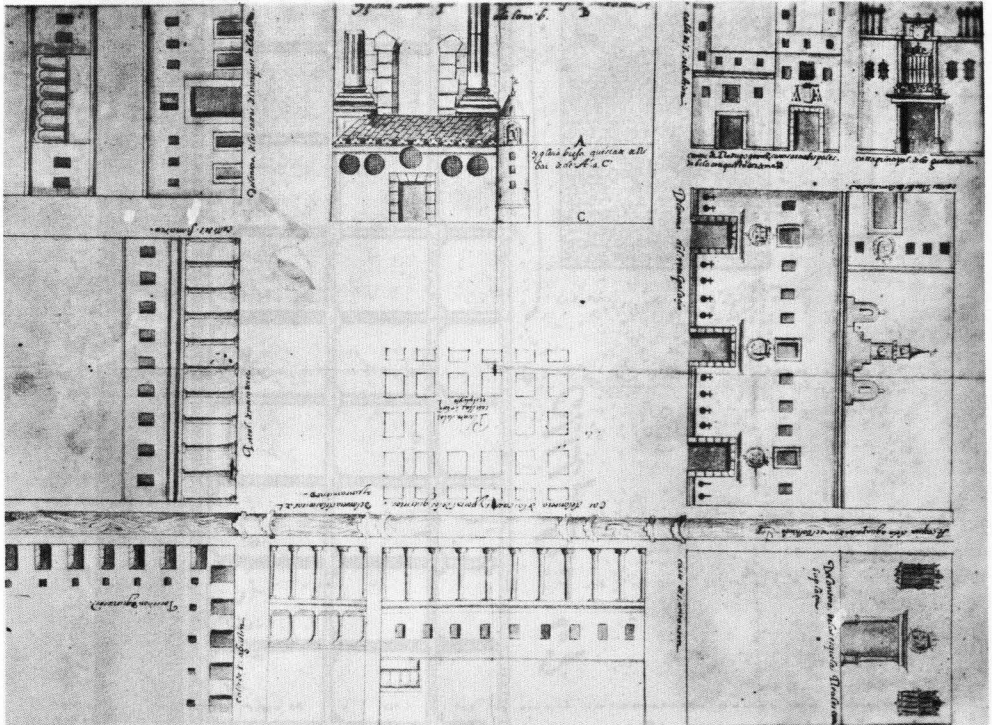
60 y 61. Gran Teatro de Santa Anna. Maqueta elaborada por Raúl Argüello, Ilán Bit y Walter Lingard, 1992. Foto: Mariluz Guzmán.





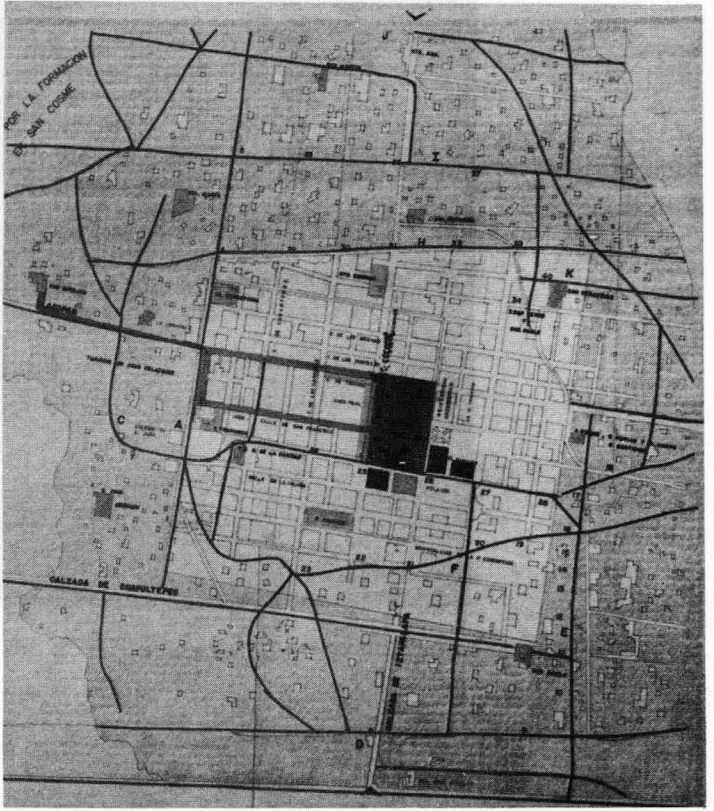


3

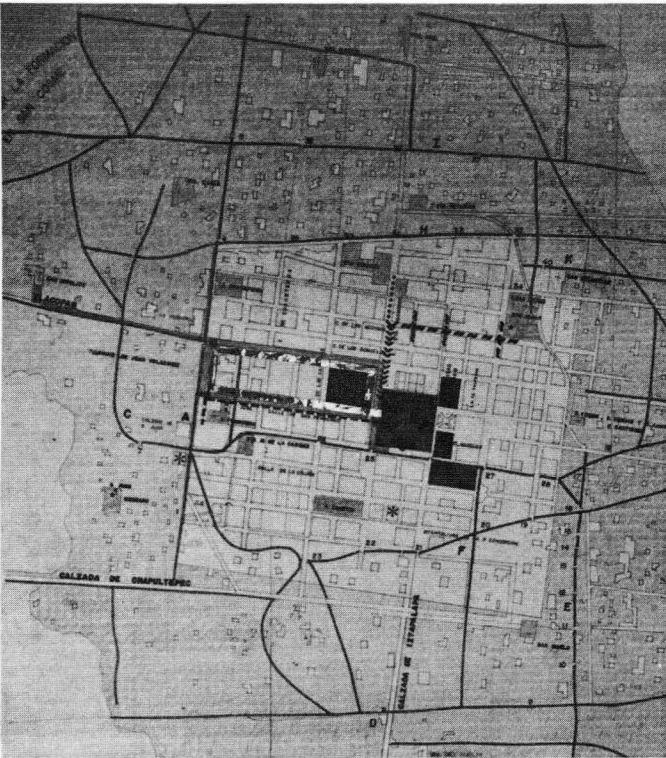


4

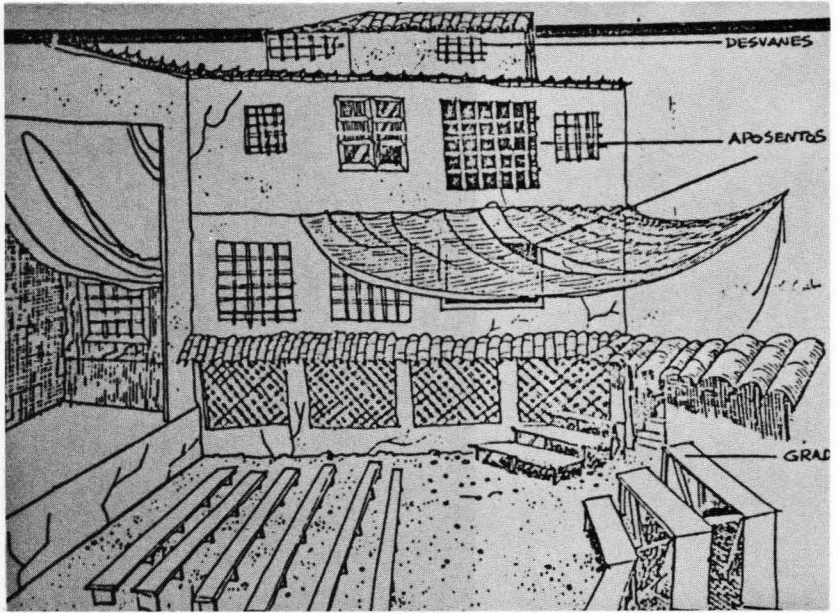




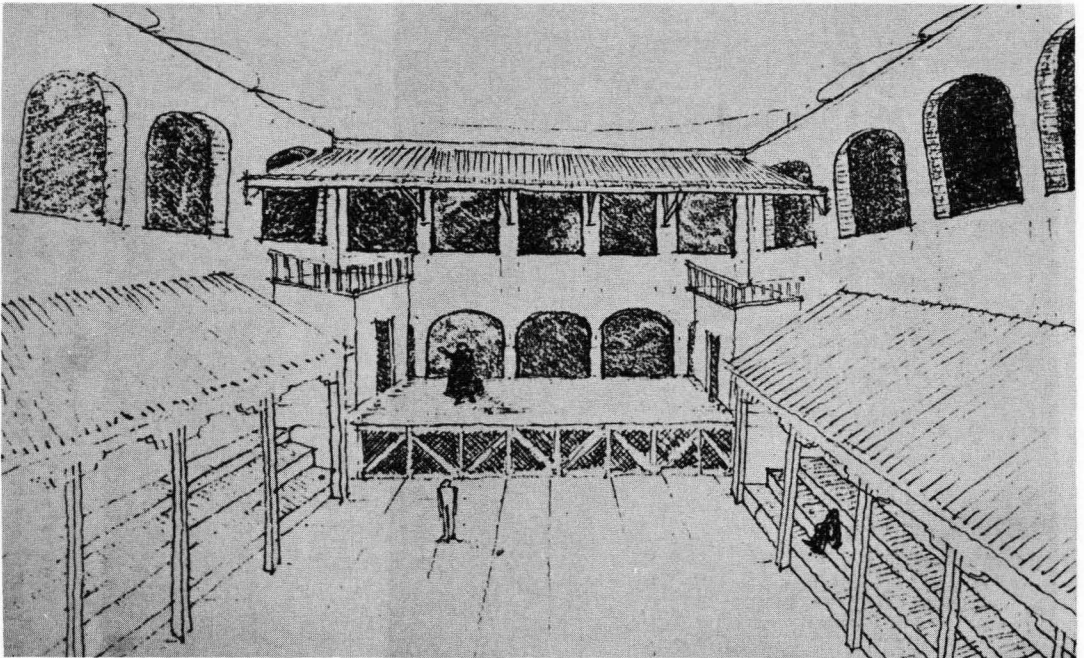
6



7

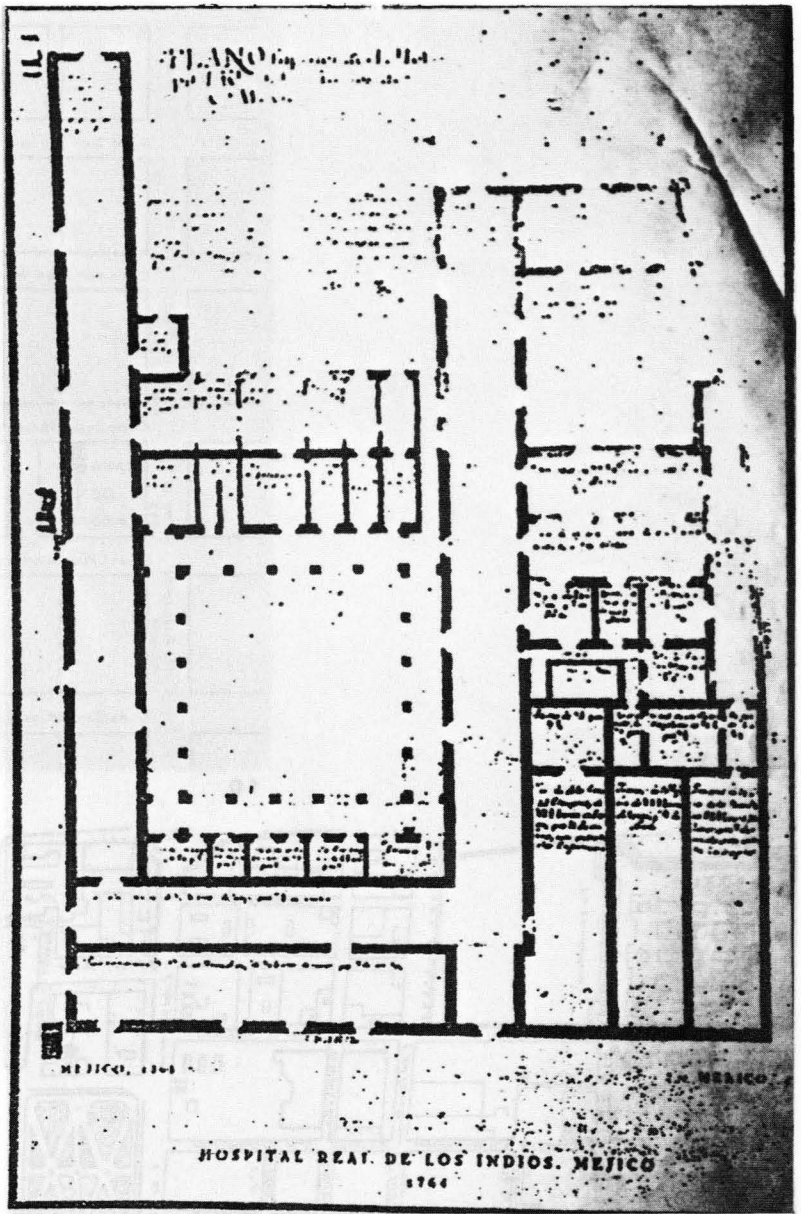


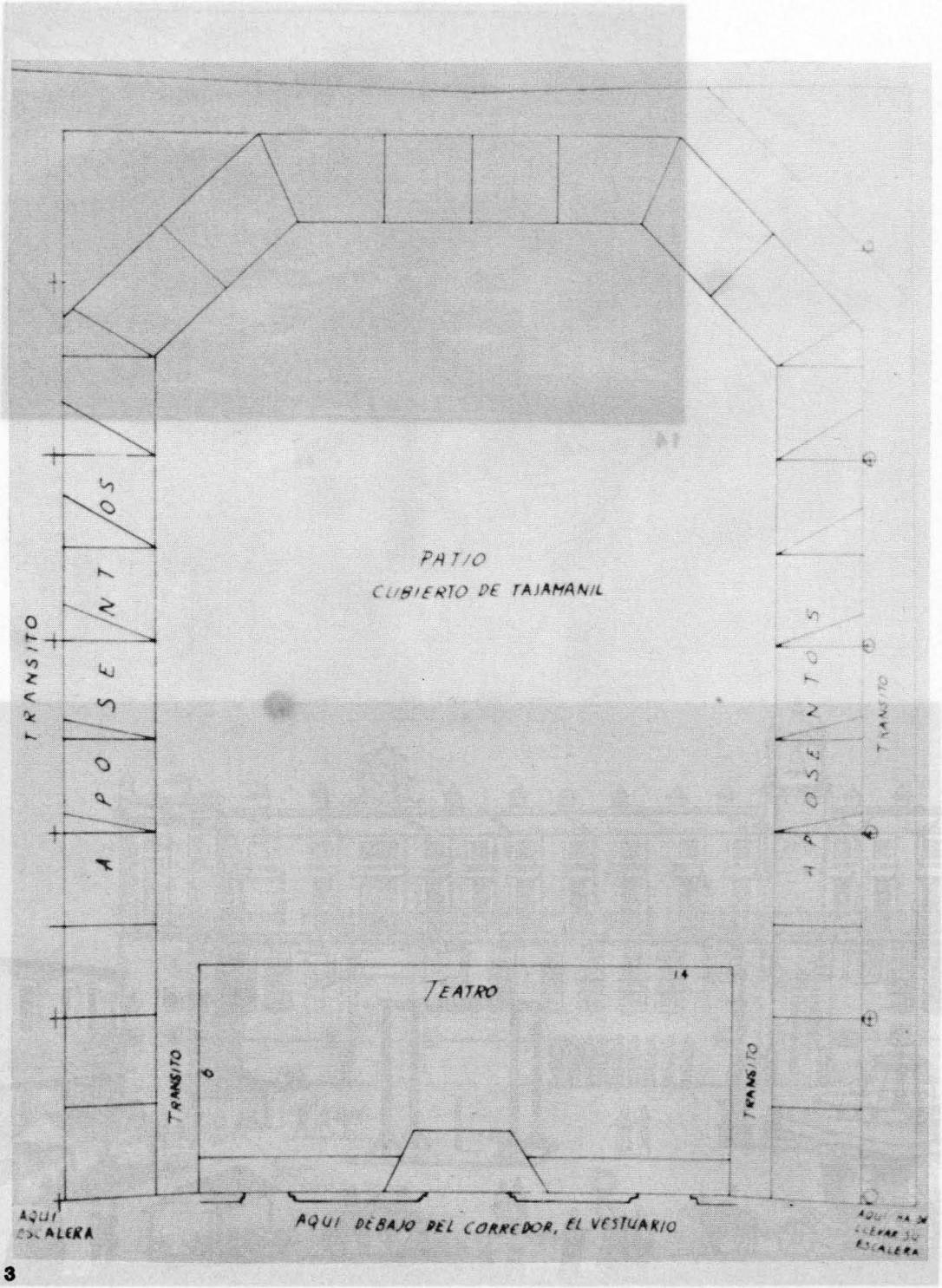
8

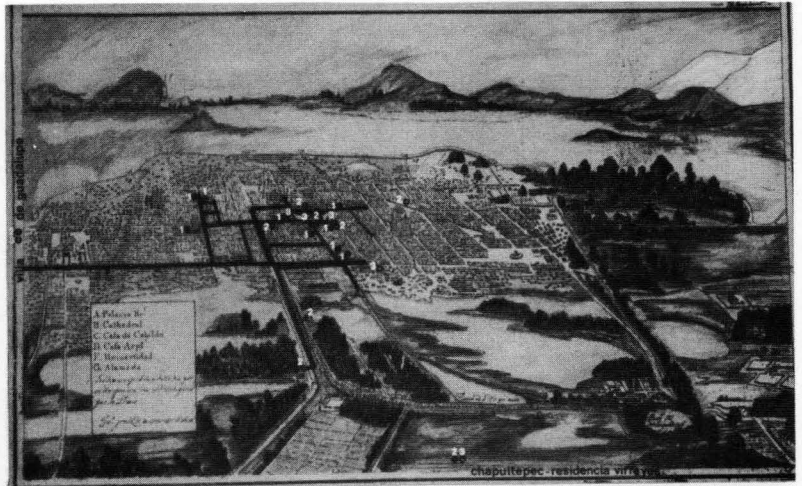


9

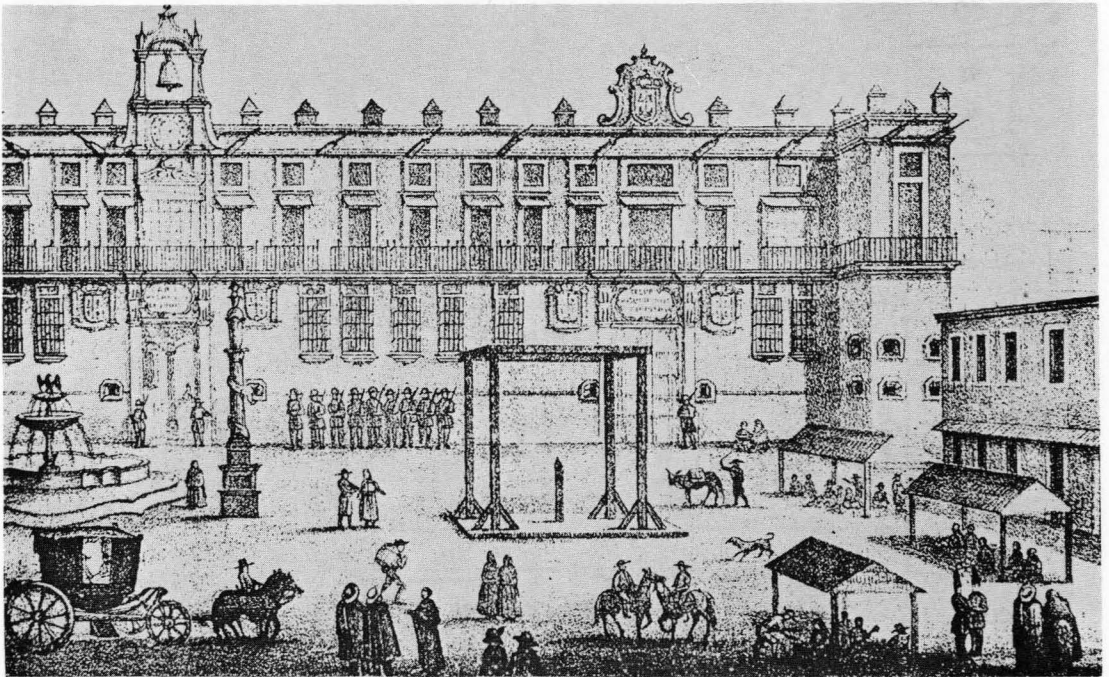




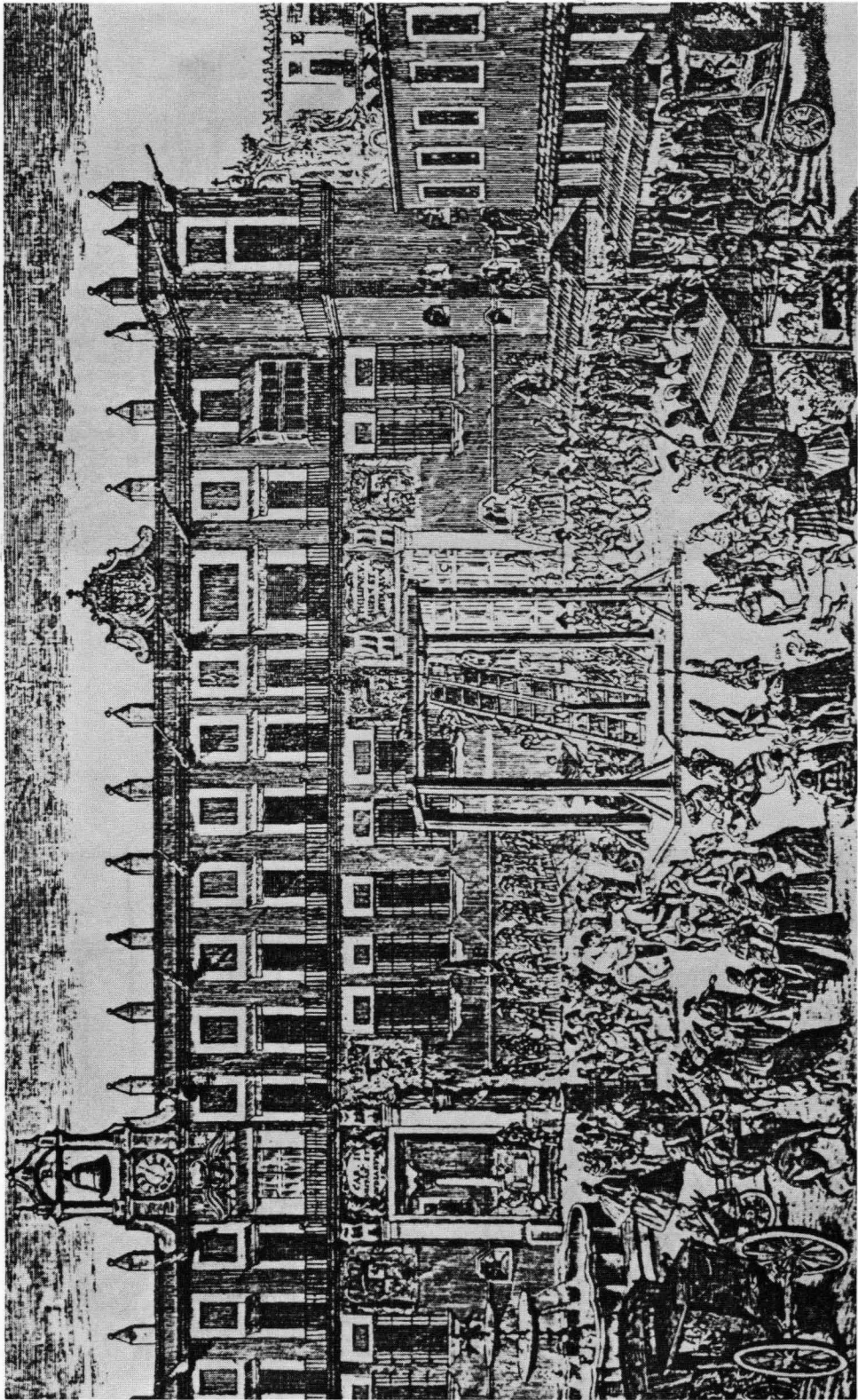




14



15

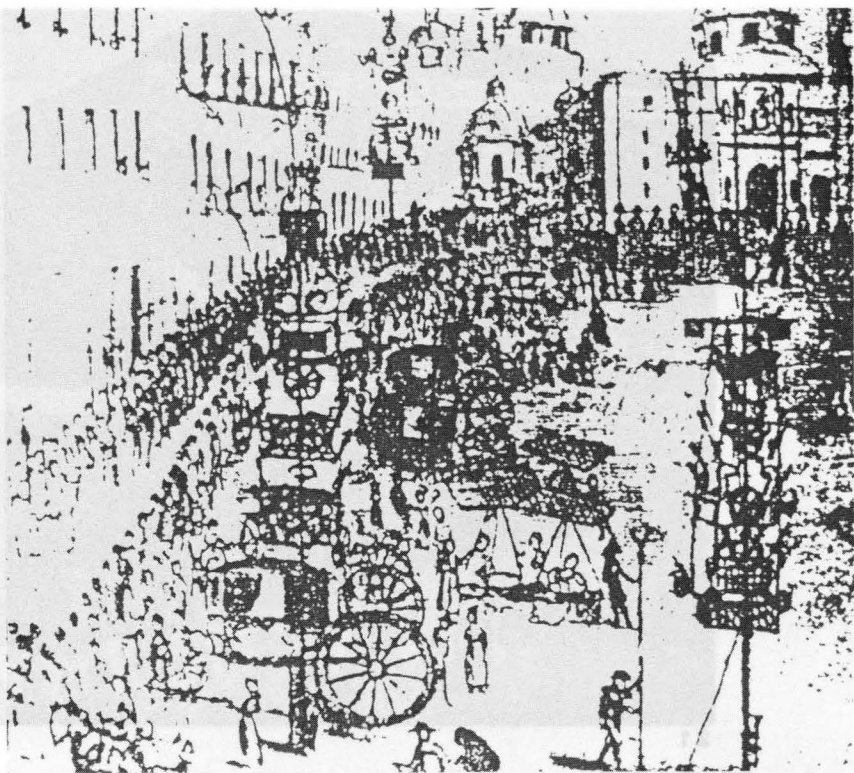




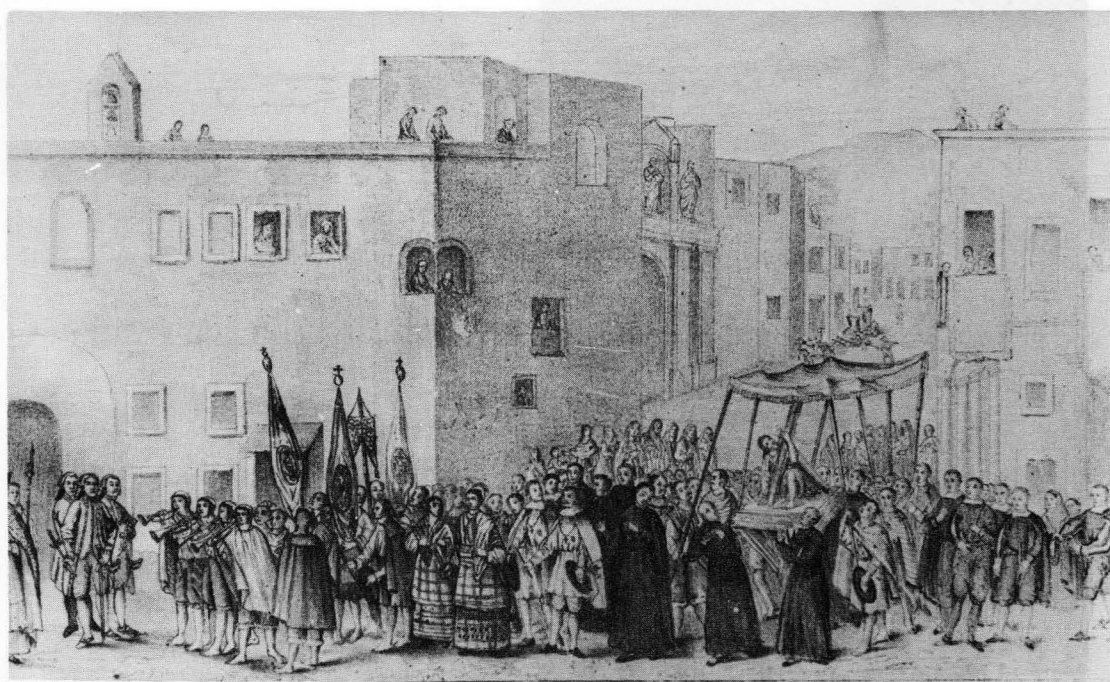
17



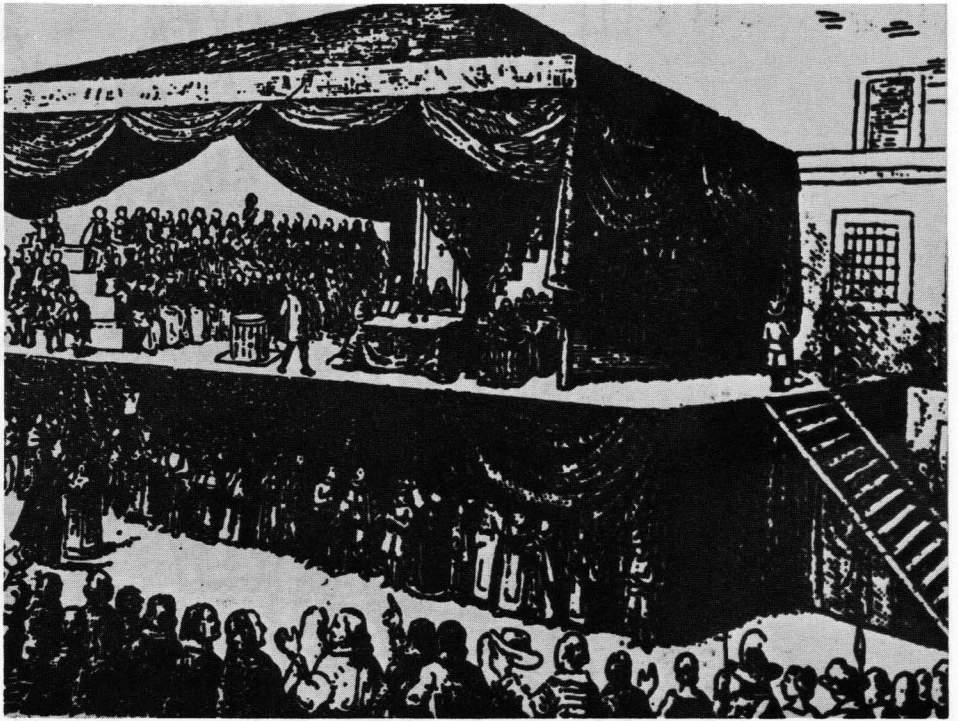
18



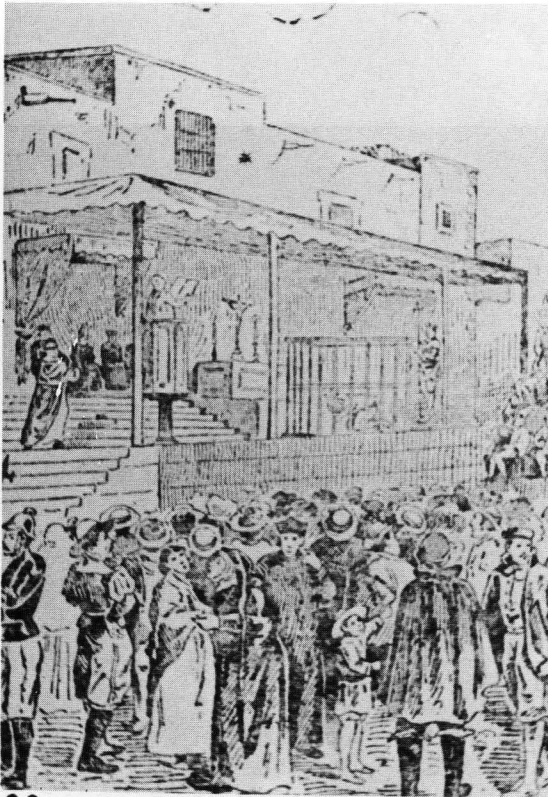
19



20

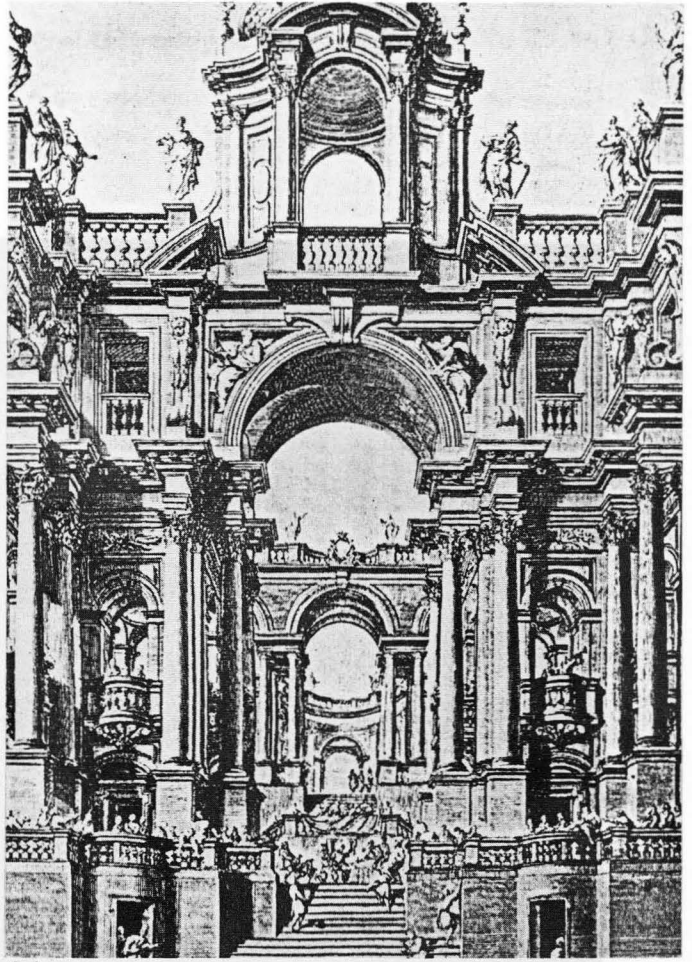


21

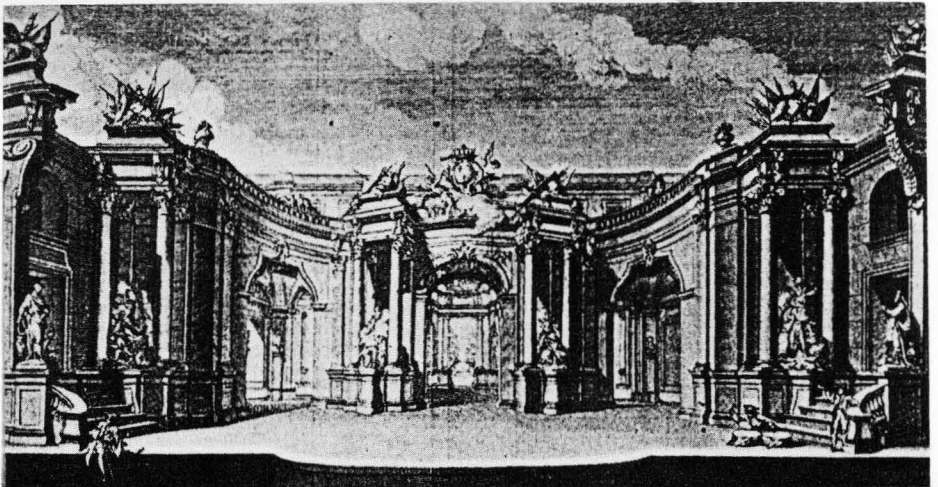


22

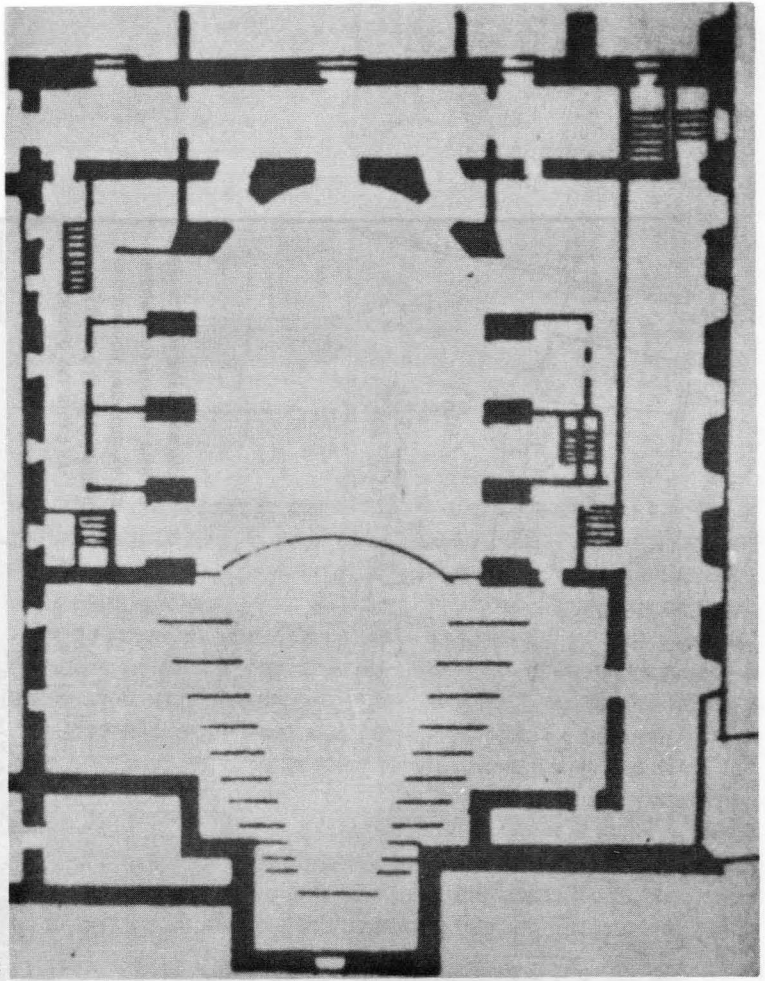




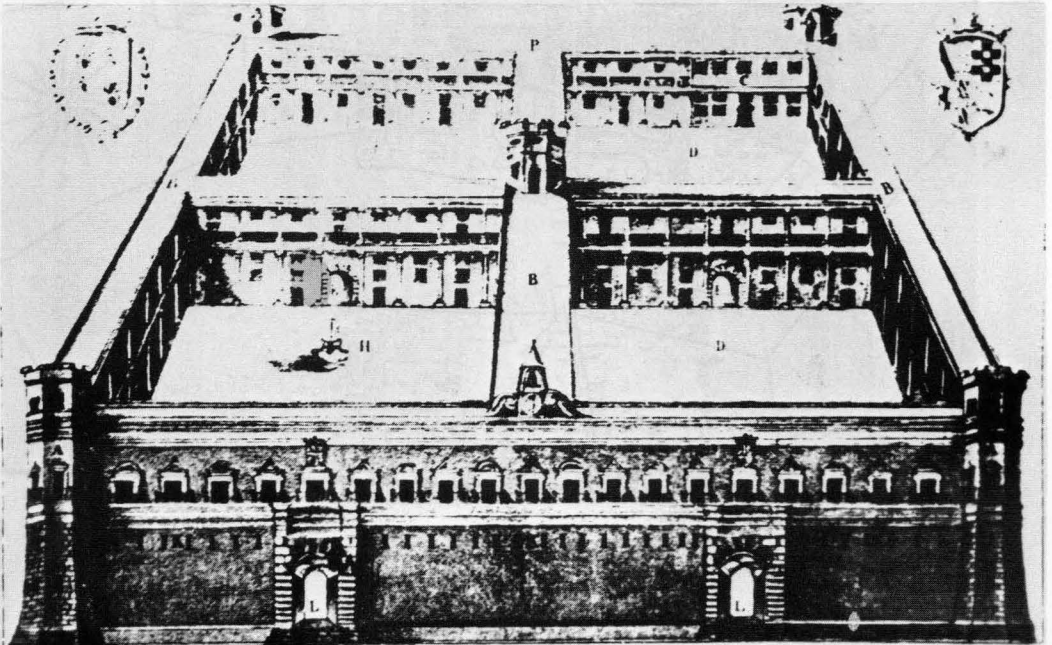
24



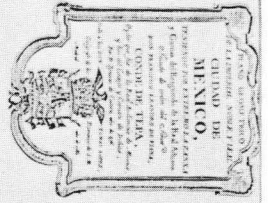
25



26



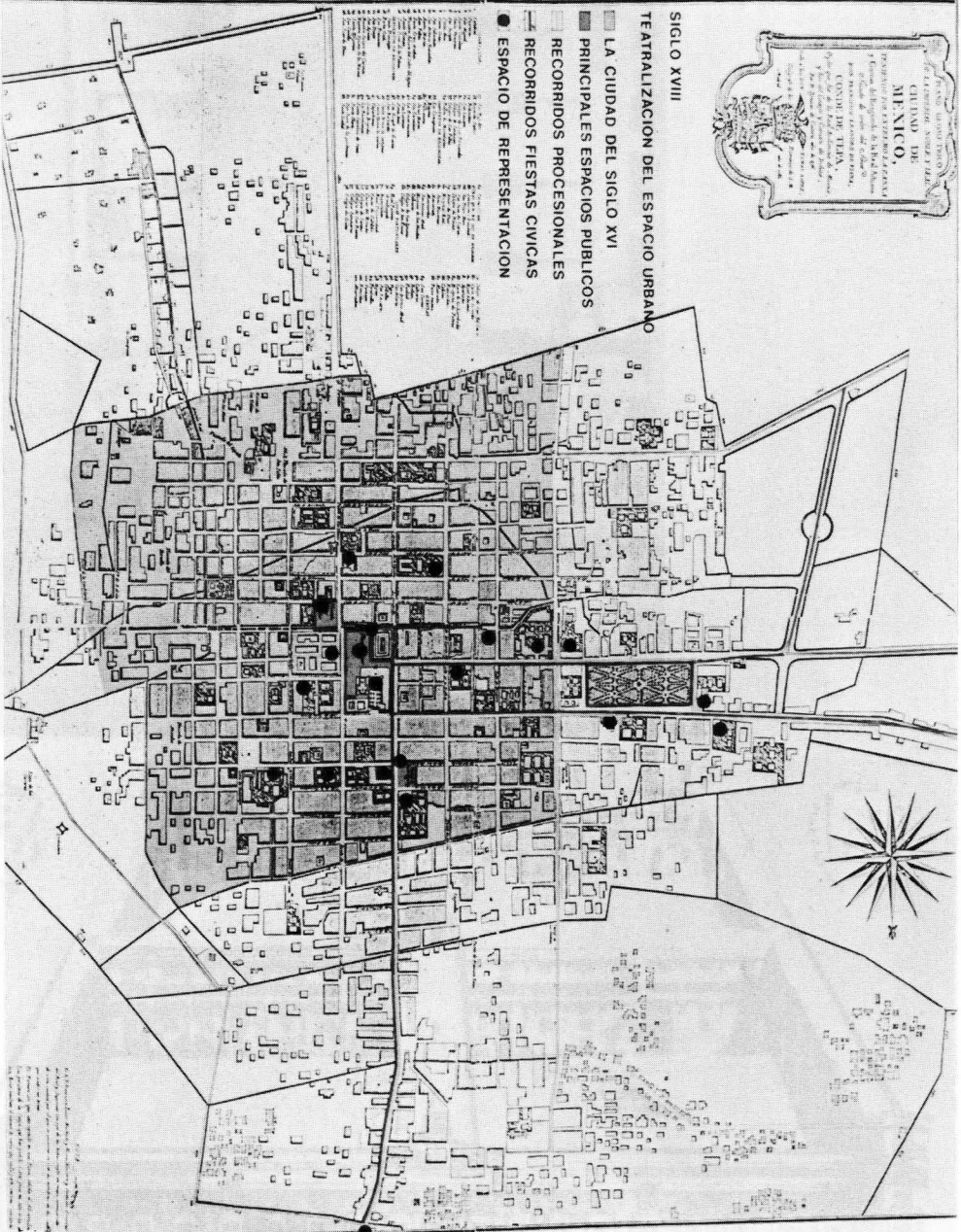
27



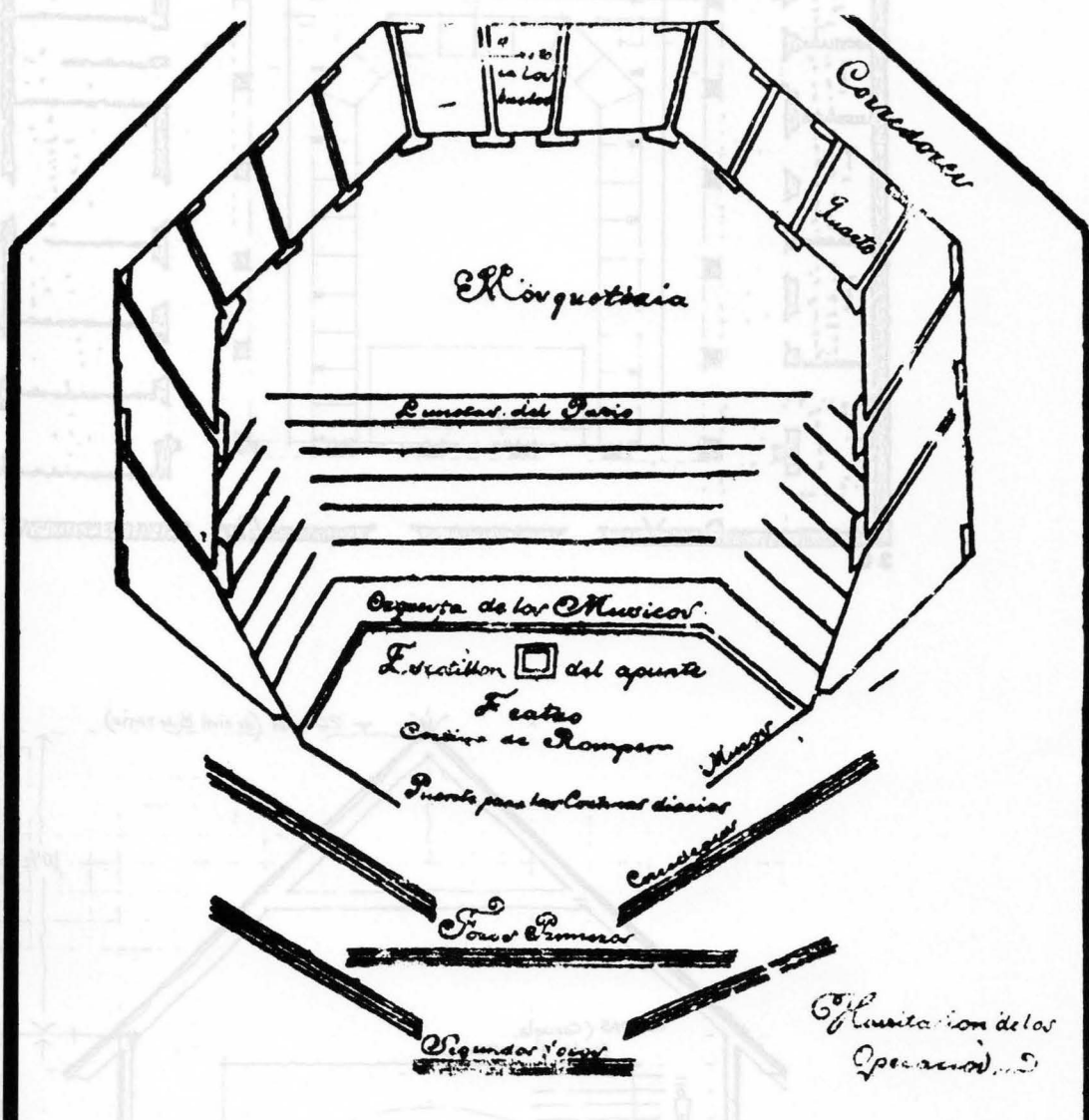
SIGLO XVIII

TEATRALLIZACION DEL ESPACIO URBANO

- LA CIUDAD DEL SIGLO XVI
- PRINCIPALES ESPACIOS PUBLICOS
- RECORRIDOS PROCESIONALES
- RECORRIDOS FIESTAS CIVICAS
- ESPACIO DE REPRESENTACION



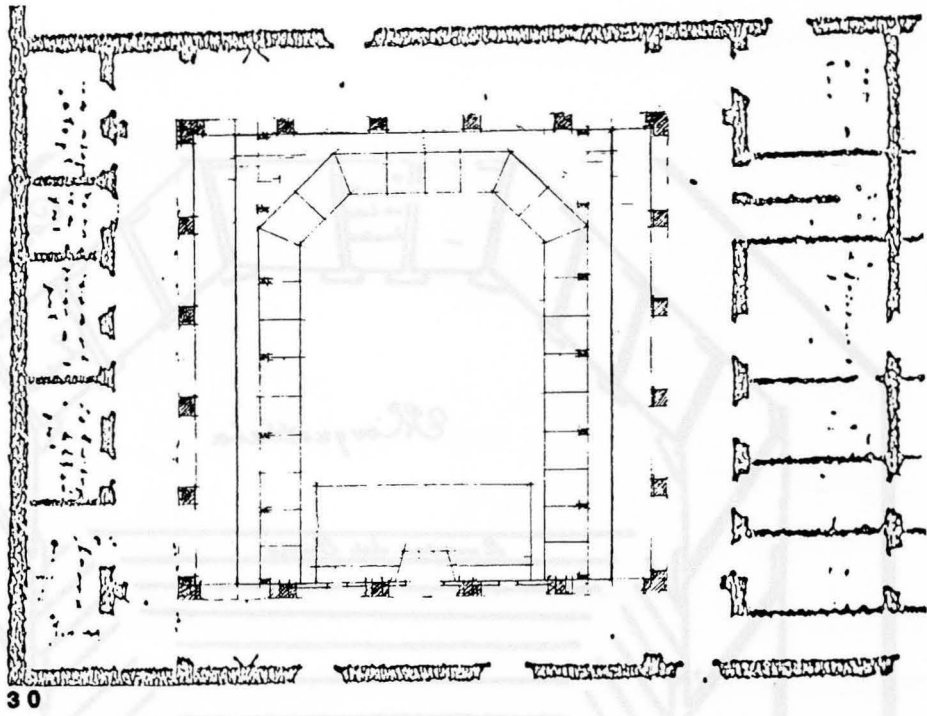
1. El plano muestra la ciudad de México en el siglo XVIII, con la ciudad del siglo XVI sombreada. Se indican los principales espacios públicos, los recorridos procesionales y los recorridos de fiestas cívicas. El espacio de representación está marcado con un círculo negro.



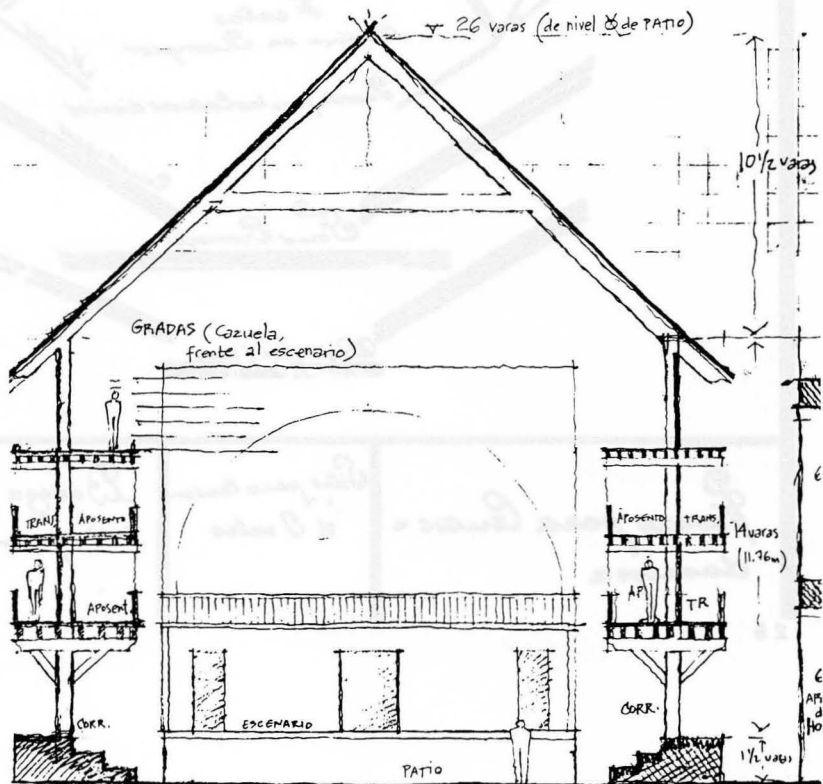
Pistas para Cenas  
de Europa

Sitio para Cenas  
de Teatro

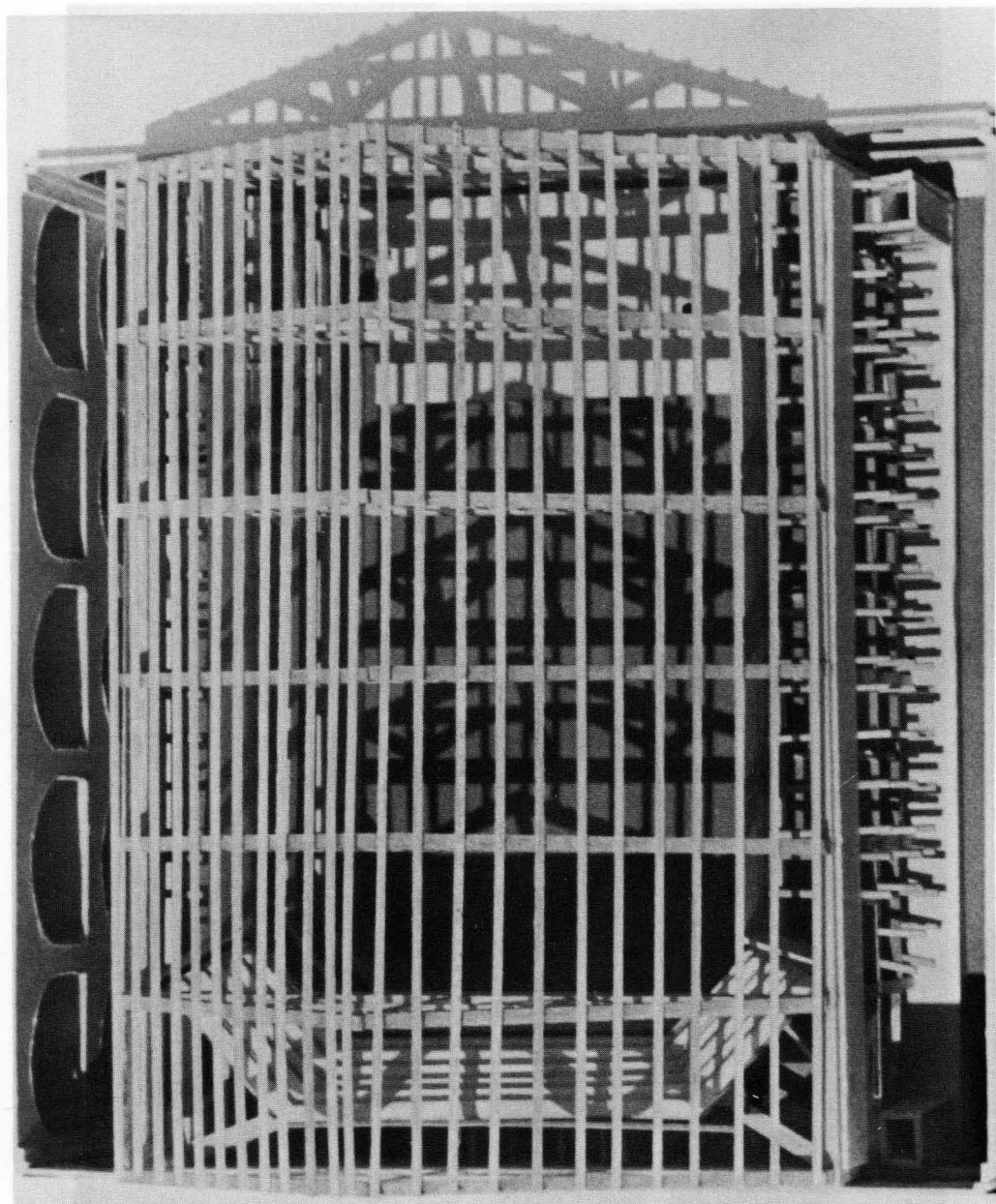
Bodega para los Capitanes  
y Puerto de

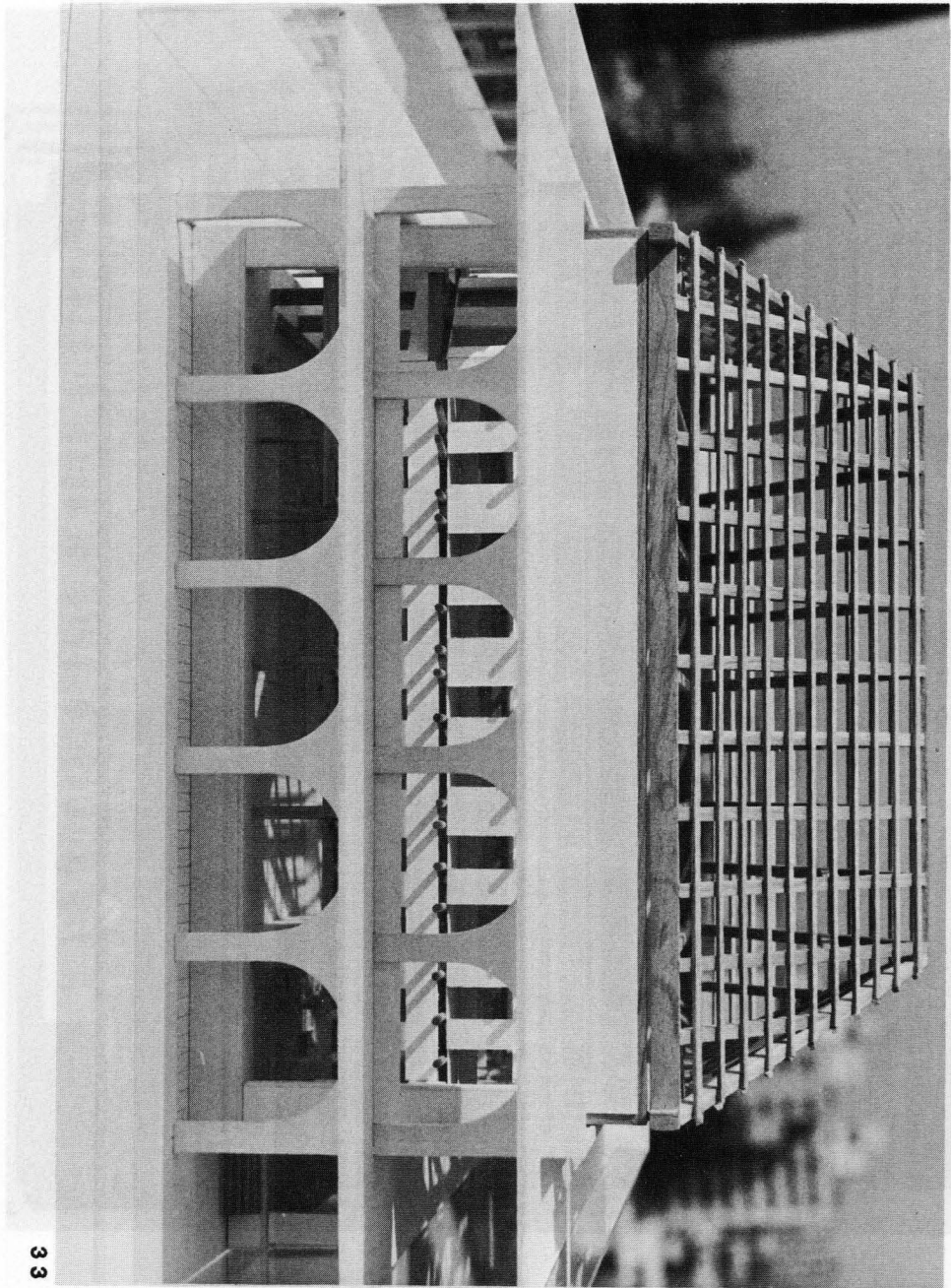


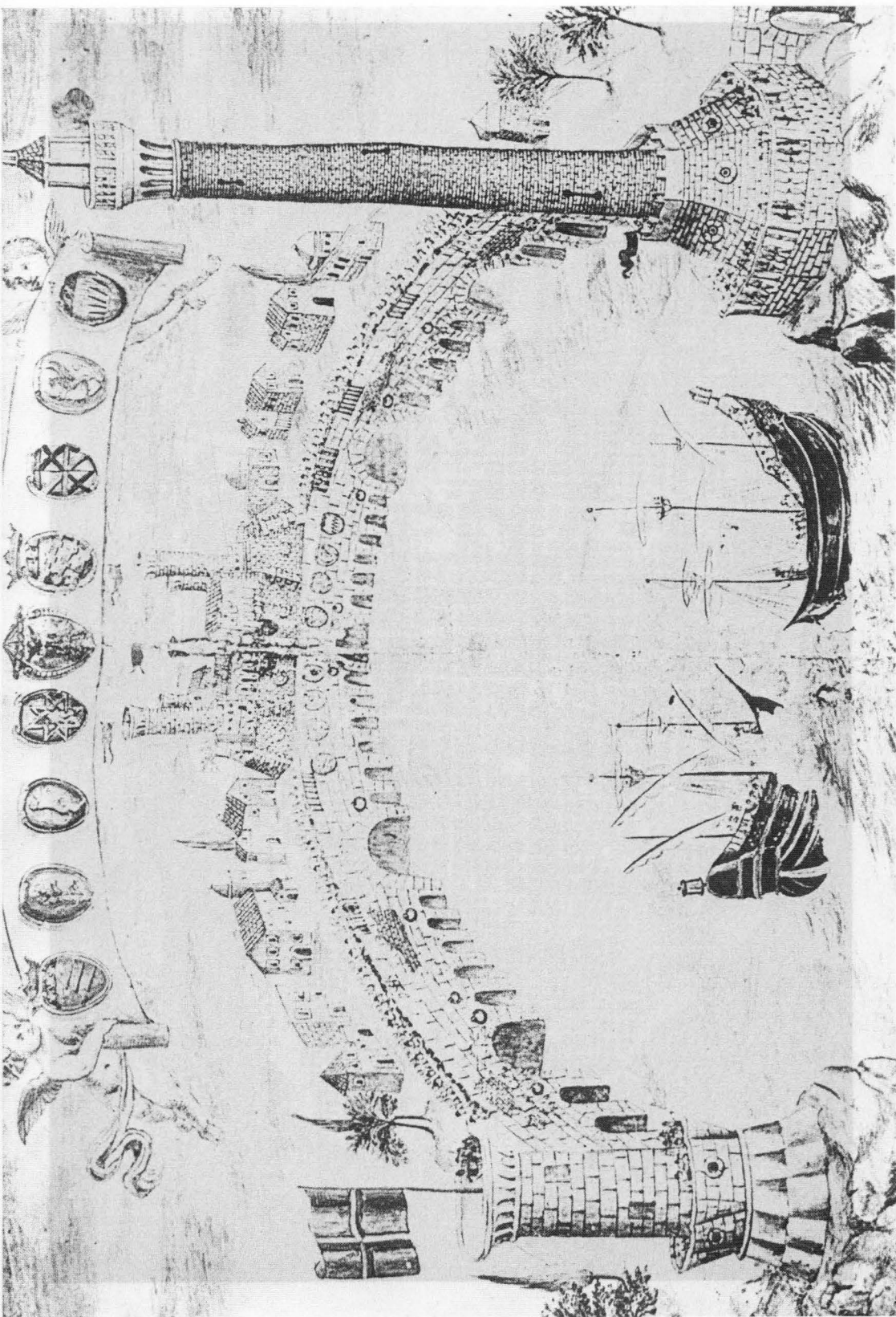
30

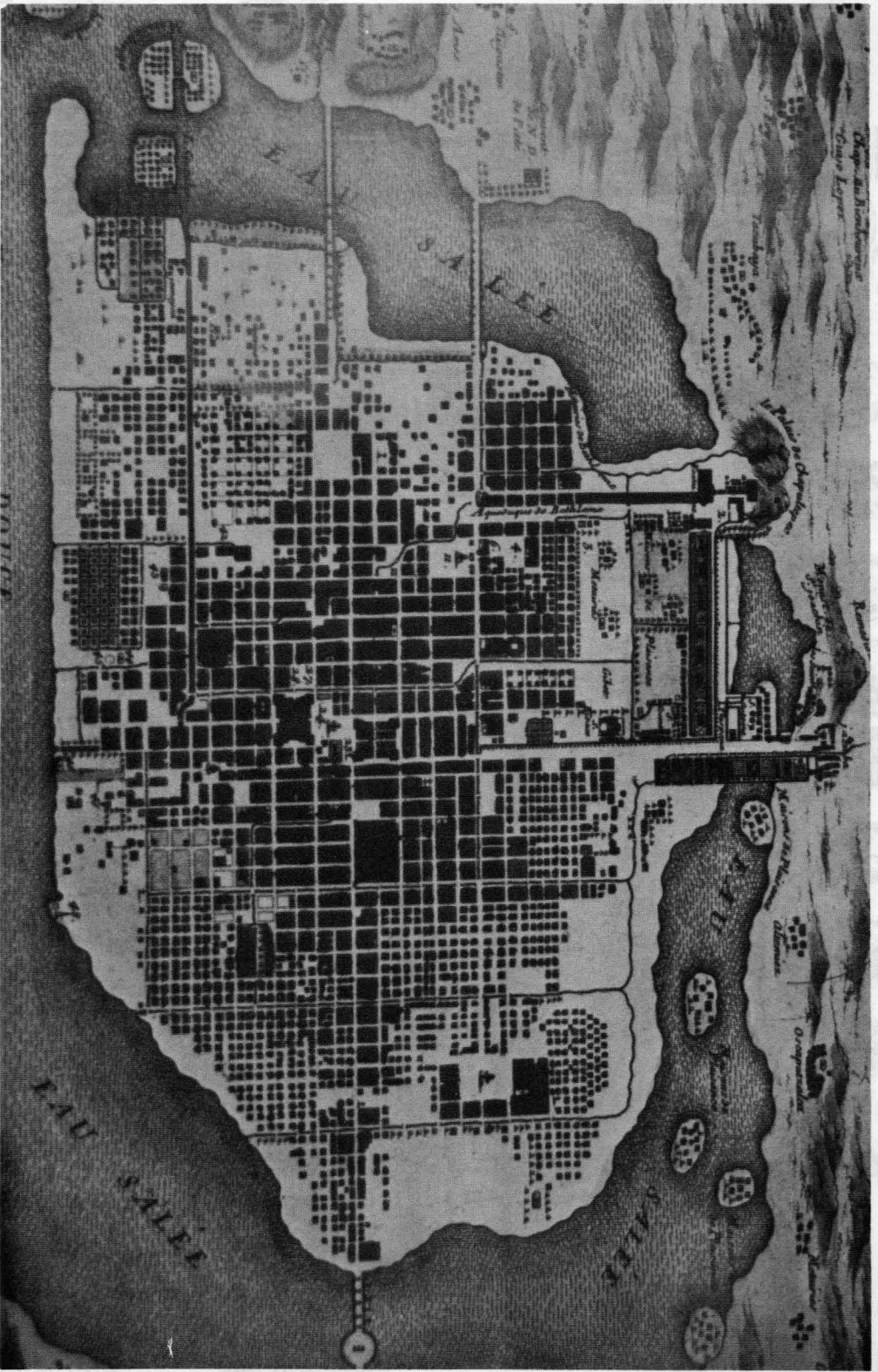


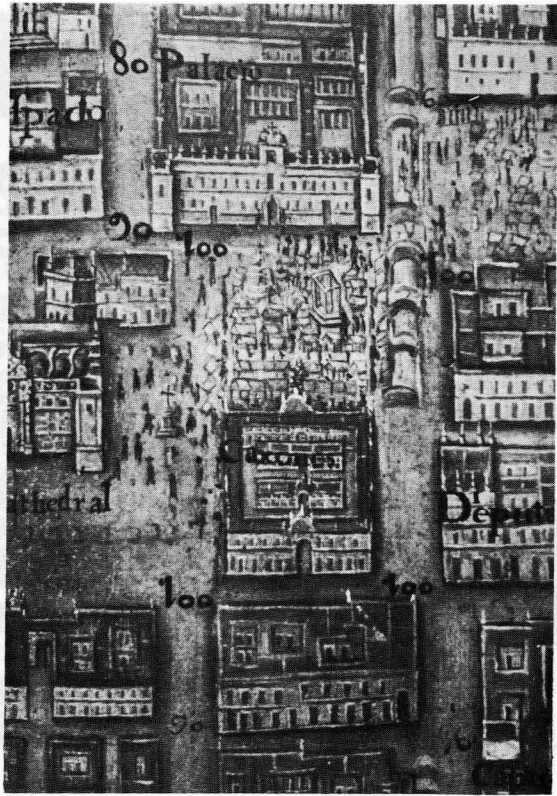
31



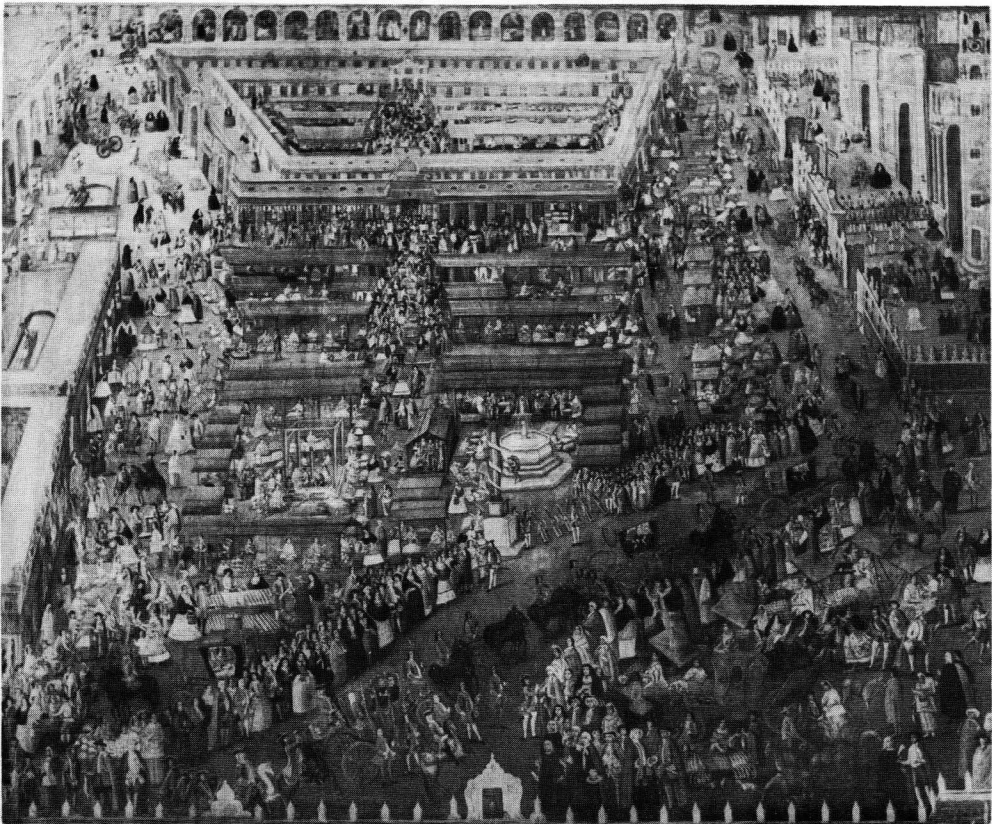






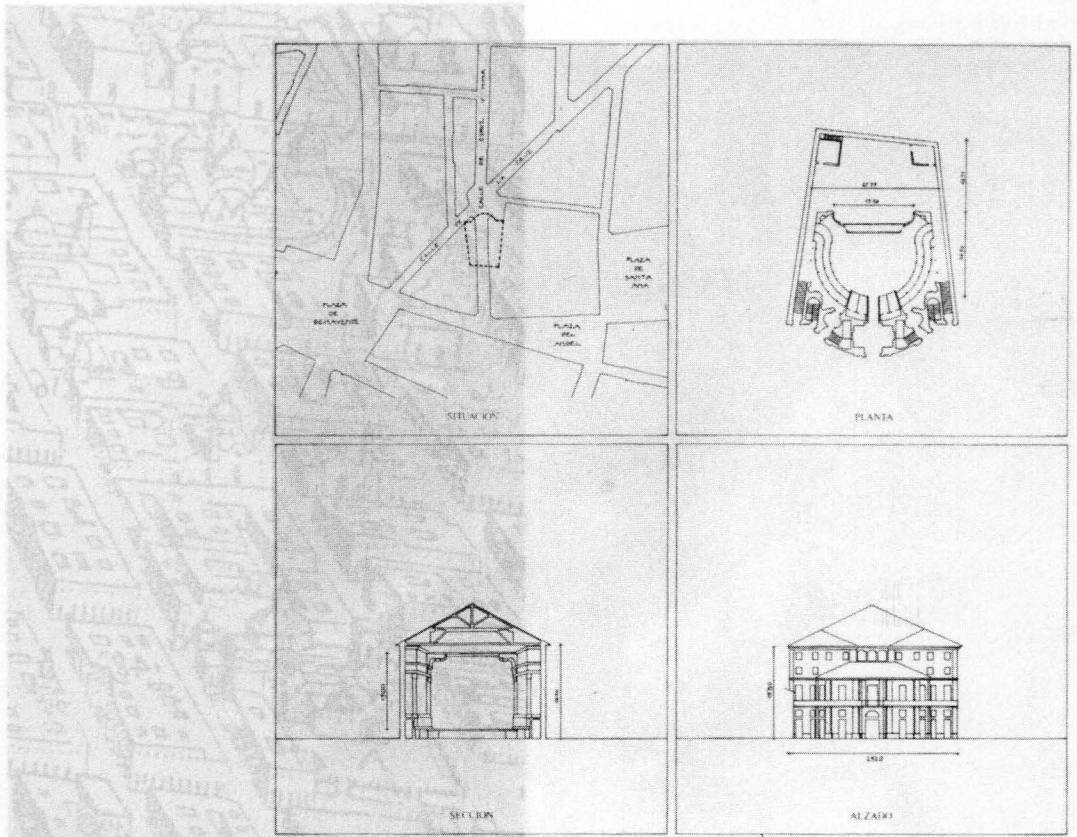


36



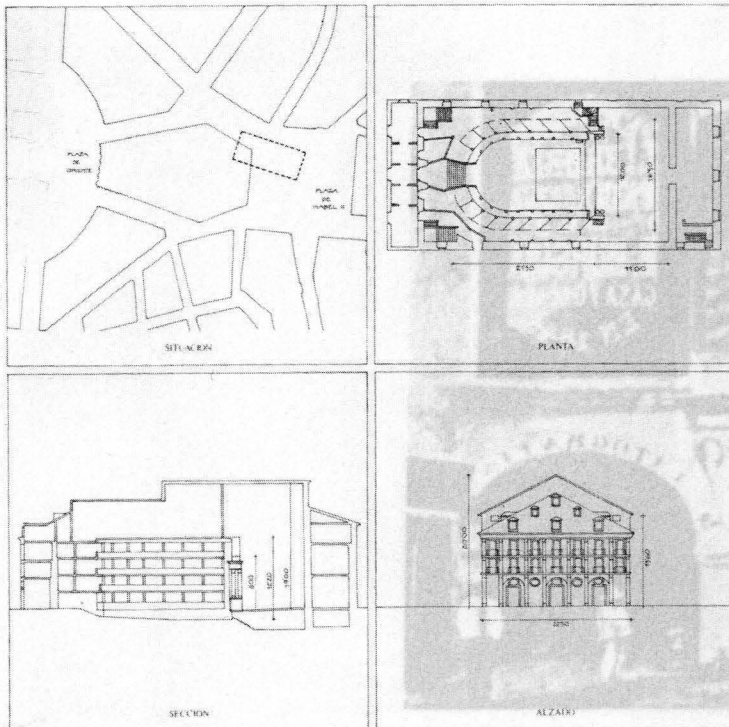
37





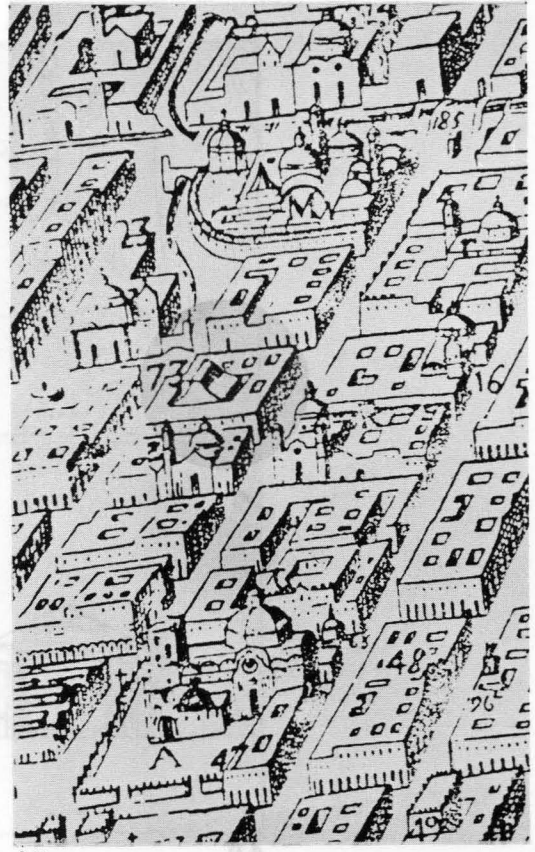
40

54

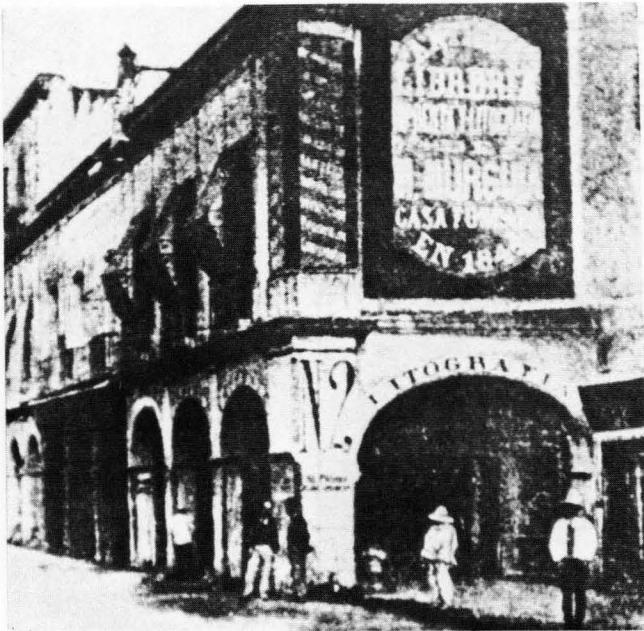


41

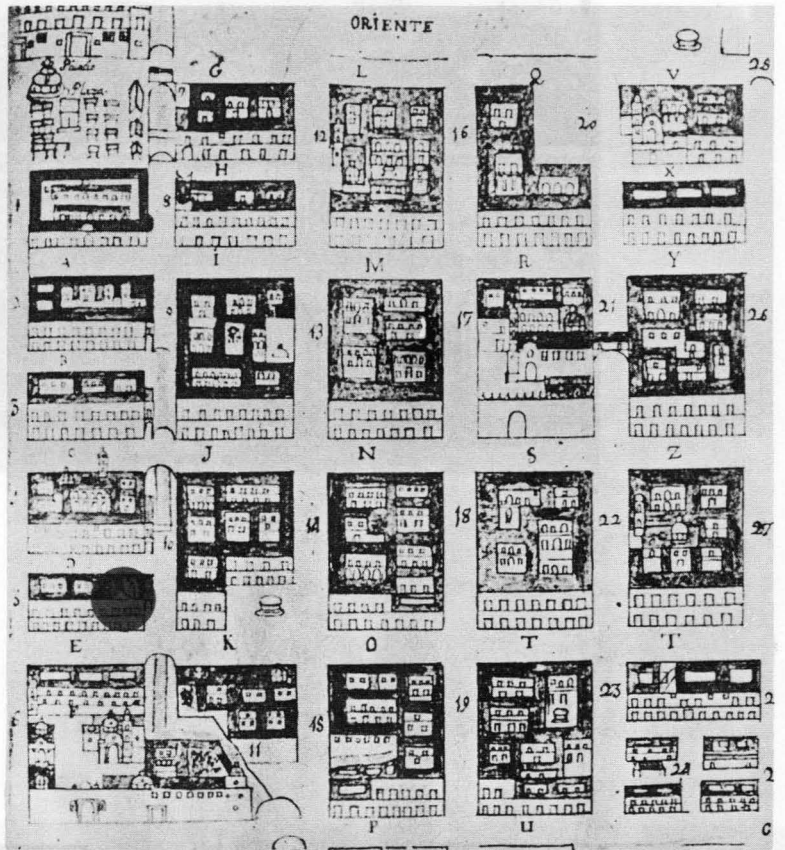
54



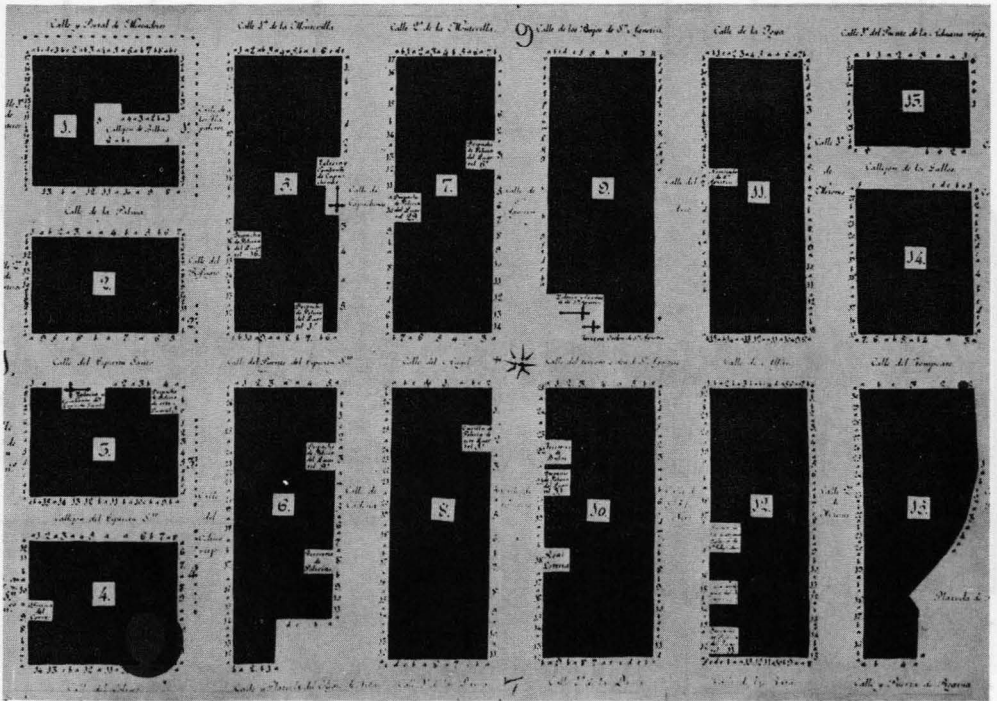
42



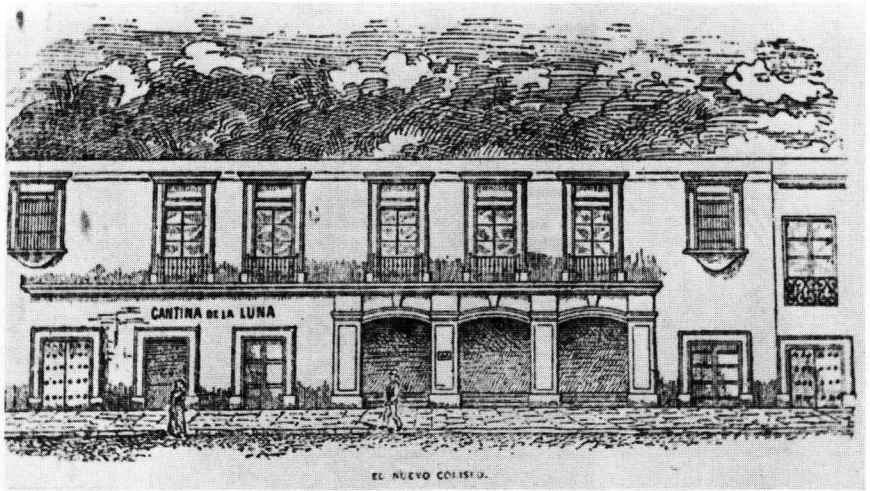
43



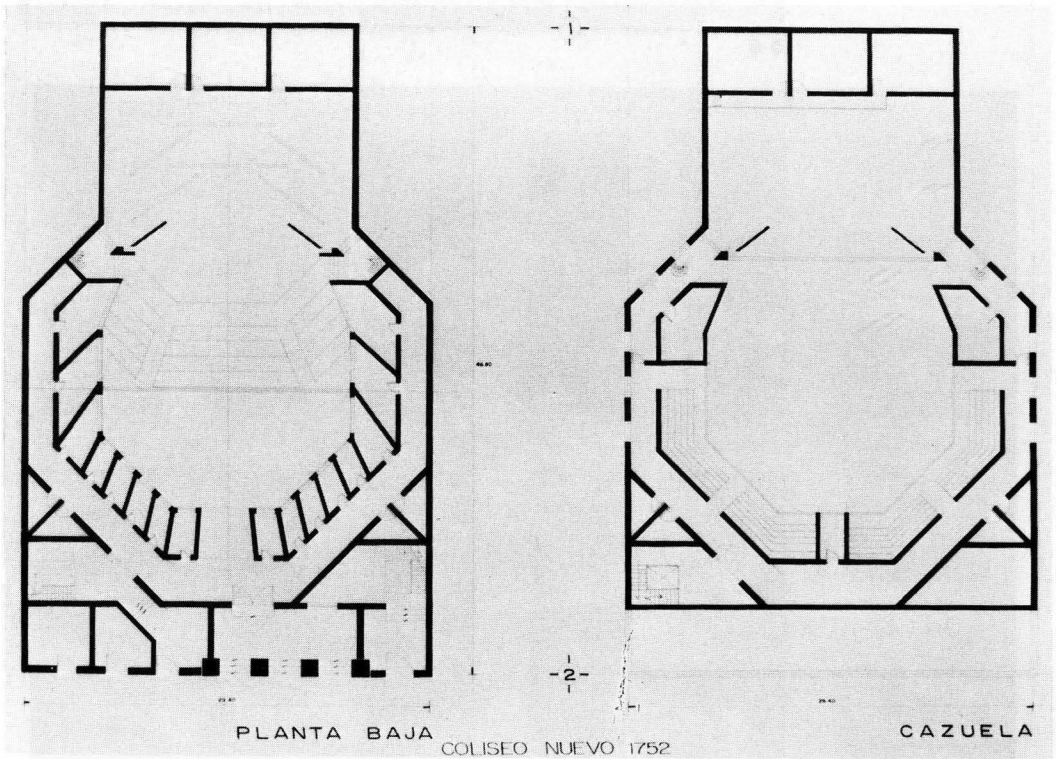
44



45



46

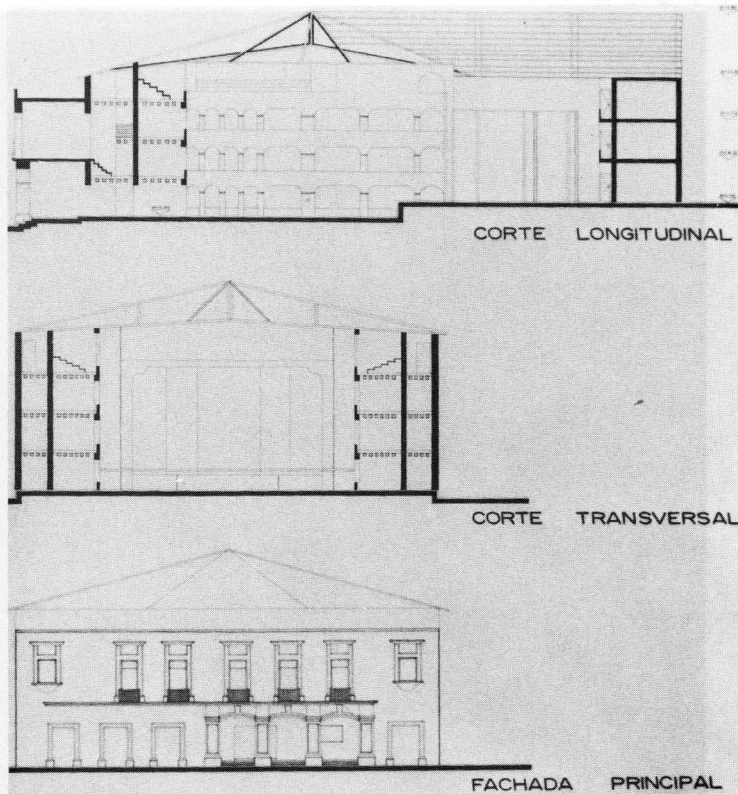


PLANTA BAJA

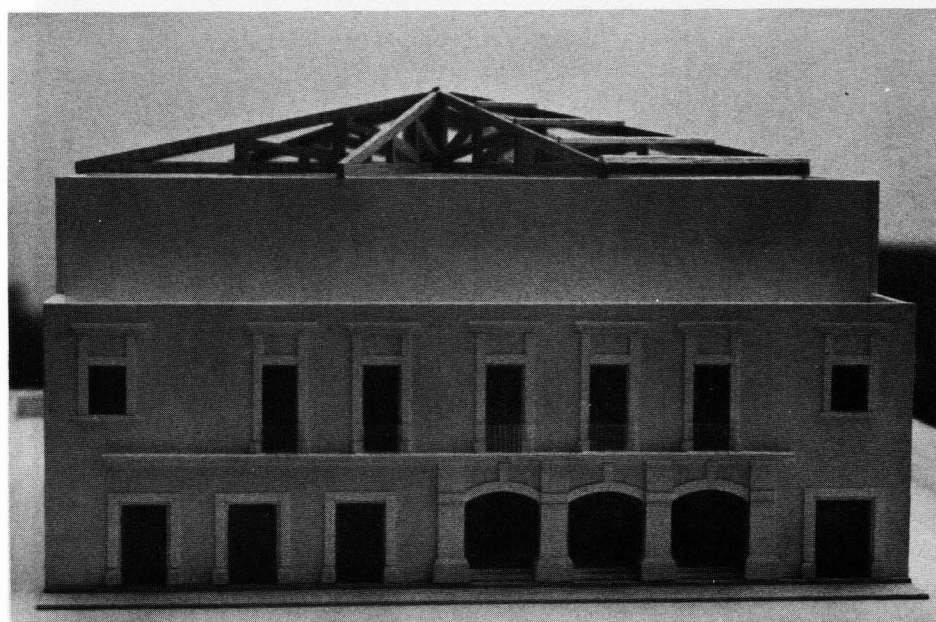
COLISEO NUEVO 1752

CAZUELA

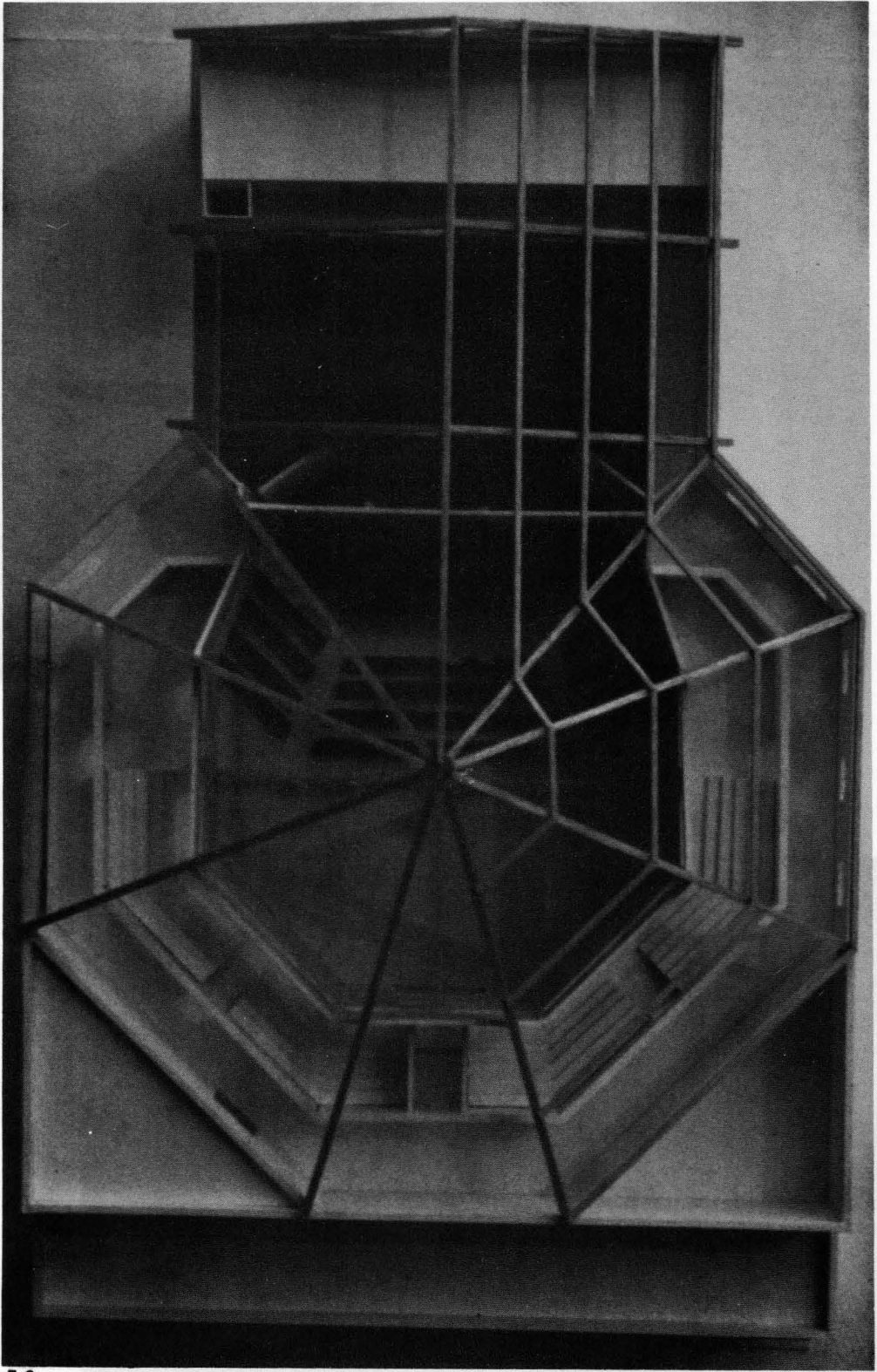
47



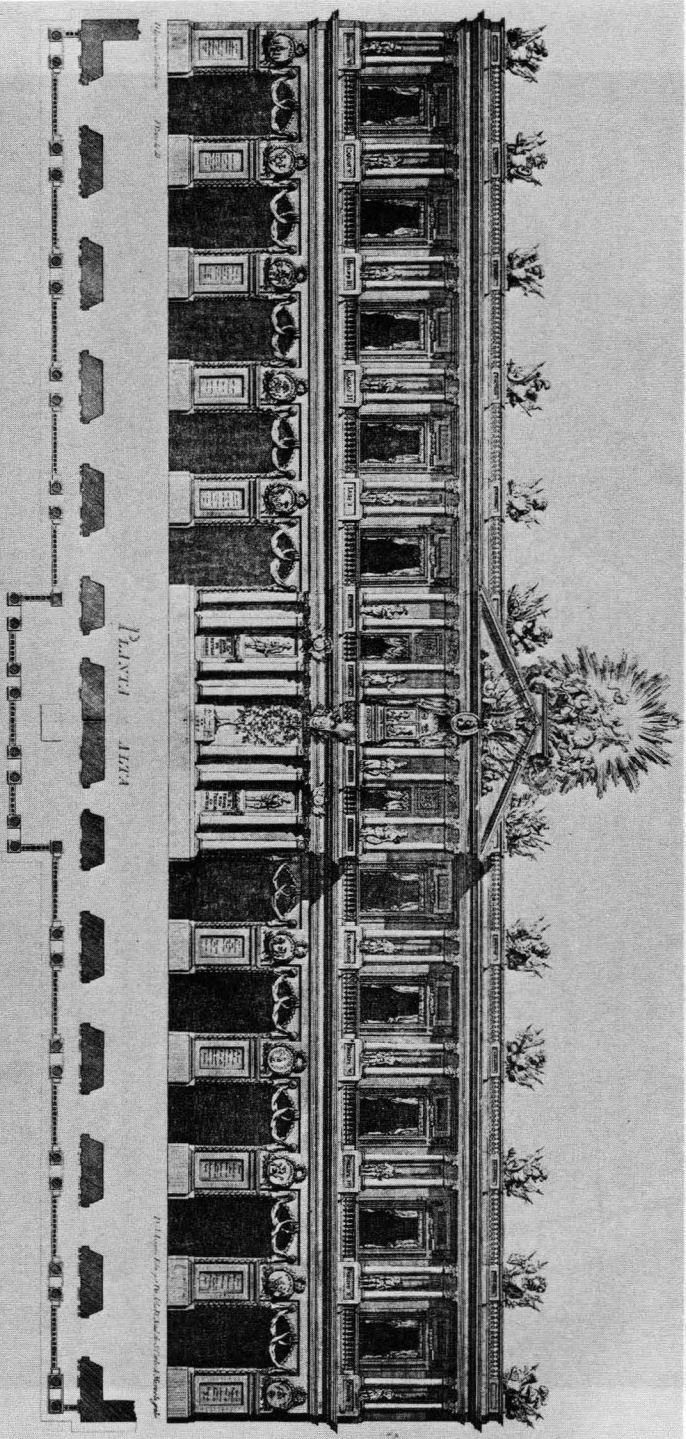
48



49



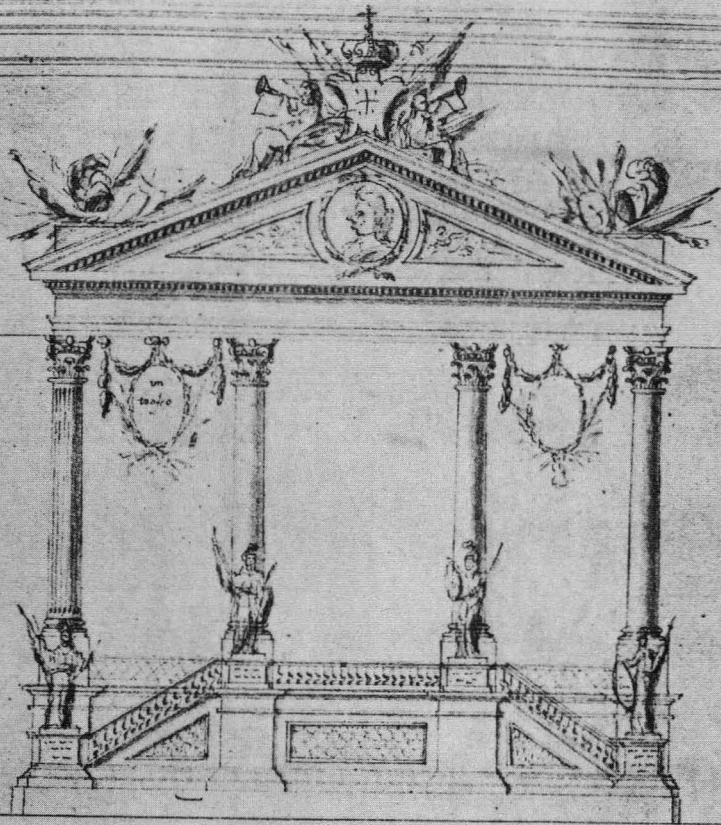




*Fachada con que la R. A. de Matemáticas abrió sus Casas Capitulares en la Plaza del S.º Carlos II. en 1789 de D. J. B. del. y J. M. del.*

No 1

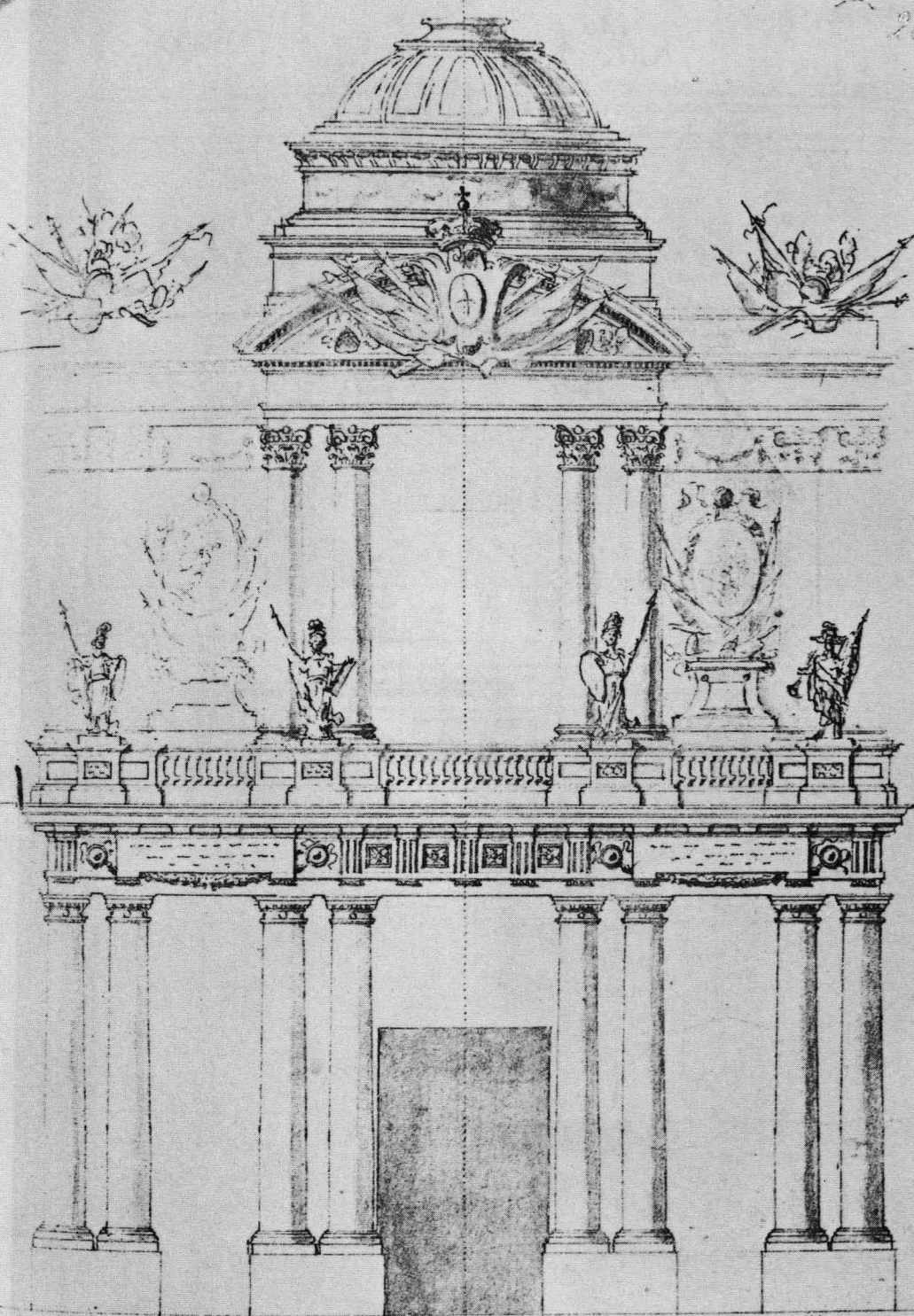
211



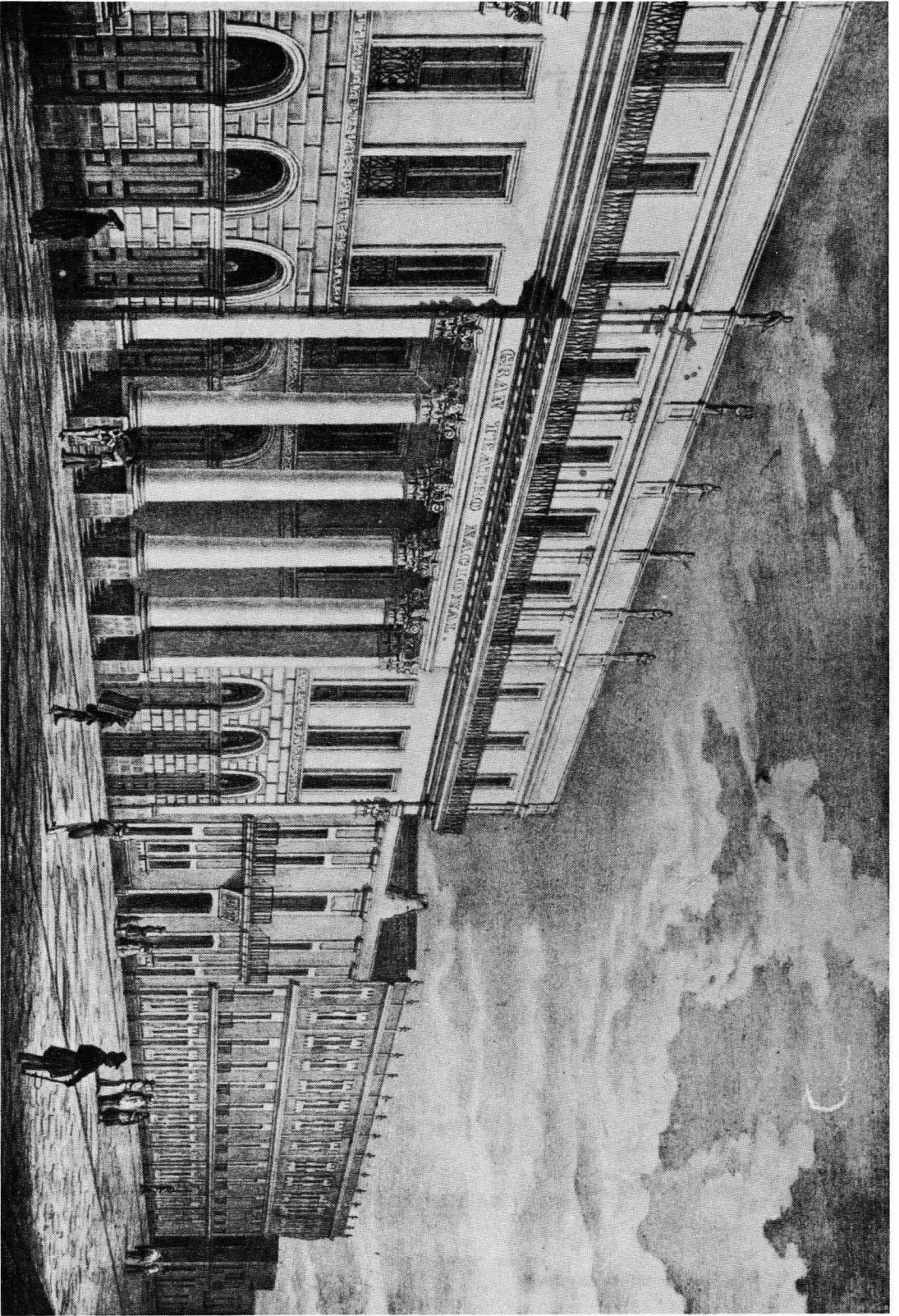
10. Dez.



201

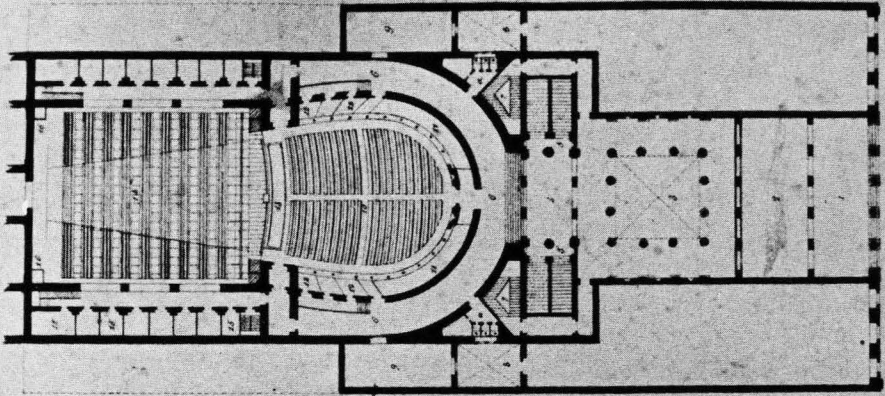




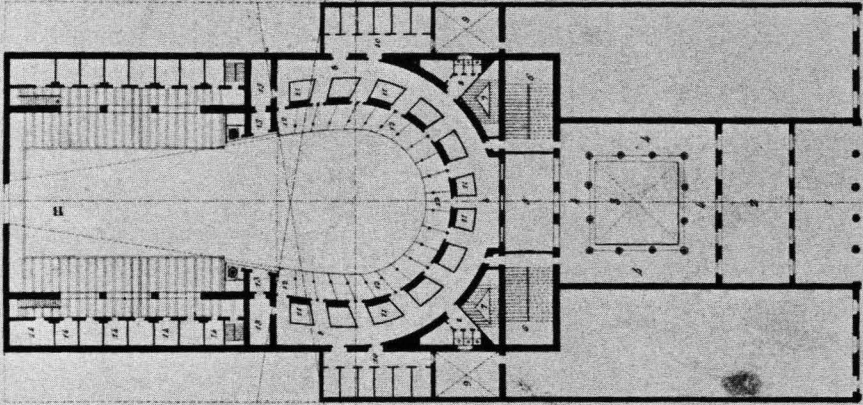


GRAN TEATRO DE SANTA-ANNA.

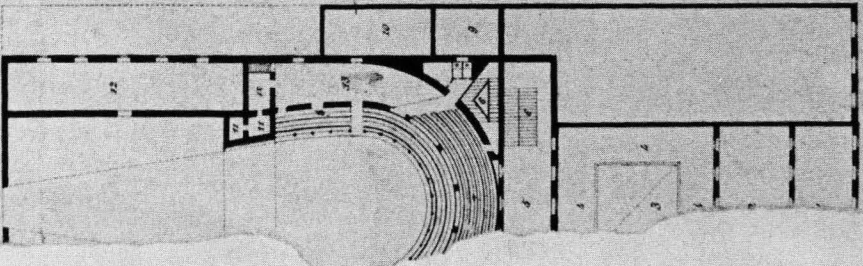
1 0 13 15 18 21 24 27 30 Fovos



Planta baja.

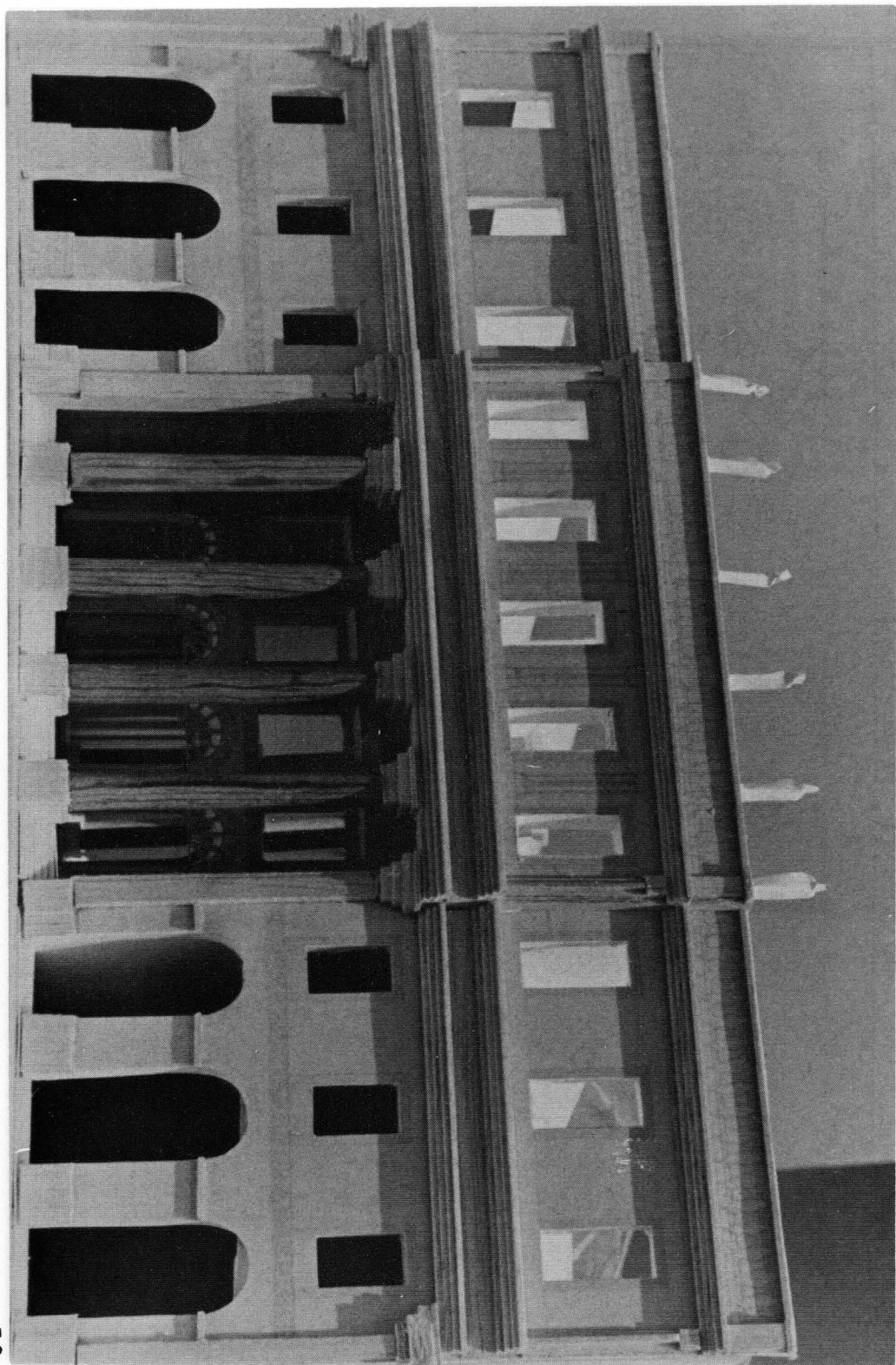


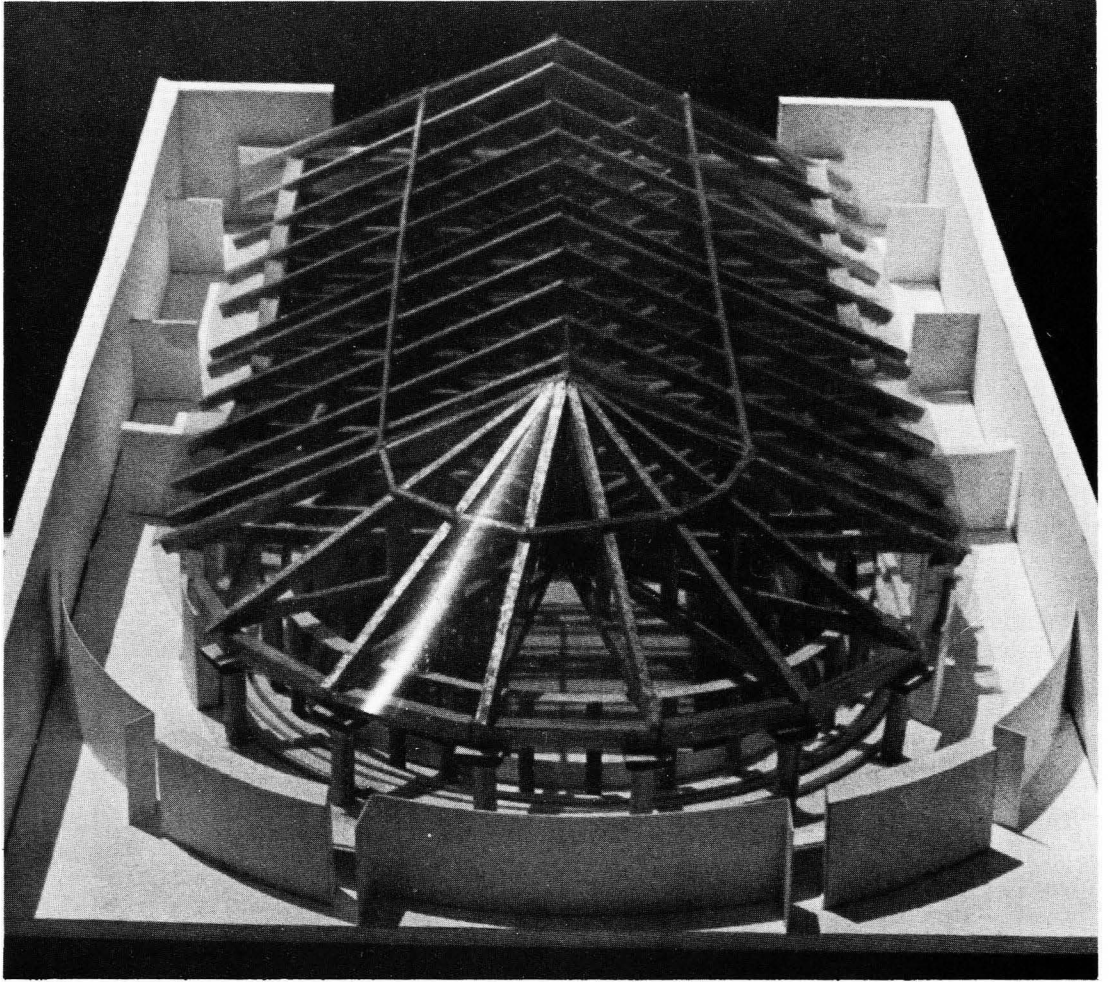
Planta de los 1.º, 2.º, y 3.º Pisos

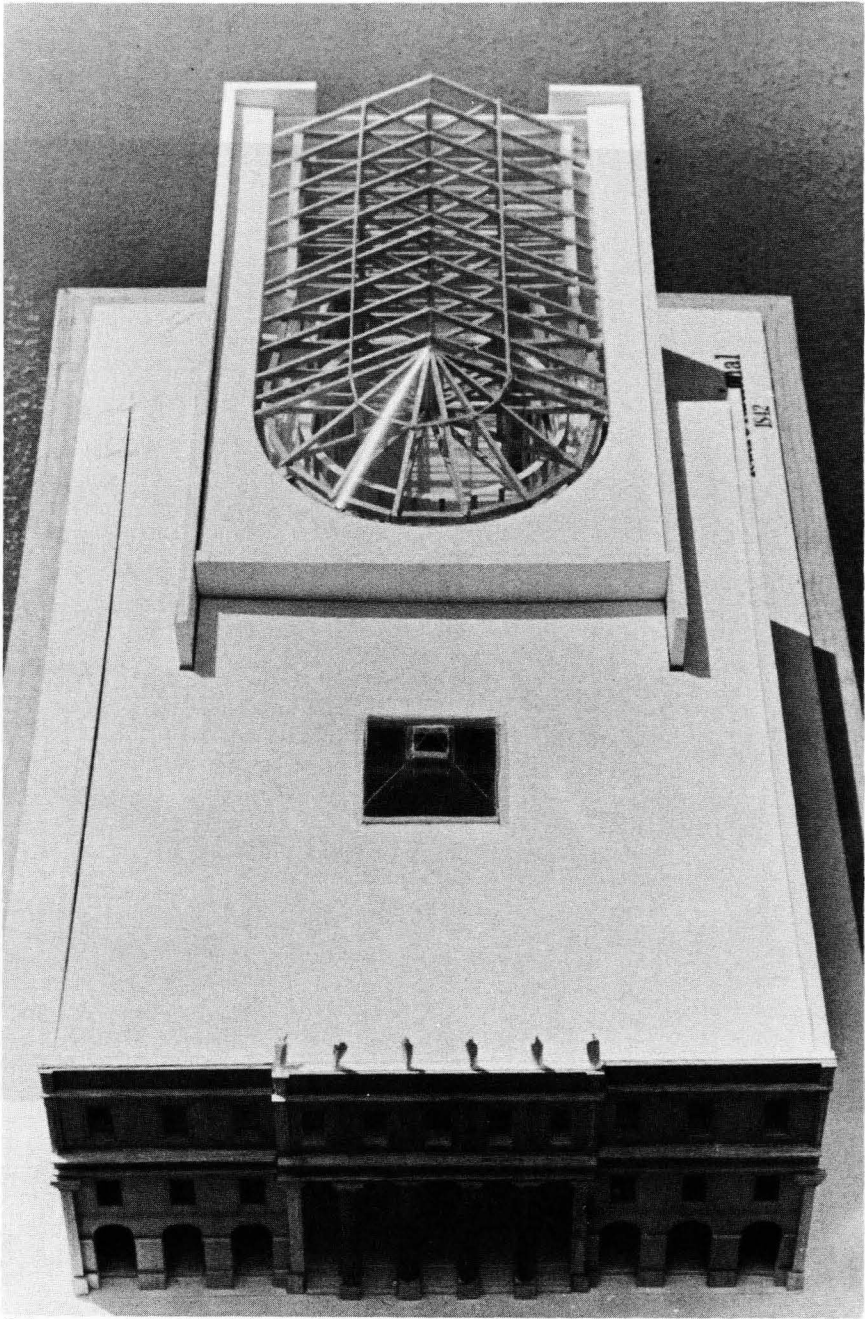


Corredor &

Imprenta José A. Cuatrecasas









## Bibliografía

- Acosta, Joaquín, *Historia natural y moral de las Indias*, México, Fondo de Cultura Económica, 1940.
- Alegre, Francisco Javier, *Historia de la provincia de la Compañía de Jesús de Nueva España (años 1597-1639)*, Roma, Institutum Historicum S.J. VIII-XXXII, 1958.
- Alvarez Gamero, Santiago, “La fiesta de Toledo en 1555”, en *Review Hispanique*, tomo XXXI, 1914.
- Andrade, Vicente de P., *Ensayo bibliográfico mexicano del siglo XVII*, México, Imp. del Gobierno Federal en el Ex Arzobispado, 1894.
- Angulo Iníiguez, Diego (recopilación e introducción), *Planos de monumentos arquitectónicos de América y Filipinas existentes en el Archivo de Indias*, Universidad de Sevilla, Laboratorio de Arte, 1939.
- Anna, Timothy E., *La caída del gobierno español en la ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981.
- Arias de Villalobos, “Canto Intitulado Mercurio”, en *Documentos inéditos y muy raros para la historia de México*, México, publicados por Genaro García, Librería de la Vda. de Ch. Bouret, tomo XII, 1907.
- Arrom, Juan José, *El teatro de Hispanoamérica en la época colonial*, La Habana, Anuario Bibliográfico, 1956.
- Arróniz, Othón, *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1977 (Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y ensayos, 260).
- Arvizu García, Carlos, “Las fiestas populares y las plazas de Querétaro, uso del espacio público en el virreinato”, en *Cuadernos de arquitectura virreinal*, México, UNAM, Facultad de Arquitectura, División de Posgrado, núm. 4, 1987.
- Balbuena, Bernardo de, *Grandeza mexicana*, México, UNAM, 1941.
- Ballinger, Rex Edward, *Los orígenes del teatro español y sus primeras manifestaciones en la Nueva España*, México, UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 1951.

- Baudot, Georges, *La vida cotidiana en la América española en tiempos de Felipe II*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Benítez, Fernando, “La vida palaciega”, en *Artes de México*, Centro histórico de la ciudad de México, núm. 1, otoño 1988-invierno 1989.
- Bonet Correa, Antonio, “La fiesta barroca como práctica del poder”, comentarios de Erwin Walter Palm, Jorge Alberto Manrique, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Caillet Bois, Luis, “Las primeras representaciones teatrales mexicanas”, en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, núm. 1, 1939.
- Calderón de la Barca, Madame, *La vida en México durante una residencia de dos años en este país*, México, Porrúa, 1981 (Sepan cuántos, 74).
- Carrera Stampa, M., “Planos de la ciudad de México”, en *Boletín de la Sociedad Mexicana de Geografía y Estadística*, núm. 67, 1949.
- Casas, Bartolomé de las, *Apologética historia de las Indias*, Madrid, 1909.
- Castañeda Iturbide, Jaime, *Gobernantes de la Nueva España (1535-1696)*, México, Col. Distrito Federal, vol. 1, núm. 9, 1985.
- Castro Leal, Antonio, estudios preliminares, selección, notas y prólogo a: *La novela del México colonial*, México, Aguilar, 2 tomos, 1991.
- Castro Leal, Antonio, *Tratado curioso y docto de la grandeza de la Nueva España. Relación breve y verdadera de algunas cosas que sucedieron al padre fray Alonso Ponce en las provincias de la Nueva España siendo General de aquellas partes*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 2 tomos, 1976.
- Cervantes de Salazar, Francisco, “Túmulo imperial”, en *México en 1554 y Túmulo imperial*, prólogo y notas de Edmundo O’Gorman, México, Porrúa, 1985.
- Ciudades mexicanas en la época colonial*, México, INAH-SEP, 1988 (Col. SEP Cultura).
- Corbato, Hermenegildo, “Misterios y autos del teatro misionero en México durante el siglo XVI y sus relaciones con los de Valencia”, en *Anales del Centro de Cultura Valenciana*, Valencia, núm. 1.
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, México, 2a. ed., Editores Mexicanos Unidos, 1988.

- Cuevas, Mariano, *Historia de la Iglesia en México*, El Paso, Texas, Editorial "Revista Católica", 4 vols., 1928.
- Chaumont, Chevalier de, *Veritable construction d'un théâtre d'opéra à l'usage de France suivant les principes des constructeurs italiens*, Paris, 1766.
- Díaz de la Vega, Silvestre, *Discurso sobre los dramas*, en: Archivo General de la Nación, Correspondencia de virreyes, vol. 150, exp. 803, fs. 83-107, 1786.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editores Mexicanos Unidos, tomo 2, 1987
- Díaz Ruiz, Marco, "La fiesta religiosa como articulación de la vida citadina. Las dedicaciones de los templos. Siglos XVII y XVIII", en *El arte efímero en el mundo hispano*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Díaz y de Ovando, Cristina, *El Colegio máximo de San Pedro y San Pablo*, México, UNAM, 2a. ed., 1985.
- Dumont, *Parallèle des plans des plus belles salles d'Italie et de France*, Paris, 1774.
- Durán, Diego, *Historia de los indios de Nueva España e islas de la tierra firme*, México, Imp. de J.M. Andrade y F. Escalante, 3 vols., 1867.
- Encuentros con la ciudad de México*, selección de textos y notas de José Luis Barrios Horcasitas, México, Miguel Angel Porrúa, 1986.
- Fernández, Justino, "Hospital Real de Indios", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, año 3, tomo 3, núm. 3, 1937.
- Fernández Muñoz, Angel Luis, *Arquitectura teatral en Madrid. Del corral de comedias al cinematógrafo*, Madrid, Ed. Avapies, 1988.
- García, Genaro, *Crónica oficial de las fiestas del primer centenario de la independencia de México*, México, Talleres del Museo Nacional, Biblioteca del Museo de la ciudad de México, 1911.
- García Barragán, Elisa, "La exaltación efímera de la vanidad", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Bibliografía mexicana del siglo XVI, Catálogo razonado de libros impresos en México de 1539 a 1600*, México, Fondo de Cultura Económica, 1954.

- García Icazbalceta, Joaquín, *Relaciones de varios viajeros ingleses en la ciudad de México. Siglo XVI*, Madrid, Porrúa, Turanzas.
- García Icazbalceta, Joaquín, *Representaciones religiosas en México en el siglo XVI*, México, Imprenta de V. Agüeros, 1896.
- Gómez, José, *Diario curioso y cuaderno de cosas memorables en México durante el gobierno de Revillagigedo 1789-1794*, versión paleográfica, introducción, notas y bibliografía de Ignacio González Polo, México, UNAM, IEB, Biblioteca Nacional, 1986.
- Gómez Robledo, Xavier, *Humanismo en México en el siglo XVI. El sistema del colegio de San Pedro y San Pablo*, México, Jus, 1954.
- Gonzalbo, Pilar *et al.*, "Constelaciones de modernidad", en *Anuario conmemorativo del V centenario de la llegada de España a América*, 2 tomos, México, UAM, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Area Historia de México, Dep. de Humanidades, 1990.
- González Obregón, Luis, *Las calles de México*, México, Ediciones Botas, 1947
- González Obregón, Luis, *México viejo*, México, Ed. Patria, 1945.
- González Polo, Ignacio, *Reflexiones y apuntes sobre la ciudad de México (finis de la Colonia)*, México, 1984 (Col. Distrito Federal, 4).
- Guijo, Gregorio M. de, *Diarios 1648-1644*, México, Porrúa, 2 tomos, 1953.
- Gutiérrez Nájera, Manuel, *Crónicas y artículos sobre teatro (1876-1880)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1974.
- Gutiérrez Ramos *et al.*, *Cabildos y ayuntamientos en América*, México, IAIHAU, Universidad Nacional Autónoma, Tilde, 1990.
- Horz Balbas, Elena, *La vivienda media de la ciudad de México en la época colonial*, México, 1980.
- Icaza, Francisco A. de, "Orígenes del teatro en México", en *Boletín de la Real Audiencia Española*, Madrid, tomo II, cuaderno VI, febrero de 1915.
- Irving A., Leonard, *Baroque time in old México*, University of Michigan Press, 1959.
- Irving A., Leonard, "La temporada teatral de 1792 en el nuevo Coliseo de México", en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, México, tomo V, 1951.

- Irving A., Leonard, "The 1790 theater season of the Mexico City Coliseo", en *Hispanic Review*, vol. XIX, 1951.
- Jiménez Rueda, Julio, "Documentos para la historia del teatro en la Nueva España", en *Boletín del Archivo General de la Nación*, México, xv, núm. 1, enero-marzo 1944.
- Jiménez Rueda, Julio, *Historia de la cultura en México. El virreinato*, México, Ed. Cultura, 1951.
- Johnson, Harvey Leroy, *An edition of Triunfo de los santos. With a consideration of Jesuit school plays in México before 1650*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1941.
- Johnson, Harvey Leroy, "Notas relativas a los corrales de la ciudad de México, 1626-1641", en *Revista Iberoamericana*, México, III, núm. 5, febrero 1941.
- Johnson, Harvey Leroy, "Noticias dadas por Thomas Gage a propósito del teatro en España, México y Guatemala (1624-1637)", en *Revista Iberoamericana*, noviembre 1944.
- Johnson, Harvey Leroy, "Nuevos datos para el teatro mexicano en la primera mitad del siglo XVII", en *Revista de Filología Hispánica*, Buenos Aires, año IV, núm. 2, abril-junio, 1924.
- Kaplan, Donald *et al.*, *La cavidad teatral*, Barcelona, Anagrama.
- Kossof, David y Joza Amor Vázquez, *Dos documentos teatrales inéditos de 1634. Homenaje a William L. Fichler C.*, Madrid, 1971.
- Kubler, George, *Arquitectura mexicana del siglo XVI*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- León Cazárez, María del Carmen, *La plaza mayor de la ciudad de México en la vida cotidiana de sus habitantes. Siglo XVI - XVII*, México, Instituto de Estudios Históricos, 1982.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Breve historia del teatro en México*, México, Ed. De Andrea, 1958.
- Magaña Esquivel, Antonio, *Los teatros en la ciudad de México*, México, Colección Popular Ciudad de México, 1974.
- Maldonado López, Celia, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Colección Distrito Federal, 1988.

- Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, prólogo de Juan Sánchez Azcona, México, Editorial Cultura, 1932.
- Maria y Campos, Armando de, *Representaciones teatrales en la Nueva España, siglos XVI al XVIII*, México, Costa Amic, 1959.
- Marroqui, José María, *La ciudad de México*, México, 4 tomos, 1900.
- Martínez del Río de Redo, *El zócalo, reseña histórica y anacronística*, Biblioteca de San Agustín.
- Martínez Marín, Carlos, “La pirotecnia”, en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Maza, Francisco de la, “Algunas obras desconocidas de don Manuel Tolsá”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, vol. 4, núm. 14, 1946.
- Maza, Francisco de la, *La ciudad de México en el siglo XVII*, México, Fondo de Cultura Económica, 1965 (Lecturas Mexicanas, 95).
- Medina, José Toribio, *Historia del tribunal del Santo Oficio de la Inquisición en México*, Santiago de Chile, 1903.
- Méndez Plancarte, Alfonso, *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Autos y loas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- Méndez Plancarte, Alfonso, “Piezas teatrales en la Nueva España del siglo XVI. Siete adiciones y una supresión”, en *Abside*, México, VI, núm. 2, abril-junio 1942.
- Mendoza, Vicente T., “Un teatro religioso colonial en Zumpango de la Laguna”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, México, UNAM, 1948.
- Merino Lanzilotti, Ignacio, “Historia del teatro en México. El teatro y la catequización de Nueva España”, en *La Cabra. Revista de Teatro*, México, UNAM, III época, núm. 15, dic. 1979.
- Monroy Padilla, María Isabel, *Guía de las actas de Cabildo de la ciudad de México. Años 1601-1610, siglo XVII*, México, Departamento del Distrito Federal, Secretaría General de Desarrollo Social, 1987.
- Monterde, Francisco, *Bibliografía del teatro en México*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.
- Monterde, Francisco, *Sainetes de Sor Juana*, México, 1945.

- Morales Pastrana, Antonio de, *Solemne, plausible festiva pompa, magnífica ostentosa celebridad a la beatificación de la gloriosa Rosa de Santa María*, México, 1671.
- Motolinía, Toribio, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Castalia, 1985.
- Muñoz Morrillejo, Joaquín, *Escenografía española*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Imprenta Blass, 1923.
- Muriel, Josefina, *Hospitales de la Nueva España*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1956.
- “Nuevas concepciones sobre la ciudad”, en *Ciudades coloniales en la época colonial. Catálogo de la exposición*, presentación de Amelia Lara Tamburrino, México, INAH-SEP, 1968.
- Oeste de Bopp, Marianne, “Autos mexicanos del siglo XVI”, en *Historia mexicana*, México, III, núm. 1, julio-agosto 1953.
- Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la ciudad de México desde su fundación hasta 1854*, México, septiembre 1973.
- Orozco y Berra, Manuel, *Historia de la dominación española en México*, México, Antigua Librería Robredo de José Porrúa e Hijos, 4 vols., 1938.
- Orozco y Berra, Manuel, *Noticias históricas del Marqués del Valle*, México, R. Rafael, 1853.
- Ortiz de Ayala, Simón Tadeo, *Resumen de la estadística del imperio mexicano, 1822*, México, UNAM, 1968.
- Patte, Pierre, *Essai sur l'architecture théâtrale*, Paris, 1782.
- Paz, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe*, México, Fondo de Cultura Económica, 1982.
- Pazos, Manuel R., “El teatro franciscano en México durante el siglo XVI”, en *Archivo Iberoamericano*, México, segunda época, XI, 1951.
- Pellicer, Casiano, *El ambiente urbano y arquitectónico de los corrales de Madrid: el corral de la Cruz en 1600*, Los Angeles, California.
- Pérez de Rivas, Andrés, *Crónica e historia religiosa de la compañía de Jesús de Nueva España*, México, Imp. del Sagrado Corazón de Jesús, 1986.

- Prieto, Guillermo, *Memoria de mis tiempos*, México, Ed.Patria, 1969.
- Relación breve de la venida de los de la compañía de Jesús a Nueva España, año de 1602*, México, Imprenta Universitaria, 1945.
- Rennert, Hugo Albert, "The staging of Lope de Vega comedias", en *Revue Hispanique*, vol. 15.
- Reyes, Alfonso, "Los autos sacramentales en España y América", en *Obras completas*, vol. VI, México, Fondo de Cultura Económica, 1957.
- Reyes, Alfonso, *Obras completas*, vol. XII, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Reyes de la Maza, Luis, *Cien años de teatro en México*, México, 1972 (Sep setentas, 61).
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante la Independencia*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México durante la Independencia (1810-1839)*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1969.
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna 1810-1857*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1979.
- Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna, 1840-1850*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1972.
- Ribera Cambas, Manuel, *México pintoresco, artístico y monumental*, México, Ed. Valle de México, 1974.
- Ríos, Eduardo Enrique, "Carros triunfales en la jura real de Carlos III en México", en *Retablo barroco a la memoria de Francisco de la Maza*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1974.
- Riva Palacio, Vicente, *México a través de los siglos*, México, Barcelona Balesco y Compa Editores.
- Rivera, Octavio, "Fiestas y representaciones teatrales de Corpus Christi en la ciudad de México", en *Repertorio*, México, núm. 21.
- Robles, Antonio de, *Diario de sucesos notables (1665-1703)*, 2a. ed., México, Porrúa, Colección de Escritores Mexicanos, 1972.
- Rodríguez Abril, Juan, *Verdadera relación de una máscara que los artífices del gremio de la platería de México y devotos del glorioso San Isidro El Labrador de*

- Madrid hicieron de su gloriosa beatificación*, México, Imp. Pedro Gutiérrez, 1621.
- Rojas Garcidueñas, José, "Fiestas en México en 1578", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 9, México, UNAM, 1942.
- Rojas Garcidueñas, José, "El primer siglo del teatro en México", en *Artes de México*, año XVI, núm. 123, 1969.
- Rojas Garcidueñas, José, *El teatro de la Nueva España en el siglo XVI*, 2a. ed., México, SEP, 1973 (Sep Setentas, 101).
- Rojas Garcidueñas, José y Juan José Arrom, *Tres piezas teatrales del virreinato*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1976.
- Romero de Terreros, Manuel, *La plaza Mayor de México en el siglo XVIII*, México, UNAM, 1946.
- Romero de Terreros, Manuel (selección y prólogo), *Torneos, mascaradas y fiestas reales*, México, Cultura, tomo 12, núm. 4, 1918.
- Royal, Leslie John, *Popular diversion in sixteenth century*, Ann Arbor, Michigan University, (microfilm), 1975.
- Rubial García, Antonio, prólogo a: *La ciudad de México en el siglo XVIII (1690-1780). Tres crónicas*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Salceda, Alberto G., introducción a las *Obras completas de Sor Juana Inés de la Cruz. Comedia, sainetes y prosa*, México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
- San Vicente, Juan Manuel de, "Exacta descripción de la magnífica corte mexicana", Cadiz, 1768, reproducida en *Anales del Museo*, México, tomo V, 1913.
- Sarabia Viejo, María Justina, *El juego de gallos en Nueva España*, Sevilla, Escuela de Estudios Hispanoamericanos, 1972.
- Sariñana, Isidro de, "La Catedral de México", en *Noticia breve de la solemne, deseada, última dedicación del Templo metropolitano de México*, México, Francisco Rodríguez Lupercio, 1668.
- Schilling, Hildburg, *Teatro profano en la Nueva España*, México, UNAM, 1958.
- Schoemacher, William H., "The theater in New Spain in the early eighteenth century", en *Hispanic Review*, Philadelphia, XV, 1947.

- Sedano, Francisco, *Noticias de México. Crónica de los siglos XVI al XVII*, México, Colección Metropolitana, 1974.
- Shergold, N.D. y J.E. Varey, *Los autos sacramentales en Madrid en la época de Calderón, 1637-1681. Estudios y documentos*, Madrid, Estudios de literatura española, Ediciones de Historia, Geografía y Arte.
- Toro, Alfonso, *La cántiga de la piedra*, México, Ed. Patria, 1961.
- Torquemada, Juan de, *Monarquía indiana*, México, Ed. Salvador Chávez Hayhoe, 1943.
- Torres Quintero, Gregorio, *México hacia el fin del virreinato*, México, Ed. Cosmos, 1980.
- Tovar, Juan de, *Códice Ramírez*, México, 1944.
- Tovar y de Teresa, Guillermo, "Arquitectura efímera y fiestas reales. La jura de Carlos IV en la ciudad de México, 1789", en *Artes de México*, Centro Histórico de la Ciudad de México, núm. 1, otoño 1988-invierno 1989.
- Tovar y de Teresa, Guillermo, *La ciudad de los palacios. Crónica de un patrimonio perdido*, 2 tomos, México, Ed. Vuelta, 1990.
- Usigli, Rodolfo, *Caminos del teatro en México*, México, Imprenta de la Secretaría de Relaciones Exteriores, 1933.
- Valle Arizpe, Artemio de, *Calle vieja, calle nueva*, México, Ed. Diana, 1980.
- Valle Arizpe, Artemio de, *Lejanías entre brumas*, México, Ed. Patria, 1951.
- Vargas Lugo, Elisa, "La fiesta de la beatificación de Rosa de Lima", en *El arte efímero en el mundo hispánico*, México, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1983.
- Vetancourt, Agustín de, Juan Manuel de San Vicente y Juan de Viera, *La ciudad de México en el siglo XVIII*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1990.
- Vetancourt, Agustín de, *Teatro mexicano. Descripción breve de los sucesos ejemplares de Nueva España en el nuevo mundo occidental de las Indias*, 4 tomos, México, Escalante Cía., 1871.
- Viqueira Alban, Juan Pedro, *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el siglo de las luces*, México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Viveros, Germán, *Teatro dieciochesco de Nueva España*, México, Biblioteca de Estudios Universitarios, 1990.

Zedillo Castillo, Antonio, *El Hospital Real de los Naturales*, México, IMSS, 1984.

Zedillo Castillo, Antonio, *El Hospital Real de los Naturales. Guía documental*, México, INAH, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia, 1980 (Cuadernos de la biblioteca. Serie Sección de Manuscritos, 8).



# **Apéndice**

## Documento 1

*Obras para la jura de Felipe III 1599.* AAA, Historia, Juras y funerales, vol. 2282, exp. 1.

[Descripción del tablado que se construyó en la Plaza Mayor y descripción de la ceremonia]

YoMañon Alonso de flandes Escribano mayor del Cabildo y Ayuntamiento de la Ciudad de México doy fe que el Cabildo que se hizo en trece destemes de Marzo de mil quinientos y noventa y nueve años se mando por auto asentado en el libro del Cabildo mando la Ciudad que yo el presente escribano de pos y fe y testimonio todo lo que se hiziere y viere el dia que se hade alzar pendones por su Magestad del Rey Don Philippe Nuestro Señor tercero deste nombre y la Solemnidad y lo demas que en razón de ello se hiziere; y en Cumplimiento de ello doy feé y verdadero testimonio queesta Ciudad Justicia y Regimiento deella en complimiento de lo que su Magestad manda por su carta a la Ciudad,del seis de Septiembre del año pasado de noventa y ocho,mando hacer y se hizo lo siguiente \_\_\_\_\_

Hizose un tablado en la Plaza mayor deesta Ciudad en frente de la Calle de San Francisco de veinte y dos varas de ancho y quatro varas de alto y por Cielo una grande Vela de Brin para sombra del mismo tamaño asida a trece morillos altos en cuya planta se colgaron trece gallardetes de tafetanes de diferentes colores. Todo el dicho tablado estava cubierto el Suelo deel de alfombras grandes moriscas ricas y por toda la Caida del tablado al Suelo colgadas doceles de terciopelo y Damasco Carmesi de Castilla y la Subida y gradas del dicho tablado todo cubierto de alfombras y en frente deesta Subuda el dicho tablado lavantado quatro gradas para el aciento del Virrey y Audiencia,y en el puestas Cillas de terciopelo para la audiencia,y una de tela de oro para el Vissorrey,y ala espalda deste aciento estava todo colgado de Doceles de Damasco y terciopelo Carmesi de Castilla,y en medio un Docel de tela de oro con su Cielo,y los trece morillos todos cubiertos de arriba abajo de tafetanes de colores con mascarones y otra cosa de ornato colgadas dellos = adornose el dicho Corredor dela Cassa de Cabildo de Doceles de Damasco y Terciopelo Carmesi de Castilla,en la pared dellos y la pared de los arcos de la Calle se colgó de brocados y terciopelo y damasco de colores, y los Pilares colgados y cubiertos de tafetanes de colores. La Ventana del Cabildo que sale ala plaza estava Colgada des-

de la Azotea ala Ventana y de la Ventana al Suelo,y Colaterales de brocado,terciopelo y damasco.Todas las ventanas y paredes de los Vecinos dela plaza y Calle de San Agustín,y Calle de San Francisco,y plazuela de las Casas del Marqués asta aonde podia alcanzar la vista desde la plaza y tablado estaba colgada de Alfombras y doceles de diferentes sedas y adornada de retratos y pinturas

A las dos oras de la tarde dia de San Joseph diez y nueve de

[foja 2]

Marzo de mil quinientos noventa y nueve años,estando la Plaza mayor de esta Ciudad llena de innumerable gente assi Españoles,como indios y lo mismo las ventanas y azoteas dela dicha plaza y contorno = se juntaron en el Cabildo el Doctor Monforte Corregidor deMéxico Lucas de Lar.. Alcalde ordinario y hernando de Salazar Alcalde ordinario y Juan de Aranda Thezoroero del Rey Nuestro Señor Señor Pedro de los Rios Factor,Balthazar mejia Salmeron Alguacil mayor de la Ciudad de México,Gerónimo López,Alonso de Valdés,Guillen Brondat, Gaspar de Rina de Veiza,Balthazarde Herrera,Don Francisco de Trexo Carnafal,FranciscoEscudero de Fifueroa,Francisco Rodrigo de Guevara Regidores de la Ciudad y yo Martin Alonso de flandes Escribano Mayor del Cabildo,bien aderezados de ricos vestidos de gala, ylo mas de ellos con cadena de oro y espada dorada y broches en gorros y capas, y con cavallos ricamente enja..esados a la Gineta y brida todos los queles a las tres de la tarde poco ma o menos salieron del Cabildo y fueron a la casa del [ ] Juan Luis de Rivera Alferez que sacó el Pendón acompañado de muchos cavalleros y vecinosde Esta Ciudad muybien aderezados de gala y llegados bajo el dicho Alferez Juan Luis de Rivera muy ricamente vestido de tela de oro y plata y armado de armas doradas y subió en un cavallo blanco muy grande y hermoso,encubertado de cubiertas ricas de oro y telas el cual subió de esta Casa acompañado de la dicha Justicia y Regimiento y Cavalleros y Vecinos de la Ciudad, llevandole aun lado el Corregidor,llevava el dicho Alferez otros dos cavallos blancos en que ivan dos pajes de lanza que llevan el helmo y mandiletos vestidos de terciopelo verde todo guarnecido de oro siebones y calzas aforradas de tela de plata,y sacó mas once hombres españoles a pie,los seis por Lacayos y los cinco por partes vestidos de terciopelo verde sayuelos,Calzas y calzones guarnecidos de muchos pasamanos de

oro y plata y espadas plateadas y sombreros de terciopelo verde guarnecidos de trencillas de oro y plata y cadenas de oro y maza plateada en las manos, Y de esta manera y con este acompañamiento fueron de la Casa de dicho Juan Luis de Rivera por la calle de San Agustín a las Casas del Cabildo donde subieron todos los susodichos Justicia y Regimiento a las Casas del Cabildo y entraron a la Sala del Cabildo donde estaba el Pendón enbastado en una lanca dorada y era el Pendón de damasco carmesí, todas las zenefas bordadas de ambos lados, y se quedó el Alférez en el Cabildo en guarda del Estandarte y volvió a bajar la Ciudad Justicia y Regimiento y subió a caballo y llevando adelante sus maceros a caballo vestidos de terciopelo Carmesí, sayos y ropas largas, fue la Ciudad acompañada de los cavalleros y Vecinos del lugar a Palacio donde se apearon y llevando las mazas delante subieron arriba, y quedando los maseros y mazas en la primera quadra de Palacio después de la sala grande entró la Justicia y Regimiento a una quadra donde estaba el Sr. Vissorrey y Audiencia, adonde allaron el Virrey y Audiencia de pie, y así [ ] ala Ciudad haciendo el dicho Virrey agradecimiento ala Ciudad por lo bien que iban aderezados y se bajaron todos y tomaron cavallos el Sr. Vissorrey Real Audiencia, odidores, Alcaldes de Corte, fiscal y alguacil

[foja 3]

mayor, en cuerpo de audiencia y masas del Vissorrey, y luego immediate la dicha Ciudad, Justicia y Regimiento con sus masas sin que entre la dicha Audiencia fuesse, ni yo viesse y ninguna otra persona, sino el Corregidor de la Guardia visando su oficio con la guarda del Vissorrey, y en esta forma fueron con grandes acompañamiento, delante de Cavalleros y Vecinos del lugar al tablado, donde se apeó el dicho Sr. Vissorrey, y Audiencia y asentados el dicho Virrey Don Gaspar de Zuñiga Acevedo Conde de Monterrey, El Lic. do Maldonado. Don Santiago de Ruego, Don Eugenio de Salazar, Doctor Villagra. el Lic. do Don Francisco Tello oydores, y el Dr. Don Marcos Terrera, y el Lic. do Ayala Alcaldes de Corte, y el Dr. Nuñez de Mozquecho fiscal, y Rodríguez de Figuero Alguacil mayor de Corte, estando en pié junto a las quatro gradas del aciento del Virrey y Audiencia la Justicia y Regimiento descubiertos, Gerónimo López procurador mayor de ella suplicó al Sr. Virrey, diese licencia para venirse a las Casas del Cabildo por el Pendón y havien-dola concedido se bolvió a bajar la Ciudad y tomaron cavallo con sus mazas adelante fueron a las Casas de cabildo y

subieron ala sala de el, y el Alferez tomó el Estandarte y lo baxo abajo y subieron todos a Cavallo y el dicho Alferez llevó el estandarte cojido a la asta como estava y llevando la Ciudad sus mazas delante, y llevando el corregidor a su lado derecho el Alferez y Pendón y yendo a los lados del Alferez y Corregidor y tomando el Pendón en medio quatro Reyes de Armas que vistió la Ciudad a costa de sus propios de terciopelo Carmesi con calzones balones guarnecidos de oro, bota blanca, espadas y dagas plateadas, bastones plateados en las manos, sombreros de terciopelo carmesi, guarnecidos de oro y plata, y sus sayones de terciopelo y con las armas Reales sobre ellos en el Pecho y Espaldas a cavallo y acompañando al dicho Alferez sus once lacayos y pages y dos pages de lanza fueron todos al tablado donde esperaba el Virrey y audiencia y apeados subieron el dicho Alferez, Corregidor, Alcaldes ordinarios, Regidores atrás nombrados y de Ayuntamiento y subidos se pusieron en ala en dos hileras; y el Alferez con el Corregidor llegó con el Pendón adonde estava el Sr. Virrey, y ledixo el Alferez, Esta Ciudad por si y por este Reyno quiere alzar Pendón por su Magestad Real del Rey Don Phelipe Nuestro Señor tercero de este nombre y para que este acto llene la autoridad que se requiere Supplica Mexico a Ud. le alze en su Real nombre; y dicho est el Sr Virrey tomó el pendón y lo puso sobre los brazos y mando a la Ciudad que se asentase en su lugar quele estava hecho de bancos espaldares Cubiertos de muy ricas alfombras en frente de la Real audiencia luego en subiendo las gradas del tablado a la mano derecha, y izquierda de las dichas gradas, y asentada la Justicia y Regimiento, descogió por su mano el Sr. Virrey y el dicho Pendón estando presente con el en pié, el Alferez y Capp.n de la Guardia, y desatado mandó al Alferez que se sentase y se sentó con la Ciudad primero que el Corregidor y sentados todos se mandó a uno de los Reyes de Armas llamado Manuel Rodriguez; decir y dixo, Silencio, Silencio, Silencio, oyd, oyd, oyd, y luego el Virrey, Audiencia y Ciudad se levantaron en pie, y destoca-

[foja 4]

dos, y estando assi el Sr Virrey alzando un poco el pendón dixo, Castilla nueva España, Castilla nueva España, Castilla nueva España, por el Rey Don Phelipe Nuestro Sr. y luego se lleo el Alferez y tomó el pendón tendido como Estaca y le puso a la mitad del tablado arbolado en lo alto, y dixo el dicho Rey de armas tres veces Silencio, Silencio, Silencio, oyd,

oyd.oyd y hecho silencio alzóel estandarte todo en alto el dicho Alferez y dixo.Castilla nueva España, porel Rey Don Phelipe tercero de este nombre,Nuestro Sr.Castilla nueva España porel Rey Don Phelipe Nuestro Sr.,Castilla nueva España por el Rey Don Phelipe Nuestro Sr. que Dios guarde muchos años = Y luego los Reyes de armas Todos juntos dixeron lo mesmo,tres veces a muy altae e inteligibles Voces y luego se disparo gran suma de artilleria,Cámaras y Arcabuses y cohetes y bombas de fuego en las Cassas del Cabildo y Plaza y respondieron lo mismo las Cassas Reales y hubo gran repique de Campanas en las Iglesias,y fecho esto se puso el Alferez al cabo del tablado con eldicho pendón y se alzó,y fizo la misma solemnidad y luego bajo algunas gradas y se fizo la misma solemnidad que fue la tercera ;y fecho esto tomaron cavallos la dicha Justicia y Regimiento con el dicho Alferez quedandose en el tablado el Sr Virrey y audiencia sentados en sus cillas quedando abajo la Guardia del Sr.Virrey y dos Compañías de Soldados de Infanteria que tenia rodeado el tablado y la mitad fue con el Pendón acompañados de sus mazas y Reyes de armas todos a cavallo y sin apearse enfrente de las Cassas Reales se hizo la dicha Solemnidad por las mismas palabras tres veces,y se bolvió a disparar artilleria en las Cassas de Cabildo y muchas trompetas y ministriles,y fecho esto vinieron a las Cassas de Cabildo en frente de las quales a Cavallo sin apearse se hizo otras tres veces la dicha Solemnidad llevando delante siempre muchos tabales,trompetas y chirrimias,y se disparó artilleria y arcabusería,y luego se apeó el dicho Alferez con el Pendóny toda la Ciudad llevando delante sus maseros y los Reyes de Armas subieron ala Cassas de Cabildo y Corredores deella donde en una de las Cumbres deellas estava Colgado un Docel debocato de tres altos y en el a la vista de toda la plassa se hizo lamisma Solemnidad que de [ ] tres veces y fecha esta se entró en la Cassa de Cabildo el dicho Alferez,y la Ciudad y pusieron dicho Pendón en la Ventana del Cabildo que sale a la Plaza,tendido donde estuvo asta la noche y hubo otra gran salva de artilleria y arcabuceria y fuegos, y cohetes y allí se quedó el Alferez y Reyes de armas en su guarda,y se bajo la Ciudad y tomaron Caballos y llevando delante sus mazas se volvió al tablado y subió ael con sus maseros delante,y subidos se levantó el Virrey y audiencia y bajaron todos a pie,sin tomar cavallos se fueron ala Iglesia Mayor donde entraron por la puerta del Perdón y se fue derecho el Sr Virrey a hacer oración a la Capilla del Sagrario,y estandos puestos el Dean y Cabildo de la

Santa Iglesia y mucha suma de clerigos revestidos en dos hileras en forma de choro y habiendo hecho oración fueron todos en procesión desde allí por la una nave de la Iglesia al altar mayor donde se hicieron oraciones y hubo música y chonso

[foja 5]

netas,y fecha estas se bolvieron a salir dela Iglesia y tomaron cavallos y se vinieron a Palacio en la misma forma que salieron deel y havian ido al tablado sin que entre la audiencia y Ciudad huiesse ninguna Persona y en esta forma fueron a Palacio y subieron a las Casas Reales quedándose los Regidores y Alcaldes y fiscal en el Patio de Palacio y subidos se quedaron los maseros y masas en la primera quadra y entraron esta la quadra postrera donde se arrimó el Virrey a su Docel y llamada la Ciudad les dijo palabras de agradecimiento de lo bien que se havia hecho,y fecho esto se bolvió la Ciudad con sus masas delante al Cabildo y subidos ael se bolvió a baxar la Ciudad y el Alferrez,quedandose las masas y Reyes de armas y el pendón cojido que quedó guardado en la Casa de Cabildo,y llevaron al dicho Alferrez a su Cassa = y en el tablado donde se alzó el pendón no havia ni vide otro aciento que las cillas para Virrey y Audiencia y Escaños de Ciudad,ni otra Persona que en el estuviera asentada mas que los susodichos = [ - - - - ]-fecha en 19 de marzo de 1599 [ - - - ]

Lo mismo se executó en la Jura del Señor Don Phelipe quarto.

## Documento 2

*Corpus christi 1600* . Archivo ex Ayuntamiento, Acta de Cabildo.T.644-a, pág.106, microficha del original, 5-14 (2 izquierda).

[Comedias y danzas de naturales]

Abril 29 de 1600

(Al márgen Fiesta de Corpus.)

< ...Este día trató la ciudad sobre el llamamiento que se hizo para tratar sobre lo que se a de hazer para la fiesta del corpus xripsti.

El señor francisco escudero dijo que el señor bisorrey le dijo en conformidad que se hiziese muy solene fiesta y que las comedias sean muy buenas y con mucho ornato y que las danças fuesen muy de beer por que las peleas y gigantes son muy ordinarios y que no parece tan bien que se hagan dansas despadas y otras y que asi es justo se haga muy gran solenidad y para ello dio sus cartas para los ynterpretes y algunos beneficiados para que enbien como suelen danças de muchachos y biguelas y otros instrumentos para la fiesta y octava con que se les pague.

La ciudad auiendo visto el decreto del señor bisorrey y lo que a dicho el señor francisco escudero de figueroa le parece que la fiesta del dia de corpus xrispti y su octava se haga con toda la solenidad que se pueda segun conforme a tenido de costumbre esta ciudad hazer y se concierte haya una comedia el dia del corpus xrispti que sea a lo divino y auentajada y por el consiguiente otra en la octava y aya en los dichos dos dias las danças que se pudiesen hazer asi de españoles como de naturales yndios y mulatos y para que todo esto se haga con el cuidado que es rrazon y que en ello no aya descuido ni falta se cometio al señor francisco escudero de figueroa para que lo tome a su cargo y concierte las comedias y danças y lo demas que le pareciere convenir..... >

*Corpus Christi 1601.* Archivo Histórico de la Ciudad de México, Actas de Cabildo 644-a, microficha del orig. 10 - 14 (8a y 9a).

Mayo 14 de 1601

“ Este día el señor don Francisco de trejo y caruajal comisario deste ciudad para la fiesta de Corpus Christi dio noticia como tiene concertado dos comedias con las dos compañías de farzantes que asisten en esta ciudad y ffecha escriptura por dos mill pesos de oro comun porque hagan una el dia de Corpus y otra el otava Representando cada comedia las dichas dos compañías de farzantes para que se hagan mas cumplidamente y Y visto Por la ciudad mandó que se le libren en el mayordomo desta ciudad para que les de y pague de propios como se acostumbra y se guarde la escriptura en este archivo para ver si cumple lo cual se libre a los dichos pedro de riancho y a lonso velasquez y marco antonio y juan corral.

Este día el señor don francisco de trejo y carvajal comisario para la dicha fiesta de Corpus dixo que asi mismo para la dicha fiesta del dicho dia de Corpus Christi toda su ataua cada dia de por si tiene concertado con florian de barcas maestro de danzas aqueaque Un Carro con danças y muchas Cossas de polvora y musica como esta por la escriptura dentro y fuera de la iglesia por precio de duzientos pesos que da noticia a la ciudad Para que se les mande librar “.

“ Este día se ordeno que los tablados de la ciudad para que la fiesta del Corpus de Comedias y ciudad se traigan en pregon tres días y pasado se de noticia a esta ciudad para que señale el día en que se a de rrematar y los tablados an de ser a vista y contento del señor obrero mayor y alariffe y Conforme la orden que dieren.”

#### Documento 4

*Memoria para la construcción del teatro del Hospital Real de Naturales, de Juan Gómez de Trasmonte - 1638. Archivo General de la Nación, Historia, tomo 467, fojas 5, 6, y 7.*

< Memoria y condiciones para edificar el teatro de la representación que se ha de hacer en el Hospital Real de esta ciudad - este año 1638 - en el espacio de veinte y nueve varas de largo que es lo que tiene de queco el patio del dicho hospital y veinte y cuatro de ancho que es el sitio que solia ocupar el que antes seruvia; se ha de disponer la planta, nueva, con los cincuenta y dos aposentos en dos ordenes, alta y baja, con su transito, Patio, Teatro y Vestuario y cubierto de texamanil a dos aguas, de la manera siguiente.-

1 - Primeramente en controrno de todo el espacio desta planta se a de formar y hacer un zimiento, sacandolo de una cuarta de fondo de la superficie que tiene el patio y de dos tercias de ancho sobre el qual sean de formar dos gradas con que se subirá desde el patio del teatro a lo que queda por corredor debaxo de los aposentos- Conque que alli sean de plantar quedaran defendidas de la humedad y agualluvias, y la comodidad de los que alli debaxo sean, de sentar en bancas bien dispuestas por la eminencia que vienen a tener a los que estaran en el patio- esta misma forma de gradas y y cimientos se ha de hacer por la parte de la entrada principal al dicho teatro de manera que del sea de subir con las dichas tres gradas a lo que vienen a servir de corredor baxo de los aposentos y juntamente sea de baxar con otras tres por la parte de afuera hacia el claustro y todo sea de hacer de cal y canto en dicha altura de tres gradas que tenga media vara de grueso y una de fondo su pared terraplenado lo que va a decir del ancho de los aposentos y tránsito, y en esta altura sea de entenayuar para lo qual el Ospital dara piedra y tenayucas.

Para recibir el xacal, con que sea de cubrir toda esta obra sean de levantar siete pilares de madera de cada lado que tengan catorce varas de largo, una tercia de grueso y media vara de ancho, de madera de Chalco de oyamel los cuales se asentaran sobre unas bases de canteria blanda que an de quedar embebidas con las gradas con su encaxe para que con su gema de spigas que tendran dichos pilares queden firmes. Todas las maderas para esta obra, de pies de

trauesarios,puentes y soleras y estribos an de ser de ojamel del monte de Chalco de porte de ocho y nueve varas conforme la parte donde sirve cada cossa.-Las maderas para el xacal,asimesmo an de ser del monte de Chalco.

[al márgen:el texamanil ade ser de Quaximalpa]

Los aposentos dichos an de tener a dos varas y media de frente y dos y media poco mas de fondo.El transito tendra vara y media y las diuisiones de los dichos aposentos iran a braxa en la parte que parece en la taça para la mejor vista.

Los suelos,diuisiones y antepechos de dichos aposentos,an de ser de tablones de xilacote y asimesmo, las diuisiones de los transitos.En todo el testero en frente del teattro por encima de los ultimos aposentos sean de acer gradas,seis o mas, las que cupiesen parala gente de chusmas.

A se de hacer el teatro para la representacion de seis varas de ancho y catorce de largo dexando por cada lado del su transito:este se levantara del suelo cinco tercias y se fundara sobre sus paredes de cal y canto enmaderandolo de quartones juntos y dexando dos portañuelas para baxar a lo baxo quando se ofrecieren algunas tramoyas y asimesmo por de dentro del vestuario sea de hacer lo mesmo;y para salir a representar sean de dexar tres puertas una mayor en el medio y dos a los lados y otra para entrar a vestirse los representantes y su vestuariocon escalera de madera.-

La frente y testero desde dicho teatro arrimado a los arcos del patio,y vara y media mas afuera sea de zerrar de madera, formando en el medio aquel modo de tribuna que sirve de asiento principal de que el que figura y de apuntador,esto se hara en forma de arco donde siempre se pone una cortina y por lo alto hasta el suelo del corredor sea de dexar un corredor a todo lo largo del dicho teatro con sus varandas fuertes que este viene a seruir a la mesma presentación y su ornato tendrá una vara de bue....Anse de hacer quatro escaleras de madera de caxa para subir a laprimera orden de aposentos en los quatro angulos de los transitos.-El techo de los ultimos aposentos y transito sea de enladrillar y dar su corriente con sus pretilas.-

Todos los aposentos cada uno a de llevar su puerta elevadiça con su prestillera.

Toda la qual dicha obra sea de hacer segun dicho es a toda costa asi de matheriales,de madera, clavaçon toda la necesaria y del tamaño u calidad que a cada parte combiene con la cal y arena para los fundamentos y la manufactura de todo - a satisfaccion de el señor oydor don Iñigo de Arguello Caruajal y a vista del maestro mayor Juan Gomez de Trasmonte.

Esta obra se hade acabar para Pasqua de Flores del año que viene de 639 y auiendose rematado en la persona que mejor postura hiciese afiançando como es costumbre para la seguridad de lo que se le a de dar luego adelantado y para el deuido cumplimiento de la dicha obra segun dichas condiciones y a satisfaccion del dicho señor oydor y vista del dicho maestro mayor se le haran las pagas en la forma siguiente:

El tercio de lo que montase dicha obra se le ha de dar luego de contado y el otro tercio conforme al estado de la obra y el ultimo quando de todo punto esta acabada.Con declaracion que no ade uer mejoras ni demasias en ella y las que uiesehan de ser de muy conocido util y mejora de la dicha obra y consultadas y aprobadas primero por el dicho señor oydor porque de otra manera no sea de estar a ellas. >

**Documento 5**

[Autos para la jura de Felipe V - Recorrido del pendón,1701]. Archivo Histórico de la Ciudad de México, Historia, Juras y funerales de reyes, vol. 2282, exp 2, foja 23.

Ordenanza para los arreglos de las calles por donde ha de pasar el pendón: "Las calles por donde ha de ser el paseo son la de las Cpuchinas,del EspirituSanto,hastala esquina de la Casa profesa y vuelve por la de San Juan hasta Palacio donde esta el tablado en que se ha de hacer la primera función,y de allí coje a la calle arzobispal donde está otro tablado y.... por la calle de Santa Theresa,la Escalerilla y la Catedral, hasta la Cruz de los Talabarteros;y de allí vuelve por el Empedradillo derecho por el portal de los mercaderes,calle de San Agustin,alas Casas de Cabildo,donde es la tercera y última función....."

el día 4 de abril de 1701

[foja 47]

[Descripción del tablado]

-----

....."Y fueron al tablado que se puso junto del Real Palacio apartado deel Veinte baras;y tiene de largo treinta baras de Oriente a Poniente y quince de ancho,las siete cubiertas,con seis columnas que formaban cinco arcos por la frente,y dos por los costados mirando a la calle del Relox y el retrato de Su Magestad se puso a parte en lo alto asia los balcones de Palacio conel mayor adorno Primor y Riqueza que se pudo, donde se hizo el acatamiento debido,y habiendose sentado su Exa. los Tribunales y la Ciudad.esta, en sus acientos con Cubiertas de Tercio pelo Carmesi, se levantó el dicho Cappn.Don Diego Reynoso Altamirano de Borja como Procurador Mayor, Yo el Escribano mayor de dicho Cabildo,y habló a su Exe. pidiendole licencia para yr a Entregar el Estandarte Real,y haviendola dado,baxó del tablado la Ciudad volvió a montar,y vino el paseo por delante de Palacio a coger la calle de San Bernardo (donde son hoy las Casas de Cabildo)y allí se volvió a apeara la Ciudad y sus Alcaldes;y estando en la sala el dicho Sr.Corregidor le entregó el Estandarte Real al dicho Don Miguel de Cuevas,diciendole selo entregava para que le alzase en nombre del Rey nuestro Señor.

## Documento 6

*Cédula real.* Archivo Histórico de la Ciudad de México, Ordenanzas, tomo 433 a, f73-73v.-74-74v.-75-75v.-76-76v.

[Sobre obligaciones de los diputados de fiestas, 1728]

### DIPUTADOS,DE FIESTAS

Los Diputados de Fiestas, que cada año se eligen de los Capitulares Regidores de los que se hallasen en esta Ciudad, y no estuvieren acomodados fuera de ella en Oficios de Justicia y otras cosas de el Cervicio de su Magestad obseervarán los Capítulos siguientes.- Primeramente hande tener obligacion de saver las Fiestas, que esta Novillissima Ciudad celebra de sus Patronos, que oytiene, y de los que en adelante tuviere, y de la obligación de las funciones a que deven asistir, por lo que tienen de tales Diputados.- Item, por que en algunos años de esterilidad, y falta de llubias por los temporales suele concurrir a el amparo y Patrocinio de la Virgen Santissima Nuestra Serñora de los Remedios, para que nos remedie, intercediendo con su Preciosissimo Hijo Nuestro Señor Jesuchristo buenos temporales, de donde resulta el sustento de el Comun, y otras vezes enfermedad general, y otros accidentes, pidiendo como dicho es, el amparo, y patrocinio hecho las diligencias, que se han acostumbrado, consulten ael Exellentissimo Señor Virrey, y ael Illustrissimo Señor Arzobispo, para traer a esta Ciudad la santa Imagen desde su Hermita, colocandola, como siempre en la Santa Iglesia Cathedral, para, que se le haga Novenario; y en todo esto hande entender los Diputados de fiestas, que se eligieren anualmente, y traída la Santa Imagen de la Parrochia de la Santa Vera-Cruz hade salir en Procecion, el día siguiente con la asistencia de S Exelencia, Tribunales, Religiones, Cofradías, y Numeroso concurso, de Gente Devota, que con luzes, asistan a esta función de rogativa llevandola a la dicha

Santa Iglesia Cathedral, y los dichos Diputados, aquel día, procurar evitar con vigilancia, qualesquiera desordenes, y pecados entre el numeroso concurso, y cuidar que el Palio, con que hade salir la Virgen Santissima dela dicha Parrochia, para dicha Santa Iglesia Cathedral,

llevan sus Varas los demas Regidores, y Caballeros, que para ello sehan de combidar, cuidando, que otros que no lo sean tomen vara, por estar assi practicado; y en la misma forma se observe, por el Correxidor, Rector de la Cofradia, y Escrivano Mayor de Cavildo, o su theniente, lo estilado, y acostumbrado, quando se buelve la Santa Imagen a su cassa, donde la hande entregar, y tomar de ello testimonio, y esto se hade observar Respecto, de que ante de entregar la Santa Imagen a los Diputados Comissarios de el Cavildo Ecclesiastico hacer pleyto omenaje ante el Corregidor o Regidor Diputado por la Ciudad de volverla a la dicha Hermita \_\_\_\_ Item. por que todos los años es de Cargo de la Ciudad, la celebracion de la fiesta de el Corpus Christi, los Diputados de ella cuiden, que un mes antes se ponga el Tribunal, y Mesas, para los remates, de las Danzas, fuegos, Gigantes, Tarasca, y todas las demas cosas que se han acostumbrado, para dicha celebridad, pidiendo, con la intervencion de el Capitular, Procurador mayor a Su Exelencia los Despachos de sus Mandamientos, para que los Pueblos de Catorze leguas en Contorno vengan a poner los Arcos en el distrito que siempre se han puesto, para la Procesión, trayendo sus Cirimias, trompetas, y Atabales, pagandoles a los naturales, lo que está en costumbre, por el Mayordomo, que hade dar Cuenta, como de lo demas anexo a dicha fiesta, poner luzes la noche antes en la ventana, y corredores de Cavildo, y dichos Diputados, combiden Caballeros, que ayuden allevar las varas en el distrito de la Procesion asistiendo la Ciudad en forma a las Visperas, y Procesión de la tarde antes, quando de el Sagrario de los Curas, para cantar las visperas, lleva a el Altar mayor a el Santissimo Sacramento, para lo qual, la Ciudad, y Capitulares de ella hande llevar luzes en las manos, y hacer que asistan las Danzas, y Gigantes, como assimismo hande asistir en toda la Octava, so la pena arvitria que les impusiere el Corregidor, y Diputados; assimismo cuidaran los Arcos esten altos, en bastante proporcion, por que no embarazen a el Palio, Guiones, Estandartes, y mangasde Cruz, de las Religiones, y Clero, que esten bien tapadas, adornadas con Flores, para que eviten el Sol: proveyendo el dicho Corregidor Auto que se pregone, para que en las casas de el Distrito de la Procesion, se aderezen, y cuelguen, so las penas,

que le impusiera, cuya aplicación sea para el Ornato, de el Santissimo Sacramento, y entodo lo demas se observe, y guarde la costumbre, poniendo todo Cuidado en el argumento, y lucimiento de esta Celebracion. \_\_\_\_\_

Item, los dichos Diputados cuiden de combidar, a Su Exelencia, para la asistencia con la Ciudad, y en forma para las fiestas de el Glorioso San Gregorio Taumaturgo, y a los señores de la Real Academia, como uno de los Patronos de esta Ciudad, y a quien eligió, por la preservación de las inundaciones en ella, la qual qual dicha fiesta, se celebrara en la Santa Iglesia Cathedral, cuya celebracion se hace a los diez y siete de Noviembre de cada año, con asistencia de su Exelencia, y Real Audiencia, que combide por consulta en Real Acuerdo para todos los años que esta fiesta, fuere de Tabla y vino en ello. \_\_\_\_\_

Item los dichos Diputados, cuiden de que se haga assimismo la fiesta de San Nicolas de Tolentino, assimismo Patron de esta Ciudad, conforme a la costumbre, en la Iglesia de el Combento de San Agustin, dandose a los Regidores para su celebración, de Missa, sermon, Cera, Procesion, y fuegos, cien pesos, que están destinados de Proprios, para esta fiesta \_\_\_\_\_

Item en la propia forma, y con la misma solemnidad, y limosna cuidende la fiesta, que se hace a el Patron de esta Ciudad, y su Criollo, el Glorioso Martir San Phelipe de Jesus, en la Iglesia del Señor San Agustin. \_\_\_\_\_

Item se ordena se cuide assimismo, de la fiesta de el Glorioso San Francisco Xavier, assimismo Patron de esta Ciudad, acudiendo con doscientos pesos, que se den de dichos Proprios, que se entreguen a el Padre Procurador de la Cassa Professa de la Compañia de Jesus, donde se hade celebrar, en la forma antecedente.

Item se ordena, se deen cincuenta pesos de Limosna, para la celebracion, de Santa Thereza de Jesus, cuya celebracion, se hace en el convento de Nuestra Señora del Carmen; y assimismo se cuide mucho de la celebracion de las fiestas de los demas Patronos de la Ciudad, para la asistencia de ella, que son la de el Glorioso Martir San Hipolito

en su Iglesia, y Hospital, dandosele a su Prelado, Cien pesos para ella, cada año. Santa Rosa de Santa Maria en la Santa Iglesia Cathedral, donde no se ha de dar Li-

mosna alguna. San Isidro Labrador, en la Iglesia de San Bernardo dandose los veinte pesos, que hasta aqui se han dado, y San Bernardo, a quien esta nombrado Patrono en su Iglesia dandose cincuenta pesos para sus costos, como tambien se haga en los que se risivieren en adelante, por protectores. \_\_\_\_ Item, que los dichos Diputados de Fiestas cuiden, que los Porteros avisen al Corregidor, y Alcaldes Ordinarios para la asistencia en cuerpo de Ciudad, que

hande, yr en toda forma, con masas, a las quatro Rogaciones y Letanias que cada año tiene dispuestas la Santa Iglesia se hagan por los buenos sucesos en la Christiandad y Republica, que por representarla toda la Ciudad en forma deve asistir, sin faltar ninguno, sino es que sea con legitima causa, y el Corregidor cuide de lo sobredicho, para que no se falte aello, saliendo de las Casas de Cavildo, todos en forma puestos en ala, y por sus antiguedades, quando la Santa Iglecia haga señal de sus campanas, y volviendo aella de su Procesion, buelvan en la misma forma de su Ayuntamiento, desde las quales se podran ir alas suias; y para asistir en las Iglecias, los Porteros, pondran las Bancas, y Alfombras., pues hade estar dicha Ciudad en forma de Cavildo. \_\_\_\_ Item, que

por que es constumbre, que los dichos Diputados lo sean de la Procesion de el Santo entierro..... nuestro Señor, que sale de el Convento de Santo Domingo los Viernes Santos en la ..... convento de Religiosas de la Limpia..... da deposito el Cuerpo de Nuestro Señor, por ser Procesion que toca a la Ciudad, cuidaran, que se combiden, para el acompañamiento, el estandarte, que saca el Corregidor, o en su ausencia, o enfermedad, u otro lexítimo impedimento (su theninte silo huviere) y de no tenerlo el Alcalde Ordinario que estuviere en turno; y de mas de los capitulares que deven asistir, se combiden a los que huvieren sido Alcaldes Ordinarios, y a Titulados Cavalleria de los, que asisten en esta Ciudad, para, que con el luto que se acostumbrare, assistan a esta funcion, recogiendo todos para, yr con ella en forma de Ciudad, y con las Mazas cubiertas de vayeta, y los Porteros con lobs cubiertas las cabezas, desde las casas de el dicho Ayuntamiento, hasta el dicho Convento de Santo Domingo de donde hade salir en forma, y guardandose la constumbre, y la Preheminiencia, que ael Regidor mas antiguo

le toca, como está dicho; y assimismo hande acompañar la dicha Procesion, por delante todos los Ministros, vestidos de vayeta, esto es delante de las Mazas, como assimismo los Ofiziales de el Cavildo, sin que ninguno vaya dentro de ellas, y en medio de dichas Mazas yrá el Mayordomo de dicha Ciudad, assimismo vestido de luto el cual, como se ha aconstumbrado lleve la Campanilla. \_\_\_\_\_

Ytem, se observe la constumbre, por dichos Diputados, haciendo combite a el Cavildo Eclesiastico, assi, para el resevimiento de el Estandarte a la puerta de la Iglecia con los Ministros, como para el paso de el Santo entierro, para que le carguen los Señores Capitanes Eclesiasticos, desde la puerta hasta la en que sale para la Posa, y Oracion, que se canta en la Capilla

de  
de Nuestra Señora de la Soledad, cuidando assimismo, de que las calles, por donde anda la Procesion esten limpias, y que la Posa, que aconstumbra poner la Plateria en su Calle de San Francisco, assimismo cuiden con toda puntualidad, que los Gremios, que tienen los Angeles que llevan las Insignias de la Pasion de Christo Señor Nuestro señor no se salgan de la Procesion, antes de llegar a el Convento de Religiosas de Nuestra Señora de la Concepcion, donde como queda dicho, queda en deposito; y procuren que todos se smeren en el mayor lustre, Autoridad, y gravedad, por requerirse en este dia, que no se inove en cosa alguna, ni la Procesion, pase por otras Calles que no sea la que siempre ha sido constumbre, y en consideracion de lo determinado, por el Real, y Supremo Consejo, en la controversia seguida, por Don Miguel Diez de la Mora, Corregidor, que fue de esta Novillissima Ciudad, sobre haber pretendido tocarle la prepsion, y distribucion de el Producto de las Plazas de Toros, en las fiestas en que se lidian, mandandose obcervar la Constumbre en el nombramiento de Diputados, para Estayntendencia, con eleccion libre en el Cavildo, se ordena y manda que los Diputados de Fiestas sean, y se entiendan, para las disposiciones de Plazas de Toros en todas las funciones donde los huviere dentro de esta Ciudad, y en los que se lidiaren causa de resevimientos de los Señores Virreyes, sean y se entien Diputados los que lo huvieren sido, para el resevimiento en el Palacio de Chapultepeque, o sean en esta Ciudad en dicho Real Palacio, y Bosque de Chapultepeque; con advertencia, que para oviar el que no se subcite la question determinada no hade poder ser electo en dicha Diputacion el Correxidor. \_\_\_\_\_

## Documento 7

Archivo Histórico del Ex Ayuntamiento de la Ciudad de México, Cédulas y reales órdenes, leg. 2, exp.126.

[Recibimiento para el virrey Antonio María Bucareli, 1771]

Muy Señor mío, sabed usted que con el motivo de haber concedido el Exmo Señor Marques de Croix para extensión de la carcel las piezas del Real Palacio inmediatas a ella, y en que tenía alguna de su familia, se subió esta y coloco en las destinadas para Coliseo, y en que se hacían por la Ciudad las Comedias, con que celebraba a los sres virreyes en los 3 primeros días de su entrada al Gobno. sin embargo de esta novedad para cumplir con vuestra comision tratamos de havilitalas aderezando los Bastidores y demas que es regular, pero al registrarlas las hallamos tan variadas que se le han puesto cancelles para Alcobas de los familiares, quitado los Corredores o palcos de madera, y destrosado todo de suerte que no se sabe su paradero.

Y aunque a costa de gastos se pudiera reparar, y desde luego los erogaría la Ciudad con la franqueza que acostumbra para manifestar su jubilo en semejantes casos serían inútiles para la estreches del tiempo y aun no falta a los Comisarios arbitrio para plantearlos porque no se desembarazan las piezas, y el Señor Virrey continua en el Real Palacio hasta la vispera en que entregue el Baston al V su sucesor según se ha podido rastrear. Puesto en este conflicto el Cabildo reflexando en la apreciable contingencia que le ofrece tener a Ud. cercano a la persona de nuevo Exmo.S. Virrey acordó ayer en junta con el S.O.I.C. encargar a Ud. y comisionarlo como uno de sus Individuos para que a su nombre prevenga VS. el animo de S.E. con la noticia de estos imposibles que no le permiten hacer de pronto en ..... lo que ha executado anteriormente protestando al mismo tiempo su disposición para remplazar oportunamente sin faltar en un apice.....

AHBMAH, vol. 97, exp.5, p. 115-117

[Entrega del Coliseo Nuevo a don Juan Manuel de San Vicente e inventario, 1777]

-----

En la Ciudad de México en ocho de Marzo de mil setecientos setenta y siete, estando en la Casa de el Real Coliseo y de presentacion de Comedias de esta capital, Don Antonio Arroyo Administrador del Hospital Real y General de Indios, a efecto de hacer la entrega de dicha Finca a Don Juan Manuel de San Vicente, en quien se remató, cuyo remate se halla aprobado, por el Exmo. Señor Virrey de este Reyno, y presente el susodicho por ante mi el Infrascripto escrivano de Cámara de el Real tribunal de Cuentas, y de el Referido Hospital Real y de dicha Casa, se procedió a la entrega de ella, y demás trastes de Bastidores pertenecientes a la referida finca, que fue recibiendo el nominado Don Juan Manuel de San Vicente en la forma siguiente.

Primeramente se le entregó y recibió el susodicho la Casa donde se halla situado el referido Coliseo de representaciones para comedias, compuesta de cincuenta y quatro Apocentos, o Palcos de mamposteria, con sus correspondientes Balcones de hierro, y cubiertos estos de lienzos pintados, puertas de madera, chapas y llaves de hierro.

Itt. En el Centro o Patio de dicha Casa, catorce lunetas grandes, puestas de pie firme, y arrimadas a la orquesta; quatro senetillas también de madera firmes.

Itt. La orquesta, para la Musica, compuesta de nuevo y bien acondicionada.

Itt. Todo lo que hace teatro, para las representaciones hasta su foro de la Pared, y lados, que llaman de vestuario, todo eso fabricado de nueva madera de cedro con sus correspondientes escotillones para tramoyas vajas y Bodegas, una grande para guardar trastes y otra chica que llaman de Guarda Ropa, usual para los dias de representación, con puertas, chapas y llaves, y lo mismo la que sale de el Vestuario, para el segundo Patio por donde entran los cómicos y cómicas, todo lo referido compuesto y revocado.

Itt. Todo el recinto de lo interior del Coliseo que llaman Ca zuela compuesto de diez y ocho divisiones o Palcos con la Balconeria de fierro y sobrepuestos de cotenze pintado, y correspondientes gradas de madera para sentarse en

el interior.

Itt.

Itt. En el expresado Theatro a la parte de adentro de su foro recibió,y se le entregó el susodicho una Mutación de Bosque entero ,compuesta de catorce bastidores diez de los lados y quatro que llaman de foro.

< recibe otras mutaciones de jardín y cortil >

Itt. Dos medios arcos que componen un medio punto de hueco para el frente del Theatro.

Itt. El Arco aboca del Theatro compuesto de tres vestidores dos a los lados y uno en el medio.

## Documento 9

Archivo Histórico de la Ciudad de México, Historia, Juras y funerales de reyes, vol. 2282.

[Proclamación de Carlos IV, 1789]

1 - El Maestro Mayor Io.y Veedor 2o de Arquitectura de esta N.C. presenta a V.S.S. tres Dibujos para otros tantos tabladados que por sus respectivas Comisiones me han ordenado forme; el primero para el Arzobispo con 14 varas de frente y 8 de fondo inclusive las escaleras;la altura con su ultimo remate con la cornisa del Palacio, intesta en la pared deeste y es su costo 2000 pesos inclusive el Retrato y las pinturas historiadadas y simbolicas que lleva el testero y no seexpresan en el Dibujo de modo:que solo hay que llevar sillas o cogines.

2 - Es obra de muchas Magestas y magnificiencia no se puede mejorar por el costo y es correspondiente para el efecto en la insinuada situacion:ha de durar los tres dias, se ha de iluminar con 6000 luces en la noche,y de costo diré en su lugar.

3 - El 2o para la Puerta principal de Palacio, intesta en su pared, tiene 17 varas de frente,10 de fondo,la altura del 2º cuerpo viene con la Cornisa,elevandose el Frontis y remate 7 varas para ocultar el cuarto y Relox:Queda en la parte inferior libre al transito para la Gente y Coches y en la superior la extensión necesaria y correspondiente para los Concurrentes,con la firmeza debida para su seguridad.Cuesta 4000 pesos incluso el Reytrato y demas pinturas guarda en todo las mismas proporciones que el antecedente de iluminaciones 9000 luces y demas.

4 - El tercero en el centro y al frente de las Casas Capitu-lares tiene 50 varas de frente arrojando los cuerpos laterales 2 varas:el principal que sostiene el tablado tiene 25 de frente:de arrojado buelo 8 de altura viene el primer piso con el de las citadas Casas,pues se ha de usar por ellas, el 2º con la ultima cornisa y el 3º cubre el remate que existe.Cuesta 6000 pesos siendo toda la madera assi de este, como de los demas de alquiler;tampoco admite mejora por el precio y es magnifico correspondiente y hermoso;se incluyen asimismo en este costo las pinturas bajas,laterales y altas del testero alusivas a las Glorias del Soberano en la multitud de expresiones prosales y poéticas que pueden colocarse y de que daré permenor una lista de las Estatuas y pinturas para la adaptacion de las citadas inscripciones con expresión

de si han de ser Decimas, quartetas, Sonetos etc. según los huecos que resulten en los Dibujos que se formarán pormenor. Se ha de iluminar las tres noches con 15000 luces cada una.

5 - Cuestan los tres tablados según lo expresado en particular 12000 pesos. Falta tratar de la citada iluminación y fuegos que ha sido y esta en uso en este País y lo mismo se ha hecho en España en esta clase de funciones en las que habiendo methodica estudiada Ordenación en su costo corto respecto lucimiento y perpetua memoria conque se logran; quando esto falta resulta todo lo contrario, que es hacer crecidisimos gastos tener muy poco lucimiento las obras que se executan, y

[foja 2]

o quedar exemplar y memoria de ellas, como en la penultima Jura. Pues solo tenemos el mezuquino Piramide que existe, y aun assi tiene la gloria de ser el unico monumento publico, que aqui y demas Dominios tenemos los Españoles de nuestros Sobranos.

6 - Con esta udes he querido comunicar a V.S.S. mi pensamiento sin que tenga otro merito, para que, consultado en Cavildo hagan V.S.S. de él uso mas conbeniente.

7- Los Obsequios del Soberano son unos regocijos publicos a que contribuyen todos los Gremios y Artesanos y debieran concurrir todos los Vasallos. La Nov.ma Ciudad deve ordenarlos, y costear de sus Caudales publicos solo una parte. Exige en el dia, mas que en otro tiempo este methodo, por la mayor cultura de la Nación, por las crecidas obras y atenciones a las que ya vienen escasos los Caudales publicos, y al mismo tiempo por la justa y devida celebridad de nuestro Augusto Soberano, y ultimamente porque ya que voluntariamente haze el efecto y lealtad de los Americanos crecidas contribuciones he creido justo que V.S.S. las ordenen para lograrlo, para cuyo fin diré el cumplimiento de las citadas funciones con su distribución y aplicaciones.

8 - Los citados Dibujos son unos Edificios arreglados a la mas perfecta Arquitectura propios al solemne Acto que la Nov.ma Ciudad haze a nombre de todos los Vasallos, su magnificencia, y grandiosidad a mas de ser correspondiente en celebridad de uno de los mayores Monarcas, imprime en el Publico efectos de veneración y respecto, quedando después por medio de las Laminas e Imprenta perpetuado estos justos acatamientos, siendo esto de mas gloria que los muchos Carros ridiculos que en otras ocasiones se han acostumbrado de modo: Que

cuando las contribuciones,y asignaciones de gastos no dieran para otra cosa,seria siempre mejor la construccion de los citados Edificios capaces de lucir perpetuados por medio de las Lamine,que la multitud de las ridiculezes que aun despues de executadas aun no seria justo nombrar, pues cuando los obsequios se hazen a una digna Persona:son de mas merito pocos y buenos que muchos y malos.

Pero en consideración a que la natural generosidad de los Americanos proporciona por su multitud,medios con que poder exhibirse sigo con la idea después de los insinuados tablados.

Estos se iluminan cada noche con 30000 luces según quedan expresadas que cuestan 4000 pesos las tres noches,y a prorrata toca a cada uno lo respectivo.Ha de tener cada uno de estos tablados su correspondiente Castillo,quemandose el primero el del Arzobispado que se deberá colocar para su mayor lucimiento en la esquina de Provincia y dare de este,y los demás que se refiera,los correspondientes dibujos,que con cluiré encaso de apoyarse este pensamiento.El segundo el de Palacio que se colocará a su frente.El tercero el de las Casas Capitulares en la esquina del Parián con vista a las calles de S.to Domingo y S.Francisco,cuestan 5000 pesos.

Un arco triunfal erigido al Señor Don Carlos 3º en memoria de haverlo hecho así en su feliz Reynado, colocado a la otra puerta de Palacio de que es la idea del 4º Dibujo y cuesta

[foja 3]

2000 pesos.

12 - Dos estatuas ecuestres de bronce sobre pedestales de marmol, tamaño del natural la una al Sr.Don Carlos 3º colocada en la esquina del Cementerio de la Catedral que...lleva su varandal de fierro.La otra del Sr.Don Carlos IV en la otra esquina del Cementerio vista al Palacio en los mismos terminos. Cuestan 6000 pesos cada una por ahora pueden ponerse de madera con costo de 1500 pesos interim se modelan y vacian de bronce.

13 - Estos monumentos son los verdaderos Elogios de un Soberrano que perpetuan su memoria infunden veneracion y respeto a los Pueblos y estan a cada instante moviendo instintos de imitación a sus Suscesores;sabia maxima la que practicaban los Egipcios y Romanos a su exemplo la Francia.Inglaterra etc.y no porque, estraña un Sabio Español,no haberse observado en España;bien que ya se se piensa y aun creo,se esta haziendo por el Comercio de Cadiz una del Señor Don Carlos3º.

14 - Llegan los gastos de todo lo referido a 35000 pesos que aun con los adornos de la Sala interior de las Casas Capitulares. Horquistas u otra cosa, puede llegar a 40000 pesos de que (solo los gastos particulares del Señor Alférez Real en la última Jura ascendieron a igual sum. .) voy a hazer la distribución en la forma siguiente. Tablado de las Casas Capitulares, la Nov.ma Ciudad. El de Palacio, Panaderos y Tocineros. El del Arzobispo, Pulueros, iluminación del primero. Cigarreros. Id. del segundo, Obrajeros y Curtidores y Silleros Castillo primero Sastres, Herreros, Ojalateros y Arcabuzeros. Id. el segundo, Cereros, Confiteros y Tintoreros. Id. el tercero, Espaderos, Veleros, Guanteros, Sombrereros, Pedreros, Zurradores, Lozeros, Bodegoneros y Pasteleros. Arco triunfal, Pintores, Pasamaneros, Iladores y Ensambladores.

18 Estatuas: la de Carlos 3º en memoria del restablecimiento y protección de las Artes, Arquitectos, Canteros, Escultores y Carpinteros. La de Carlos 4º en memoria de su proclamación y continuación de la protección de las tres nobles Artes. Plateros, Batijas y Tiradores de oro.

Esta distribución es la que considero proporcionada a una contribución casi igual y respectiva al estado, y merito de los Contribuyentes; V.S.S. la podrán perfeccionar pues no tiene, la mayor ni mas solida premeditacion e igualmente dispondra si los Apoderados que desean nombrarse por cada Gremio para las recaudaciones respectivas, y paga de las mismas Obras que se les encarguen, deve hacerse por ellos, o por los Señores Comisionados pero siempre de uno u otro modo por mi directos para no exponerse a la variación o mala construcción de las Obras, pues en cualquiera de estos casos quedan exonerados de las viciosas contribuciones y multitud de Fiestas y Asambleas de que resultan innumerables daños que por lo regular experimentan los mas infelizes.

Me resta decir: que en atención a que todas estas Obras para hazerse con perfección y economía, en utilidad propia de los Contribuyentes, pues casi en ellos mismos se buelve a inbertir sus exhibiciones, se necesita tiempo, como porque seria lastima exponerlas y tal vez perderlas con los Aguaceros que hasta salir de Octubre caen en esta Ciudad; sean estas Fiestas en el mes de Noviembre en los dias 12 que cumple años Su Magestad, 13 y 14 a que puedan seguir las corridas de toros el 16, 17, 18, 19, 23, 24, 25 y 26 en la misma celebridad y continuar los de entrada del Virrey. el 7, 9 (años de S.M.) 10. 11. 14. 15. 16 y 17 en que pueden concluirse todas las Fiestas, de modo: que en un mes quedan verificadas, y esto mismo trae la utilidad de

que las Gentes así residentes en esta Capital, como de Afuera de ella, no tengan estravios y los mayores gastos que se han experimentado en ella cuya noticia oportuna será bien se publique en la Gaceta para el mayor lucimiento de dichas Fiestas y la insinuada utilidad que de la certeza y unión de su ejecución resulta a todos.

Pudiera añadirse un Carro que siendo de hermosa y sólida construcción como el 6º dibujo alegraría con su correspondiente Paseo y máscara toda la Ciudad con el tránsito que por todas sus Calles pudiera permitirse en los tres días después de la Jura aplicándolo a los Vinateros y Cacahuateros.

Esta clase de obsequios también se ha practicado en todas edades aun por las más incultas Naciones, y no hay duda, que cuando su dirección es correspondiente y alusiva agrada a todos, y Su Magestad el Señor Don Carlos 3º aceptó y vió los quinque que a su Obsequio se le hicieron en Barcelona el año de 59.

Pudiera también ponerse un arco triunfal como el 5º Dibujo a la entrada del Paseo Nuevo, como que estas Obras no se erigen a otro fin que a conservar la memoria de los Heroes a quien se dedica esto sería exemplo para continuarlos en las otras entradas, y centro del dicho Paseo, sirviendo al mismo tiempo de recreo, pero siendo principales las obras referidas, y no sufriendo los Gremios sus Costos solo pudieran erogarse los de este por el Gremio de Mercaderes, cuyo exemplar a obsequio del Soberano, no sería nuevo, pues se ha practicado en Cadiz, y otras partes por dicho Cuerpo.

El 7º y 8º Dibujos son de un tablado exempto como se ha hecho siempre, y no hay causa esencial para variar este methodo. Es el de Palacio, por si no se quisiese poner intestado en su pared, tiene el 7º 20 varas de frente y 7 de ancho con su arrojado para la escalera segun se demuestra, y el 8º veinticinco varas en quadro, el 7º iguala el costo del segundo dibujo, y el 8º excede de 4000 pesos (esto es) cuesta 8000 pesos. Puede ir con respaldo en cuyo caso puede ser de lienzo el Retrato de S.M. y mucho mejor el bulto, si se evita el dicho respaldo de que resultaría mejor vista descubriéndose segun demuestra el Dibujo, quedando después de adorno las cortinas que antes le cubrían.

Es pues el 8º Dibujo el mejor de cuantos presento, su planta y alzado dan una corta idea de su magnificencia y hermosura y en mi dictamen. sin embargo de su costo, suprimiria por lograrlo la Portada, o Arco Trifal de Palacio que asigno a los Pintores empleando aquel costo en pintar este, y el Carro, pues

sin embargo de tener las prerrogativas que se insinuan en este, es mucho mayor el merito que resultará a los expresados con la construcción del citado Dibujo.

Todos estan en borrador con acelerado estudio y por esto no admito en ellos corrección hasta estar en limpio los que se hayan de elegir, pues solo ha sido, como expresó, para dar la idea y tomar instruccion, assi de lo que se haya de executar como del costo a que me deba arreglar: de modo, que el gasto ha de ser, como en todas las cosas, y en esta principalmente el gobierno para disminuir o aumentar las Obras o bien en lo General disminuyendo unas y aumentando otras, o en el particular reduciendolas todas a menos costo, viendo por precisión menor o mayor su magnificiencia a proporción de lo que se asignare. México y Junio 12 de 1789.

Ignacio Castera

Cumpliendo con lo mandado por V.S.S. sobre la reducción de Costos de los tabladados que se expresan en consideración a que el tiempo no da lugar a construirlos de bulto y para conservar la misma elegancia de estos Dibujos, porque despues en el grabado hace el mismo efecto, he creído adaptable ponerlos según los Diseños, pero de perspectiva, para que la pintura supla el bulto, pues aunque este haría mejor efecto, es el unico arbitrio con que pueden construirse; en cuyos términos aunque pudieran costearse con la mitad de lo expresado, como la falta de tiempo no permite conservar el methodo, y Orden que se pudiera establecer para su mejor construcción y menos costos; asciende a las cinco partes que respectivamente corresponde a cada uno según los que se eligan, y no teniendo variación, que causara la misma en el Costo sobre lo qual V.S. dispondrá lo que fuere mas conveniente.

México 27 de Octubre de 1789

Ignacio Castera

**Documento 10**

Archivo histórico del Ayuntamiento, Cédulas y reales órdenes, tomo 2978, exp. 192.

[Disposiciones para el Coliseo, 1792]

**Coliseo**

Por Real Cedula fha en Aranjuez a 15 de abril de 1792, previene S.M. que sesando el Juez del Teatro que anteriormente se nombraba, concuerdan por turno Semanario, a ejemplo de Madrid los Señores Alcaldes de esta Sala del Crimen a efecto de hacer observar el buen orden, quietud y sosiego público. Consultandas al Excelentísimo Señor Virrey por la Real Sala las dudas que se ofrecieron para que allanados los embarazos que pudieren ocurrir, se evitasen disputas, y competencias, que ocasionasen inquietudes, y dar la debida inteligencia, y discusion, a la citada Real Cedula; por Decreto de 17 de Marzo proximo pasado se sirvio Su Excelencia hacer las declaraciones siguientes - - - - -

Que a los Señores Alcaldes del Crimen que por su turno deben asistir, a todas las diversiones que ocurran en el Coliseo, les corresponde cuidar de la observancia de quanto consierne a la seguridad, decencia, y buen orden del público; como es, el que se comienze un quarto de ora despues de la Oracion, conforme al Cap., 3o. del Reglamento

[foja 3v]

que se formó en el año de 1786, y tiene aprobado su Magestad- - - - -

Que al extremo del Tablado, por su frente en toda su latitud se conserven las lozas que se hayan puestas con el fin de que no vean los pies a las actrices, y se impida el Reflexo de las luces de las candilejas - - - - -

Que se aseé diariamente el Patio, los Palcos, Luneta y demás partes del Teatro, para que este en la debida decencia- - - - -

Que los mosos que venden agua lo hagan sin gritar, y sólo en los intermedios de la Represen-

tación, dejandose ver por los costados de las Bancas, o entrando por los claros de ellas ---  
Que no haya estrepito que se haga molesto al concurso, aunque no se privará a los Espectadores el que con moderación, y decoro, manifiesten su gusto, y satisfacción, y aplaudan alguna pieza bien ejecutada; pero en el caso de que alguno de los concurrentes de voces descompuestas, o haga alguna otra demostración que perturbe a los Actores, o incomode a los expectadores, se castigara conforme a su excezo

[foja 4v]

y a las circunstancias del Deliquente ---  
Que las demostraciones, que con el nombre de galas suele hacer el Publico a algun actor con el objeto de que este alisiente le instimule al mayor esmero, en el cumplimiento de su obligacion, sean moderados , y prudentes, sin profucion, ni prodigalidad; pues de lo contrario se prohiviran enteramente -----  
Que desde que empiece la Representación hasta que se concluya, en sus Respectiveos Actos ninguno de los concurrentes tenga puesto el Sombrero, ya sea en las Lunetas, Bancas, o demas parajes, para que no se impida la vista a los de atras ---  
Que no se enciendan Achas de viento de puertas a dentro de la Casa del Teatro, para evitar el riesgo de un Incendio-----  
Que en las Puertas, Portales, Transitos de los Palcos, y escaleras, no se permita, por los sentinelas, que nadie tenga cubierto el rostro, ni este de modo, que estorve la franca entrada y salida-----  
Que ningun hombre suba a la Cazuela de las Mujeres, ni estas a las de los Hombres-----  
Que en las Bancas,Palcos, y Mosquetos que se

[foja 5v]

alquilan por asiento, no haya preferencia, sino que los tomen los primeros que llegaren, sin que sirva de pretestos, que el Acomodador diga estar ya tomados; pero las Bancas

la Luneta, como uno de los sitios mas distinguidos, y señalados, deben estar ocupados por las personas que concurran con traje mas decente; por decoro de las mismas personas, y por el debido al Publico- - - - -

Y ultimamente: que los concurrentes no pidan con imprudencia, la Repetición de Bailes, Tonadillas u otras piezas, o que salga algun actor a executar alguna de estas havilidades; pero bien se permitirá a los Concurrentes el que pidan la Repetición de alguna de estas piezas, con tal de que hagan con la moderación debida y estando entendidos de que si por algun justomotivo no se les concediese, no se han de instar a ello- - - - -

Y para que el Publico pueda alegar ignorancia de estas disposiciones en la parte que las comprehenden, se fixaran en los parajes mas proporcionados del mismo Coliseo unos

[foja 6]

avisos, que lo hagan saber a todos los concurrentes- - - - -

Por Oficio del Excelentísimo Señor Virrey de 3 de Abril que se halla agregado al Expediente, se sirvio Su Excelencia añadir a las anteriores Declaraciones las Siguietes- - - - -

Que siendo tan general el uso del Tabaco de Humo en esta Capital, no es facil impedirlo en el Coliseo; perosi debe prohibirse el que los concurrentes arrojen desde la Cazuela, y Palcos, Yesca ensendida, y Cabos de Sigarros al Patio sucediendo no pocas veces que se quemen los vestidos y Capas de las Personas que ocupan los Palcos, mas vajos, Bancas, y Mosquete. Debe impedirse igualmente que escupan al Patio, tiren Cascaras de Frutas, Cabos de velas, y otras cosas, con que incomodan al concurso, manchan la ropa, y se susitan algunas riñas- - - - -

Que toca el cuidado de esto, y de otras cosas semejantes al Señor Alcalde del Crimen, y hacer saver al Publico, por medio de impresos, como tengo dispuesto en la citada declaración - - - - -

Que asi mismo hade hacer observar el que los coches

[foja 6v]

lleguen en orden, y en filas a las Puerta del coliseo, y para que los tomen sus dueños, conforme ocurran, sin que permanescan parados en la Calle principal, ni se atropellen unos, a otros para llegar con anticipacion , continuando por el mismo orden que se ha practicado todo el tiempo de mi Gobierno, con exepción de los propios de los Señores Juezes- - - - - Sucitada laduda de si ocurriendo Riñas escandalosas, golpes, y eridas, o conmociones todos, o la mayol parte de los Comicos se debería dejar proceder libremente al Señor. Alcalde de Corte, para contener estos excesos com turbativos del buen orden, se consultará a su Excelencia, y en oficio de 9 de Abril se sirvio aclarar la duda en los terminos siguientes - - - - - Que los expresados Señores Ministros durante la Representación, tengan conocimiento de las disputas criminales que puedan ofrecerse en el Coliseo, siendo perturbativas el buen orden, quietud, yu sosiego publico, dentro, y fuera del vestuario- - - - - Que para el efectivo cumplimiento de los previsto

[foja 7]

en orden de 3 del corriente, por lo Respectivo a la quehan de guardar, los Coches se repita la de que se den a los citados Señores Ministros los auxilios necesarios, por la Guardia destinada a la Casa de Comedias- - - - - Ultimamente que pueda asistir con los mismos Señores Alcaldes un Receptor de la Real Sala, para las prontas diligencias que se ofrecieren, sin perjuicio del Escribano del Coliseo Don Mariano Zepeda, que debe continuar sin novedad en la propia forma que hasta aqui, actuando en todos los asuntos y negocios del Teatro que necesiten esta formalidad - Mesico Abril 14 de 1794 - Rafael Lucero.

## Documento 11

Archivo Histórico del Ayuntamiento, Cédulas y reales órdenes, tomo 2978, exp.186.

[Facultades de los jueces en los teatros públicos, 1792]

Año de 1792

Cedula sobre las facultades  
que a cada uno de los jueces  
les tocan en el Teatro publico  
y comedias en esta Capital.

EL REY

Corregidor y Alcaldes Ordinarios de la Ciudad de Mexico. en carta de veinte y ocho de Mayo del año proximo pasado, representó con testimonio, y una certificación Don Francisco Xavier Gamboa, Regente de esa Audiencia, lo ocurrido con mi Virrey de esas Provincias, de resultar de averle nombrado Yo, y a sus sucesores en el mismo empleo en Real cédula de diez y nueve de Septiembre de mil setecientos noventa por Juez del Hospital (Real) de Indios de esa Capital nombrandose cada dos años un Oydor para que le ayudase en los asuntos que le encargara, y el efecto diminuto que dicho nombramiento avia surtido, a fin de que enterado de ello me sirviera resolver lo que fuera de mi Real visto mi Consejo de las Indias, con lo que en su inteligencia y de los antecedentes expuso mi Fiscal, y consultadome sobre ello en treinta y uno de Enero de este año de hecho ....declarar, como por esta Real Cedula declaro, que al Regente de esa(Audiencia) como Juez del Hospital, de quien es finca el Coliseo de Comedia, solo compete en este lo respectivo a obras, repartos y cobros de productos en que se arriende pudiendo concurrir si quisiese por via de diberncion al Palco que parece tener reservado el mismo Hospital, en el lugar que corresponde a su destino. Que el componer las diferencias de los Cómicos, conocer de sus causas por razón de oficio, señalar la hora, cuidar de que las decoraciones sean honestas, con lo demas anexo, y dependiente, corresponde a ese Superior Gobierno, y que mandando mi actual Virrey, cesar al Juez del Theatro que avía elegido, se prevenga que a ejemplo de Madrid concurren por turno semanario los Alcaldes de la Sala del Crimen de esa mi Real Audiencia á efecto de hacer observar con prontitud el buen orden, quietud y sosiego público durante la decoración;

entendiendose, que la concurrencia del Regente si quiesiese ir al Theatro, sea al Palco que segun contrato de arrendamiento se hubiese asignado al Hospital; y así mismo que la concurrencia del Juez del propio Theatro, sea de voz el Corregidor y Alcaldes Ordinarios, y no de los referidos Alcaldes del Crimen de esa Audiencia; lo que os participo para vuestra inteligencia, y gobierno, y a fin de que (como os lo ordeno, y mando) cumplais, y hagais cumplir, y executar, puntual y efectivamente en la parte que respectivamente os corresponda la expresada mi Real resolución; en inteligencia de que con fecha de este día se comunica tambien al proprio efecto al nominado mi Virrey, al Regente de esa Audiencia, y a la Sala del Crimen de ella, por ser así mi voluntad - Fecha en Aranjuez - á quince.....de Abril de mil setecientos noventa y dos

Yo el Rey

## Documento 12

Archivo Histórico del Ex Ayuntamiento, Instrucciones del conde de Revillagigedo a su sucesor marqués de Branciforte, tomo 445, f. 49-55.

[Hospital de indios y coliseo, 1794]

49. Uno de los principales cuidados de nuestros Soberanos en las Américas ha sido la fundación, y protección de Hospitales para curar a los Indios, y demas clases de los habitantes, por la mayor parte miserables, de todas las castas de que estan poblados estos Reynos.
50. Está el Hospital de Indios baxo la inmediata protección de los Virreyes en esta Capital, y antiguamente nombraban un Oidor en turno en quien delegaban toda su autoridad para todas aquellas funciones, que era imposible que asistesen personalmente.
51. Posteriormente vino una Real Cédula con fecha 21 de Septiembre de 91 nombrando al Regente de esta Real Audiencia por Juez Conservador del mismo Hospital, y este nombramiento ha sido origen de no pocas dificultades, principalmente sobre la intervención, que debe tener en el Coliseo, donde se representan las Comedias, y que es una de las mejores fincas del Hospital.
52. Estaba antes arrendado a un Asentista, y habiendose concluido el tiempo del asiento en el año de 91, no hubo postor

que pasare de la cantidad de quatro mil pesos, por lo que dispuse que se administrase, y se ha hecho con tan feliz exito que en el año de 92 dexó mas de once mil pesos de ganancia líquida, y en él de 93 mas de nueve mil pesos

53. En todo lo judicial que se ofrecía y aun en lo directivo en tiempo de los Asentistas conocia un Oidor de esta Real Audiencia por comisión del Virey, y lo economico era del cargo del impresario, como ahora lo és del Administrador del Hospital.
54. Ofreciose duda en estas circunstancias al Regente de la Audiencia, creyendo corresponderle las facultades de Juez del Teatro, y habiendo representado a la Corte vino la Real Cédula del 19 de Abril de 92 en que se declaró que la asistencia al Teatro debía ser del Corregidor, y Alcaldes ordinarios y, que también debían asistir los Alcaldes de Corte por su turno, para atender al buen orden, y quietud pública, que el superior gobierno debia conocer en todo lo gubernativo, y el Regente pudiera asistir quando quisiese al Teatro con el Mayordomo del Hospital en el Palco que este tuviere.
55. Nacieron muchas dificultades sobre la inteligencia y cumplimiento de esta Real Cédula, á representación de los Alcaldes ordinarios, coregidor, y demas interesados, y habiendo

sido necesario oír á todos á pe-  
dimento del Fiscal de lo civil,  
se substanció, y resolvieron las  
dudas poniéndose en práctica  
el nuevo plan desde Abril de  
este año.

.....

**CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES**

*Rafael Tovar y de Teresa*  
*Presidente*

**INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES**

*Gerardo Estrada*  
*Director General*

*Ignacio Toscano*  
*Subdirector General de Bellas Artes*

*Carlos Reygadas*  
*Subdirector General de Administración*

*Martín Díaz y Díaz*  
*Subdirector General de Educación Artística*

*Mónica Navarro*  
*Directora de Difusión y Relaciones Públicas*

*José Solé*  
*Coordinador Nacional de Teatro*

*Domingo Adame*  
*Director del Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli*

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Martha Toriz Proenza  
Presidenta

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

Concepción Escobar  
Directora General

**Se terminó de imprimir en junio de 1993**  
**El tiraje es de 1000 ejemplares**  
**La formación y el cuidado**  
**de la edición estuvieron a cargo de**  
**Martha Toriz Proenza**

Martha Toriz Proenza

Directora General de Ediciones Artísticas

Mónica Herrera

Directora de Edición y Selección de Textos

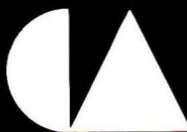
Paula Díaz

Coordinadora Nacional de Ediciones

Domitila López

Directora del Centro Nacional de Investigaciones Textuales y Bibliográficas

# Citru



Consejo Nacional  
para la  
Cultura y las Artes



Instituto Nacional  
de  
Bellas Artes