

EL TEATRO “ANGELA PERALTA”, UN EJEMPLO TIPICO
DE TEATRO DE BARRIO DE FINALES DEL SIGLO XIX
EN LA CIUDAD DE MEXICO.

El modelo arquitectónico y estructural de los teatros de la segunda mitad del siglo XIX en México consistía básicamente en una organización de dependencias accesorias y corredores trazados alrededor de un escenario y auditorio en forma de herradura. El escenario contaba con un proscenio¹, sobre el cual se desplantaba un arco del que colgaba una gran cortina, la cual permitía los cambios en los decorados sujetos en los distintos bastidores. Rodeando el escenario se encontraba un piso de orquesta utilizado para actos espectaculares. Finalmente, en el auditorio, se localizaban los asientos distribuidos en diferentes niveles, las lunetas, tertulias y plateas ocupaban toda la superficie de la planta baja, a continuación venían los palcos organizados en tres niveles y, por último, la galería o gayola.

Este modelo de espacio teatral conocido como “teatro a la italiana” fue el resultado de las experiencias y teorías neoclásicas europeas decimonónicas, importadas por algunos de los principales arquitectos mexicanos que habían estudiado en el extranjero o bajo la dirección de maestros provenientes de dicho continente, quienes impartían clases en la Academia de San Carlos. Los arquitectos neoclásicos, influidos por las ideas ilustradas, retomaron de la tradición renacentista los modelos de la arquitectura teatral antigua, griega y romana y los adaptaron a los últimos avances de la técnica y la ciencia. En el siglo XIX,

la tarea rectora de la arquitectura europea fue la del teatro, especialmente los de ópera. Entre los años de 1840 y 1890 fueron edificados los más importantes del mundo².

En México la actividad teatral se remonta hasta el siglo XVI cuando encontramos que, de manera paralela al teatro de evangelización, existía un teatro profano de obras sencillas para cuya representación se montaban tarimas provisionales en las plazas públicas o cualquier sitio abierto o también se utilizaban carros acondicionados para dicho fin. Con el transcurso del tiempo el gusto del público por este tipo de teatro se fue depurando al mismo tiempo que crecía el número de espectadores. Esto motivó la contratación de compañías teatrales españolas por parte de autoridades gubernamentales y corporaciones novohispanas económicamente fuertes tales como cofradías, archicofradías, religiones y gremios con el propósito de ofrecer funciones públicas. Todas estas circunstancias hicieron necesaria la construcción de lugares fijos para las representaciones teatrales denominadas Casas de Comedia o “del contento”. El aspecto de estos locales era semejante a los que en Madrid se conocían como corrales, los cuales eran instalados en los patios de las casas. El teatro más famoso del siglo XVII fue el llamado Coliseo, situado en el patio del Hospital Real de Naturales, administrado por religiosos hipólitos, y que ha sido considerado como el primer teatro en México edificado arquitectónicamente como tal. El Coliseo cambió en dos

¹ El término *proscenio* se refiere a la parte del escenario más inmediata al público, o sea la que media entre el borde del escenario y el primer orden de bastidores. / Antonio Raluy Poudevida. *Diccionario Porrúa de la Lengua Española*, México, 2000, p. 610.

² María Eugenia Aragón, *El Teatro Nacional de la ciudad de México 1841-1901* (Premio Rodolfo Usigli, 1992), México, INBA/Centro Nacional de Investigación y Documentación Teatral Rodolfo Usigli, 1995, p. 25.

ocasiones de dirección y llegó a ser el teatro preferido por la élite hasta mediados del siglo XIX época en la que se realizó la construcción de otros inmuebles³.

Durante la época virreinal el teatro profano constituía un elemento preponderante de cualquier celebración, programa o conmemoración. Se trataba, básicamente, de un teatro público, cuyas ganancias eran destinadas a fines caritativos, reflejo de una economía corporativa y de “retribución”, que por estar dirigido a la población en general, manejaba grandes temas colectivos. En el transcurso del siglo XIX algunas de las características anteriores empezaron a cambiar lentamente, como consecuencia de múltiples factores, entre los que sobresalen los procesos de urbanización puestos en marcha por los gobiernos ilustrados de la segunda mitad del siglo XVIII y la creación de la Real Academia de San Carlos, que a pesar de haber tenido una existencia efímera, contribuyó a la formalización de la arquitectura como disciplina profesional y a constituir un medio de expresión de las ideas europeas de carácter racionalista⁴. El espacio teatral como el lugar preferido de reunión y de encuentro social de la élite urbana, dueña del poder económico y político⁵. Todos estos

³ *Ibíd.*, p. 12.

⁴ José Rogelio Álvarez, “Arquitectura del siglo XIX en la ciudad de México” en Cristina Barros (coord.), *El Centro Histórico. Ayer, hoy y mañana*, México, INAH/DDF, 1997, p. 113.

⁵ Se ha discutido mucho acerca de la composición de esta élite correspondiente al México independiente, incluso se le ha llegado a denominar como “burguesía mercantil” por estar conformada por empresarios mexicanos y extranjeros, enriquecidos gracias a la oportunidad de ganancias en la liberación del comercio exterior-anteriormente monopolizado por España- en la especulación de bonos de la deuda externa y en el préstamo a interés, el traspaso de bienes derivado de la desvinculación de bienes de mayorazgo y la desamortización de los bienes del clero; los que en una segunda etapa invirtieron dichos capitales en las industrias textil y minera. Sin embargo, el trabajo de Walter Bernecker permite matizar esta visión, tomando como ejemplo el desarrollo del sector industrial textil mexicano durante esta época, concluye que dentro de esta área coexistieron tanto sistemas de fabricación modernos con fuerte capital con modesta producción artesanal en centros urbanos y fabricación de sencillos paños en pueblos de indios. A pesar del éxito de las fábricas fundadas en la fase boom de 1835 a 1845 por los nuevos industriales comerciantes, las medidas de industrialización no se pueden considerar como globalmente exitosas ni modificaron substancialmente la estructura económica del país/ Walter L. Bernecker, *De agiotistas y empresarios. En torno a la temprana industrialización mexicana, siglo XIX* (traducción de Perla Chinchilla Pawling), Universidad Iberoamericana, 1992, pp. 250-252.

elementos convirtieron al teatro en espectáculo a cargo, y como negocio, de empresarios atraídos por la “modernización”⁶.

A partir de la segunda mitad del siglo XIX en la ciudad de México fueron construidos, con capital privado, ostentosos recintos teatrales de mampostería que llegaron a gozar de gran reputación y que debido al elevado costo en sus entradas eran teatros reservados a la élite, que acudía a ellos a disfrutar de la ópera, el ballet, la música clásica y las obras europeas más importantes del momento. Aquí se exhibían obras tanto de Narciso Serna, Eusebio Blasco y José de Echegaray como de Racine y Shakespeare. Las óperas de Verdi y de Gounod atraían numeroso público y competían con las operetas de Offenbach, Lecocq y Strauss⁷. Junto a estos ostentosos edificios existían otros de arquitectura más modesta, conocidos como “teatros de barrio” y “jacalones”, a los cuales acudían todas aquellas personas que no podían cubrir las altas cuotas de los primeros. En estos sitios el espectáculo estaba conformado por pequeñas piezas de teatro, comedias, zarzuelas y bailes como el can-can.

Para estas fechas, los cuatro teatros más elegantes con que contaba la ciudad de México eran, el Teatro Principal, conocido durante la época virreinal como “Coliseo Nuevo” y que ante la rivalidad de otros establecimientos había sido reformado y cambiado de nombre en el año de 1826, el Teatro Nacional edificado en 1842, el Teatro de Iturbide en 1851 y el Teatro Arbeu en 1874.

⁶ María Eugenia Aragón, *Op. Cit.*, p. 13.

Dentro de este grupo, cabe destacar la importancia del Teatro Nacional como la puesta en práctica de las teorías neoclásicas europeas decimonónicas, con el cual se introdujo en México el tipo arquitectónico de espacio teatral que se desarrolló bajo múltiples variantes a todo lo largo del país entre los siglos XIX y XX⁸. En la construcción y estructura de este edificio son patentes las circunstancias sociales, políticas, económicas y artísticas más sobresalientes de la época

El Teatro Nacional, cuyo nombre cambió de acuerdo al momento político del país, por el de “Teatro de Vergara”, “Teatro Nacional de Santa Anna” o “Gran Teatro Nacional” fue construido por iniciativa del empresario guatemalteco Francisco Abreu con la participación de otros socios particulares y del Ayuntamiento de la ciudad de México. Fue realizado por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga, quien habiendo estudiado en Europa, decidió poner en práctica las enseñanzas de los arquitectos racionalistas J. L. Durand, Henri Labrouste y Eugenio E. Violet Le Duc. De la Hidalga elaboró el proyecto del teatro sobre los principios generales de la conveniencia, la economía, la estabilidad (formal y visual), la salubridad y la comodidad. El costo de este edificio de mampostería de tres niveles ascendió a trescientos cincuenta mil pesos. El frente de la fachada, compuesta de tres cuerpos (hotel, teatro y restaurante) daba hacia la que es hoy avenida Cinco de Mayo, la que allí exactamente se cerraba. El fondo del edificio, desde la calle de Vergara (actualmente Bolívar), hasta la de Betlemitas (hoy calle de Filomeno Mata) medía sesenta y siete varas. La fachada central, correspondiente al teatro, estaba compuesta por cuatro columnas colosales de orden corintio, y en la parte alta, de orden ático, y estaba coronada

⁷ Susan E. Bryan “Teatro popular y sociedad durante el Porfiriato” en *Historia Mexicana*, México, El Colegio de México, julio-septiembre 1983, vol. XXXIII, núm. 1, p. 131.

por una balastrada⁹. Del vestíbulo exterior se pasaba a otro interior que, aunque no tan alto como el primero, era más amplio. El vestíbulo interior contaba con puertas laterales que comunicaban con el hotel y restaurante, respectivamente. Dicho vestíbulo conectaba, a través de cinco arcos, con el foyer (salón de recepciones), el cual a manera de claustro, estaba compuesto por una galería que circundaba un patio central, delimitados por un peristilo. En el primer piso el foyer servía como entrada y salida general de los espectadores y, durante los intermedios, como lugar de reunión reservado exclusivamente para los usuarios de luneta y platea. En el segundo piso el foyer, de mayores dimensiones y cercado por barandales de hierro colado, era utilizado, en ocasiones, por los visitantes de la galería de exposiciones y en los intermedios para la convivencia de los espectadores de los primeros, segundos y terceros palcos de la sala de espectáculos. Por último, en el tercer piso el foyer, protegido también por barandales, era usado como vestíbulo por los huéspedes del hotel, que generalmente eran los actores que en ese momento se estuviesen presentando en el Teatro Nacional. Toda esta zona estaba techada con una bóveda de cristales emplomados. Para acceder a la zona de galería o cazuela se tenía que atravesar el patio del foyer y seguir por dos pasillos en forma de “L” hasta llegar a un par de escalerillas semiocultas. Las escaleras de honor que conducían a los palcos se localizaban en el vestíbulo ubicado a continuación del foyer. Después de este vestíbulo existía otra galería donde se apreciaban 5 puertas de entrada a la zona de lunetas. El foro, de grandes dimensiones tenía 32 camerinos para los actores¹⁰. La sala de lunetas, en forma de herradura, permitía una excelente visibilidad, con veinte filas de butacas, bien acojinadas,

⁸ María Eugenia Aragón, *Op. Cit.*, p. 9.

⁹ Antonio Magaña Esquivel. *Los teatros en la ciudad de México*. México, DDF/Secretaría. de Obras y Servicios, 1974, p. 42.

¹⁰ María Eugenia Aragón, *Op. Cit.*, p. 92.

espaciosas; diez plateas de lujo rodeaban la sala, y setenta y cinco palcos distribuidos en tres pisos; hasta arriba se localizaban los asientos de galería¹¹. Los palcos, rodeados por balaustradas muy bajas, contaban con una antesala y los antepechos estaban decorados con madera estucada y dorada, las butacas eran de caoba y los cojines de tafilete rojo. El telón de boca, obra del pintor Rivière, representaba la gran plaza de México y el otro telón o de entreactos, era rojo con arabescos, cordones y flecos en el extremo de la cortina y tres grandes medallones en el centro con las figuras de Melpómene (musa griega de la Tragedia), Talía (musa griega de la Comedia) y Terpsícore (musa griega de la Música Coral y la Danza). El escenario se iluminaba por medio de candilejas, antes de que se instalase el gas. Los palcos y pasillos eran alumbrados por quinqués y la sala de espectáculos por medio de la “lucerna”, que era un gran disco de metal blanco bruñido, formado por noventa luces, con una perilla dorada en el centro del cielo raso¹². El edificio disponía, además, de una cafetería, una nevería, sala de billar, guardarropa y otros servicios.



¹¹ Antonio Magaña Esquivel, *Op. Cit.*, p. 42.

El examen de la fachada del edificio correspondiente al Teatro Nacional, donde éste ocupaba la parte central y dejaba a ambos lados, en un plano secundario, al restaurante y al hotel, nos indica la preeminencia del teatro como centro de encuentro social, un espacio donde a la vez que se reforzaban los vínculos de amistad, familiares o de negocios, servía para la diferenciación de los distintos estratos sociales. Esto se aprecia en la jerarquización de los diversos vestíbulos y galerías de acuerdo a la posición social y económica de los usuarios. De tal manera que el vestíbulo exterior servía como lugar, de compra de boletos de entradas, de arribo y desalojo del teatro y espera de carruajes, por lo tanto aquí confluían personas de todo género. A continuación aparecía el vestíbulo interior, el cual constituía una zona de circulación e intercomunicación múltiple y donde se observa un ingreso controlado al restaurante y hotel situados en ambos flancos. Pero será en el foyer donde se aprecie más claramente esta distribución jerárquica de los espacios. Aquí cabe resaltar la existencia de un área especial para los ocupantes de platea y luneta en la planta baja, de mayor importancia era el lugar de reunión para los espectadores de los tres niveles de palcos ubicado en el segundo piso, de escasa significación el foyer utilizado como vestíbulo por los huéspedes del hotel en el tercer piso y la “total ausencia” de un espacio de convivencia para las personas de galería o cazuela. El mismo criterio funcionaba para las zonas de acceso a los diferentes niveles de la sala de espectáculos, destacando en primer plano las suntuosas escaleras de honor por las cuales se ascendía a los tres niveles de palcos, de aspecto más modesto las puertas de entrada hacia las lunetas y de nula importancia, casi escondidas, el simple par de escalerillas conducentes a la galería o cazuela. De igual manera, la planta de la sala de lunetas en forma de herradura, obedecía a

¹² Antonio García Cubas, *Op. Cit.*, p. 159.

un deseo de ostentación de la riqueza y prosperidad de la élite urbana. Generalmente las lunetas eran ocupadas por familias u hombres solos, cuyo comportamiento tenía como finalidad el “llamar la atención” de toda la concurrencia, principalmente de los espectadores de los palcos, a los cuales pretendían imitar con la esperanza de obtener el mismo rango y prestigio. Las damas portaban enormes tocados y manipulaban ruidosamente abanicos de varillas de concha nácar. Los caballeros, por su parte, fumaban cigarrillos o puros, a la vez que discutían acerca de negocios o política en voz alta sin importarles que la función ya hubiese iniciado. Algunos entraban a medio acto pisando fuerte y “gargajeando”, a la mayoría les tenía sin cuidado la representación y pasaban enfocando sus gemelos hacia los palcos. Otras costumbres eran la de “cocorear” o interpelar, a voz en cuello, a los actores y la de abandonar ruidosamente la sala antes de finalizado el acto¹³. Por otra parte, la escasa altura y gran elegancia de los palcos le permitía a la élite de grandes hacendados, jefes del ejército, banqueros, dueños de minas y altos funcionarios del gobierno, varios de ellos con títulos de nobleza, exhibir y ratificar su posición en la cumbre de la pirámide social¹⁴. Los palcos, al igual que las lunetas, se

¹³ Luis Reyes de la Maza. *Circo, maroma y teatro (1810-1910)*, México, UNAM, 1985, pp. 35 y 36.

¹⁴ Un buen indicio acerca de la naturaleza de los miembros de este grupo durante la segunda mitad del siglo XIX lo encontramos en la lista de algunos de los propietarios de los primeros 25 palcos y de algunas plateas del *Teatro Nacional* ofrecidos por Antonio García Cubas: Palco 3, Familia Algara (José Algara fue un abogado descendiente de los Condes de Santiago quien ocupó importantes cargos públicos); Palco 5, Familia Escandón (Pablo Escandón Barrón, militar propietario de haciendas en el estado de Morelos, gobernador y Jefe del Estado Mayor de Porfirio Díaz); Palco 6, Familia Cervantes (descendientes de los Condes de Santiago de Calimaya. Marqueses de Salinas, de Río Pisuerga y de Salvatierra); Palco 10, Doña Manuela Barrio (hija de Felipe Barrio, Marqués del Apartado, quien formó parte de los Notables nombrados por Forey al caer Puebla, y de Manuela Gutiérrez de Estrada, dama de la emperatriz Carlota); Palco 11, Familia Agüeros (Victoriano Agüeros, abogado director de *El Imparcial* y fundador del diario católico *El Tiempo*); Palco 17, Doña Victoria Rul de Pérez Gálvez (poseedora del Condado de Pérez Gálvez concedido por Carlos IV, el 5 de diciembre de 1805 junto con el vizcondado de Montes de Oca); Palco 21, Familia Barrón (Eustaquio Barrón, dueño, en sociedad con Forbes, del Banco ubicado en el antiguo edificio de la plaza Guardiola); Palco 22, Familia Cortina (título de nobleza concedido a los hermanos Juan , Francisco y Joaquín Cortina González en 1805); Platea 2, Familia Rincón Gallardo (Pedro Rincón Gallardo, Marqués de Guadalupe, general graduado, gobernador del Distrito Federal. y diplomático), Platea 4, Familia Iturbe (descendientes de Francisco Iturbe y Arciola, cuya fortuna fue hecha en el comercio y el agio); Platea 7, Familia Echeverría (Francisco Javier

alquilaban por largas temporadas, y se hacía de ellos sala de recibo donde se atendían a los amigos, socios y conocidos. Los usuarios de los palcos iban siempre vestidos de gala, las mujeres solían usar chales, peinados complicados, tocados de piedras preciosas y plumas, sombreros de diversos colores y calzado bajo, de raso negro, sobre fina media calada. Los hombres, por su parte, llevaban levita negra, alfileres de oro con una perla para sujetar la corbata, sombrero de copa, reloj de cadena elaborado en oro y el imprescindible bastón. En la mayoría de los casos, los palcos contaban con antesalas amuebladas al gusto, donde los miembros de la aristocracia bebían chocolate y comían helados durante los largos entreactos, o se dedicaban a visitar los palcos contiguos. Aquí, al igual que en las lunetas, era general el uso de los cigarrillos, en ocasiones era tanto el humo que se elevaba en el aire que impedía la visibilidad y mareaba a varios asistentes, en otras, se arrojaba yesca encendida y cabos de cigarro ocasionando que se quemaran los vestidos y capas de los espectadores de los palcos inferiores, de plateas y lunetas, lo cual suscitaba riñas. Finalmente, el público de la galería o cazuela, conformado por miembros de los sectores medios y populares con los suficientes recursos para pagar el boleto de entrada, expresaba su agrado o desaprobación con gritos, escupitajos y cáscaras de fruta lanzadas sobre los palcos, plateas, lunetas y con mayor frecuencia al escenario.

Echeverría, veracruzano acaudalado, dueño de la hacienda “La Gavia” en los años cuarentas del siglo XIX y protector de la Academia de San Carlos)./ Antonio García Cubas, *Op. Cit.*, pp. 160 y 161.



En términos generales, el análisis del patrón arquitectónico y decorados del Teatro Nacional nos refleja una sociedad estructurada jerárquicamente, donde no obstante la nueva movilidad que empezaba a otorgar el valor-dinero, seguía predominando el deseo de ostentación de las pertenencias y el estatus. Por otra parte, los comportamientos observados por los diferentes niveles sociales nos demuestra que, a pesar de los anhelos modernizadores de la élite urbana al emprender la construcción de lujosos teatros con el propósito de colocar a México al nivel de los cultos y progresistas países europeos, aún persistían elementos o prácticas de siglos anteriores que no correspondían a la idea que se tenía de lo moderno o “civilizado”. Esto puede ser advertido en las deplorables condiciones de salubridad en que se encontraban la mayoría de estos grandes teatros, el Principal era famoso por los nauseabundos olores que despedían los baños, a tal grado que, los espectadores tenían que cubrirse la nariz con pañuelos empapados en perfume. En los palcos del Teatro Nacional había ratas que hacían gritar a las señoras y contra las cuales arremetían los caballeros con sus bastones. En la época cuando estos teatros se iluminaban

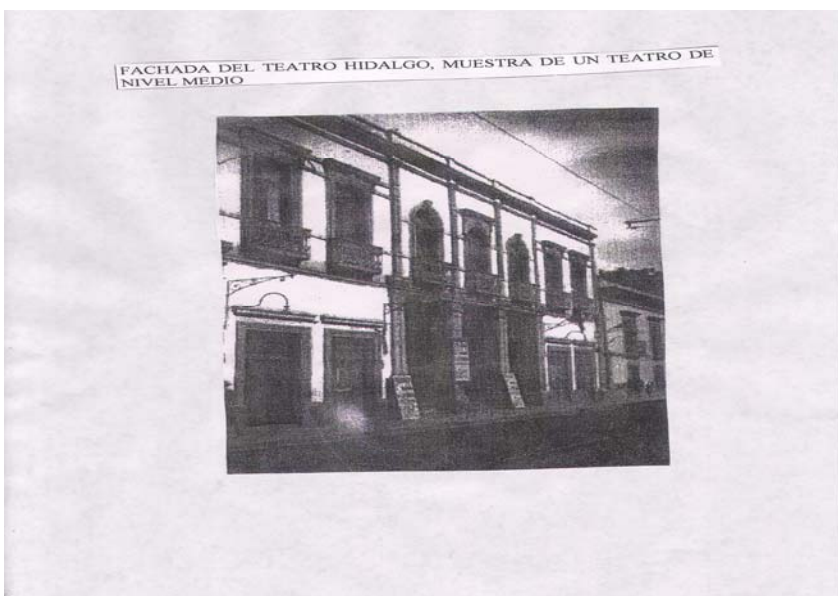
por medio de quinqués de aceite era habitual que a media función se hubieran apagado varios de éstos, por lo cual el escenario quedaba en penumbras y más que verles se escuchaba a los actores y al apuntador, por otro lado el aceite maloliente chorreaba sobre los vestidos y levitas del público¹⁵.

Por debajo de estos ostentosos recintos teatrales se hallaban los teatros de barrio, los cuales eran frecuentados por los sectores medios de la sociedad integrados por pequeños propietarios dedicados al comercio modesto, a las artes y pequeños oficios, artesanos y dueños de talleres, empleados públicos, militares de mediana gradación y profesionistas como abogados, médicos, docentes y notarios¹⁶. Este tipo de locales se ubicaban generalmente en las periferias de la ciudad, eran de dimensiones mucho menores que los primeros, en su gran mayoría estaban elaborados en madera y los decorados eran muy sencillos. Algunas de las fachadas tenían más bien el aspecto de casas-habitación, de dos pisos, con ventanas en el inferior y balcones en el superior. Era común encontrar en las salas de espectáculos, palcos pintados de blanco con filetes dorados, bancas o lunetas, de madera o metálicas, que podían plegarse para facilitar el paso de los espectadores, petates haciendo las veces de alfombras y cielos rasos cuidadosamente colocados para disimular las

¹⁵ Yolanda Argudín. *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, México, Panorama, 1986, p. 51.

¹⁶ Justo Sierra hablaba de un grupo social con perfiles propios que surgió de la masa de la nación, la *clase media*, “el núcleo modelo de la nación” en términos de Ezequiel Chávez. Este grupo, según *El Tiempo*, constituía “el partido de la paz, de la tranquilidad, del orden y del trabajo”, se integró al calor de las revoluciones y entre las características generales de sus miembros se encontraban la de ser “todos católicos, todos antiamericanos, todos contribuyentes, trabajadores y probos, honor de su patria, ejemplos de moderación y de dignidad”. Se destacan como elementos favorecedores de la formación de este grupo, la desamortización de los bienes del clero y la expansión económica del Porfiriato, fenómenos que deslindaron claramente los campos sociales, quedando de un lado los grandes propietarios, en el extremo opuesto la plebe, y entre ambos la *clase media*, encabezada principalmente por los profesionales, quienes a falta de educación independiente y de elementos económicos cayeron en la empleomanía al depender del presupuesto público para sobrevivir./ Moisés González Navarro, “El Porfiriato. La vida social” en Daniel Cosío Villegas (coord.), *Historia Moderna de México*, México, Hermes, 1957, vol. IV, pp. 387 y 388.

techumbres de madera. Todos utilizaban como alumbrado quinqués de aceite colocados en armazones de hoja de hojalata. Sus salas de espectáculos intentaban reproducir, en pequeño, el modelo de división observado en el Teatro Nacional, pero casi siempre la separación resultaba más simple ya que había algunos recintos que contaban únicamente con un patio estrecho (área correspondiente a las lunetas), dos órdenes de palcos y una galería o cazuela¹⁷.



A mediados del siglo XIX existían siete edificios teatrales de este tipo, que eran el Teatro de los Gallos, llamado así por haber sido anteriormente palenque, el cual fue inaugurado en el año de 1823, el Teatro de Nuevo México y el Teatro de la Unión ambos estrenados en 1841, el Teatro de Puesto Nuevo en 1844, el Teatro del Pabellón Mexicano en el año de 1849, y el Gran Teatro Aéreo en 1858. Por lo que respecta a los teatros de barrio de la segunda mitad del siglo XIX se tienen muy pocas noticias, desgraciadamente muchos de ellos han caído completamente en el olvido por no haber sido consignada su existencia. A este período corresponden el Teatro de América y el Teatro del Triunfo.

¹⁷ Antonio Magaña Esquivel, *Op. Cit.*, pp. 63-70.

El género preferido por el público que frecuentaba esta clase de teatros eran las zarzuelas, que se caracterizaban por la representación musicalizada de los ambientes madrileños barriobajeros y sus tipos populares. No obstante la gran sencillez y mal estado de algunos de estos sitios, en ocasiones acogían a actrices y actores de renombre, grupos o compañías desplazados del Teatro Nacional, o del Principal, del Iturbide o el Abreu¹⁸.

El comportamiento de los espectadores de los teatros de barrio no se diferenciaba mucho del de los asistentes a los grandes teatros, era frecuente que algunos permanecieran dentro de la sala de espectáculos con el sombrero puesto y que otros gritaran pidiendo dulces, refrescos y agua, o que exigieran que determinado actor se quitara los guantes o hiciera tal movimiento¹⁹. A su vez, los actores solían interrumpir las representaciones cuando eran aplaudidos por el público y se levantaban de sus asientos para dar las gracias, acostumbraban regañar con palabras altisonantes a los apuntadores que no leían bien o con voz fuerte instaban a los miembros del auditorio para que no abandonasen la sala antes de haber concluido la representación y para que no charlasen rogándoles que si querían hacerlo fuesen a algún café²⁰.

¹⁸ *Ibid*, p. 73.

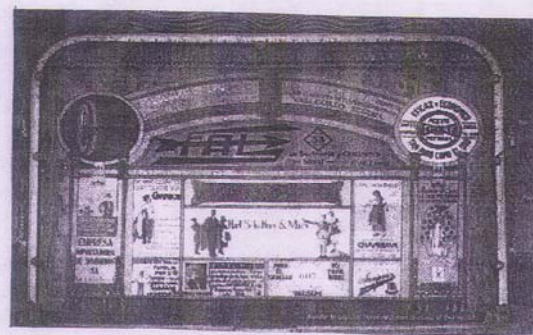
¹⁹ *Ibid*, p. 68.

²⁰ Estos comportamientos tenían lugar tanto en los *grandes teatros reservados para la élite*, como en los *teatros de barrio* y en los *jacalones*, no obstante los esfuerzos del Ayuntamiento por tratar de regular el comportamiento del público, empresarios y actores a través de numerosos reglamentos y los llamados “jueces de teatro”, quienes acompañados de dos guardias, presenciaban la función y vigilaban la disciplina, el orden, la puntualidad y correcto cumplimiento de ésta/ Susan E Bryan, *Op. Cit.*, p. 130.

ASPECTO INTERIOR DE UN TEATRO DE BARRIO.



Teatro durante una función



Anuncios comerciales en el escenario de un teatro

En un nivel aún inferior que el de los teatros de barrio se hallaban los jacalones, los cuales en la gran mayoría de los casos, se reducían a carpas de tablas y lonas. El público habitual que asistía a estos teatros provisionales estaba conformado por todos aquellos miembros de los sectores populares, entre los que probablemente se encontraban, vendedores ambulantes, servidores domésticos, empleados del servicio de transporte de tracción animal, jornaleros de talleres artesanales y obreros de la industria textil, entre otros.

En los jacalones se ofrecían básicamente espectáculos frívolos y sicalípticos²¹, entre los que descollaba el can-can. Estos teatros cobraban medio real por cabeza y ofrecían funciones desde las cuatro de la tarde hasta llegar a la “tanda de confianza” que era a las once de la noche. Durante las diversas presentaciones era común que estos galerones se abarrotaran de hombres solteros, viudos, casados que asistían a hurtadillas y prostitutas. Cuando llegaba la hora del can-can era costumbre pasar los sombreros anchos de fieltro abollado entre los espectadores para pagar la multa de veinticinco pesos que exigía la autoridad. Ya reunida la cantidad requerida, el empresario daba su consentimiento para que iniciara el baile²². La euforia de los presentes alcanzaba límites insospechados, se entablaban diálogos espontáneos entre las artistas y el público. Las vociferaciones y obscenidades estaban a la orden del día. Los hombres fumaban, comían, gritaban, escupían, lanzaban cáscaras de naranjas y ya borrachos se enfrentaban a golpes, por lo que la policía tenía que intervenir para desalojar a los alborotadores.

Los jacalones se multiplicaban por todos los rumbos de la ciudad, en 1874 había no menos de ocho en el Zócalo, desgraciadamente se desconocen los nombres de la mayoría de estos locales. Uno de los más famosos fue el Teatro de la Exposición, correspondiente a la segunda mitad del siglo XIX y el cual se hallaba situado precisamente en la llamada “Plaza de Armas” o Zócalo²³.

De esta forma se encuentran desplegados ante nosotros los tres tipos de espacios teatrales existentes a lo largo del siglo XIX en la ciudad de México. Tomando en

²¹ La *sicalipsis* se entiende como pornografía o sugestión erótica.

²² Susan E Bryan, *Op. Cit.*, p. 141.

consideración que, la asistencia al teatro constituía una parte muy importante en el devenir de la vida social de la época, donde el abono se consideraba como parte obligada del presupuesto familiar, no sólo de niveles medios y altos, sino también de las de escasos recursos, el análisis de cada uno de los patrones arquitectónicos anteriores nos brinda un acceso gráfico para la comprensión de las relaciones sociales específicas de cada uno de los grupos y en general de toda la sociedad del México decimonónico.

Al igual que la observación minuciosa del patrón general de los grandes teatros nos permitió inferir el carácter aristocrático de las relaciones sociales de una pequeña élite urbana ubicada en la cima de la escala social, el estudio de un teatro de barrio de nivel medio resulta útil para completar el panorama de las relaciones económicas y sociales en el resto de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XIX.

Se trata del Teatro Ángela Peralta, un pequeño teatro de barrio construido por el coronel Miguel Cid y León en la calle del Corazón de Jesús N° 5, sobre una parte ocupada anteriormente por los “Baños de San Camilo”. Fue estrenado la noche del día 19 de diciembre de 1886 por la “Sociedad Lírico Dramática Ángela Peralta” con la “Primera función del tercer año de existencia social”. El espectáculo estuvo dividido en dos partes, la primera fue un concierto compuesto de seis números, en la segunda se presentó una comedia en dos actos de Eusebio Blasco, titulada No la hagas y no la temas y otra pieza en un acto y verso original de D. Miguel Echegaray Champagne Frappé ambas desempeñadas

²³ Antonio Magaña Esquivel, *Op. Cit.*, p. 70.

por miembros de la misma Sociedad. Este sitio posteriormente se especializó en funciones de zarzuela²⁴.

Desafortunadamente hay muy pocos datos sobre este diminuto teatro, el cual a pesar de su escasa notoriedad, contaba con un servicio de escena moderno y al parecer fue el primero en introducir alumbrado eléctrico en su sala de espectáculos²⁵.

La información localizada en archivos, sobre el particular, se reduce a un breve expediente hallado en el Archivo Histórico del Ayuntamiento, algunos reportes periodísticos y escasas noticias en crónicas de la época. Al no contar con planos de construcción del inmueble ni otras descripciones detalladas que hicieran alusión a las características arquitectónicas y espaciales del Teatro Ángela Peralta tuve que limitarme a armar un cuadro muy general con unos cuantos datos aislados.

En términos generales, la información contenida en la primera parte del documento correspondiente al Archivo Histórico del Ayuntamiento se refiere a una solicitud del día 17 de octubre de 1886 donde el coronel Miguel Cid y León y la “Comisión de diversiones públicas” piden permiso al presidente del Ayuntamiento para abrir al público el Teatro Ángela Peralta, reconocido ya por la Obrería Mayor de dicha Comisión. Como respuesta a esta solicitud el Ayuntamiento asigna a uno de los “Ingenieros de la Ciudad” para que haga el reconocimiento del edificio al cual encuentra “en buenas condiciones, por lo cual cree puede concederse permiso al propietario para abrirlo al público si para cuando esto se

²⁴ José María Marroquí, *Op. Cit.*, p. 49.

²⁵ AHA, *Teatros*, Vol. 4017, tomo 2, exp. 96, año 1886, foja 4.

verifique se han concluido ya los pasamanos de las escaleras que conducen a los palcos y galerías. Hace además otras indicaciones respecto de las armaduras del techo, pero como los defectos no comprometen de pronto la estabilidad de la cubierta, en su concepto, se puede fijar un plazo de diez días para que se hagan las reformas que indica, pudiendo antes de ese tiempo abrirse al público, pero quedando el propietario comprometido a que las modificaciones estarán hechas cuando se verifique el segundo reconocimiento”²⁶.

En la segunda parte del mismo documento aparecen una esquila de convite firmada por Miguel Cid y León, dueño del teatro, Vicente Gómez Parada, presidente de la “Sociedad Lírico Dramática Ángela Peralta” y D.I. Panis, su secretario así como el programa formado por una hoja suelta cuyo contenido merece ser reproducido íntegramente: “La Empresa de este teatro, deseosa de honrar la memoria de la eminente artista Ángela Peralta, y como un tributo de admiración a su genio, tributo insignificante en su valor, pero grande por la idea cariñosa que la inspira, ha nominado el nuevo local que acaba de construir con el nombre de la hija de México que tantos triunfos supo conquistar con su talento. Ese teatro que la empresa se propone quede solo destinado a representaciones líricas, ha sido dotado de las comodidades que exige la ilustración del público mexicano, su servicio de escena está sistemado a la moderna y muy próximamente establecerá un brillante alumbrado eléctrico, siendo el primer salón de espectáculos que en la capital introduce tan valiosa mejora. Las preciosas decoraciones con que cuenta este teatro han sido ejecutadas por el entendido escenógrafo señor Andrés Padilla. Tales motivos hacen esperar a la empresa, que su acervo local se verá favorecido por todas las clases de la sociedad que busquen motivos de positivo

²⁶ *Ibid.*, foja 1.

solaz; ella por su parte no perdonará esfuerzo o sacrificio por complacer a sus favorecedores, quedando colmadas sus aspiraciones si logra conseguirlo”²⁷.

Finalmente, en el borde inferior de la hoja correspondiente al elenco de actores se establecen los distintos precios de entrada, los boletos de patio, plateas y palcos tenían un costo de 1 peso con 50 centavos, los asientos numerados de galería ascendían a 25 centavos y por la entrada general se cobraban 18 centavos. El expendio de boletos se encontraba abierto desde la nueve de la mañana del día de la función.

Respecto a las crónicas sobre el Teatro Ángela Peralta aparecidas en los periódicos de la época, Orlando Kadur en El Diario del Hogar del 2 de enero del año de 1887 se expresa en los siguientes términos: “El moderno Teatro Ángela Peralta, a pesar de lo lejano que se encuentra, sigue favorecido por una numerosa y escogida concurrencia que afluye a aplaudir los modestos trabajos de la compañía que allí se encuentra alojada. Hay que hacer toda justicia a aquellos artistas, entre los que descuellan Caritina Delgado, Aurelio Morales y en el género cómico el joven Arvide, que es el artista mimado del público. A la vez ha debutado un joven poblano Manuel G. Flores, dotado de una excelente y robusta voz de barítono, digna, por cierto de mejor suerte”²⁸.

En el mismo diario, pero en el número del 27 de septiembre de 1887, se relata un incidente ocurrido durante la representación de una función: “En el Teatro Ángela Peralta se representaba Don Juan Manuel ahorcado por los ángeles. Concurrencia numerosa había

²⁷ *Ibid.*, foja 4.

llenado las lunetas, los palcos y las galerías, y con impaciencia esperaba el desenlace de la obra. Se levanta el telón y aparece en escena un guerrillero y un paje. A los pocos diálogos, el paje olvidó su papel y dijo mil desatinos, pero no por falta de memoria, sino porque el apuntador no leía bien y con voz fuerte. El público silbó entonces al pobre actor y éste, indignado, olvidó el lugar en que se encontraba y dijo a gritos hecho un diablo de ira al consuetudinario: “¡Apunte como debe hijo de...!”; “¡No me da la gana!” respondió un individuo dentro de la concha. “¡Pues vaya usted a...!” Cayó el telón. A los pocos instantes después de haber silbado desesperadamente el público, se alzó el telón y aparece solo el paje, hablando así a los concurrentes: Señores, esto no consiste en nosotros los actores, sino en la empresa. No es posible entenderse con esta gentuza”. Y dio, al terminar esta palabra, un puntapié a la concha del apuntador. En tal momento todo el teatro se convirtió en una plaza de toros, y volvió a caer el telón para no levantarse más esa noche”²⁹.

La imagen del Teatro Ángela Peralta que se desprende de todas las descripciones anteriores es la de un diminuto teatro de barrio situado en la periferia de la ciudad, no obstante el crecimiento que ésta había empezado a experimentar a partir de la segunda mitad del siglo XIX³⁰. Al parecer esta zona era la que preferían los teatros de nivel medio para establecerse, basta constatar que tres de los siete teatros de barrio más famosos se localizaban en calles cercanas a la del “Corazón de Jesús”, así tenemos que en la actual calle de “Mesones” se encontraba el Teatro del Puesto Nuevo, en la calle del “Puente

²⁸ Citado en Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante el porfiriato. Tomo I (1880-1887)*. México, UNAM/IIE, 1964, p. 308.

²⁹ *Ibid.*, pp. 338 y 339.

³⁰ En el lapso comprendido entre los años de 1858-1883 se fundaron cinco nuevos fraccionamientos o “colonias” en la zona norponiente de la ciudad/ M^a Dolores Morales. “La expansión de la ciudad de México: el caso de los fraccionamientos”, en Alejandra Moreno Toscano (coord.), *Ciudad de México: ensayo de*

Quebrado” (hoy República de El Salvador) se hallaba el Teatro de la Unión y en la antigua calle de “Corchero” (actualmente un tramo de Regina) se alzaba el Teatro de la Esmeralda. Salta a la vista que en la construcción de este edificio tuvieron que seguirse algunos de los lineamientos establecidos por el Ayuntamiento, el cual acorde con las “ideas modernas” de funcionalidad, solidez, salubridad y comodidad exigía que los teatros contaran con suficientes salidas de emergencia, pasillos amplios y cómodos que facilitaran la circulación necesaria en caso de desastres, muros interiores de mampostería, puertas de comunicación elaboradas en fierro con batientes, salas de espectáculos bien ventiladas y depósitos de agua en la parte superior de las construcciones para poder ser utilizados en casos de incendio. Estos lineamientos estaban basados en la obra de Manuel Rincón Miranda titulada “Tratado de legislación de edificios y construcciones” la cual data del año de 1831 y la cual todavía en 1850 era utilizada como texto en la clase de arquitectura legal, impartida en la Academia de Bellas Artes de San Carlos³¹.

Otro de los rasgos sobresalientes del Teatro Ángela Peralta, el cual denota un sorprendente afán modernizador para un modesto teatro de barrio es el hecho de haber sido el primero en introducir alumbrado eléctrico, puesto por la casa de los señores Aguirre Hermanos, empresarios de este ramo³². En contraste, los teatros Hidalgo, Principal y Abreu

construcción de una historia. Seminario de historia urbana, México, SEP/INAH (Colección Científica N° 61). 1978, p. 191.

³¹ María Eugenia Aragón, *Op. Cit.*, p. 59.

³² No obstante que en el año de 1881 se instalaron las primeras lámparas de arco, cuarenta de las cuales fueron colocadas en la *Plaza de la Constitución (Zócalo)* y en las calles de *Plateros, San Francisco y Corpus Christi* (Av. Juárez), en la ciudad seguían coexistiendo cuatro sistemas de iluminación. Al hacer un recorrido desde la periferia de la ciudad hacia el centro se podía pasar revista a la historia del alumbrado. El sistema más antiguo que eran las lámparas de aceite se ubicaban en los barrios más extremos y en las calzadas, a continuación se encontraban las luces de trementina, en la zona aledaña al centro estaban instaladas las lámparas de gas y, por último, el alumbrado eléctrico situado en las calles más céntricas. Precisamente la empresa de los señores Aguirre tenía firmado un contrato con el Ayuntamiento desde el año de 1881 para el abastecimiento de 1,500 luces de trementina, en 1886 esta compañía mejoró el servicio al sustituir la trementina por otro combustible

inauguraron sus instalaciones de alumbrado eléctrico e incandescente en el año de 1898, los mismos que no pudieron conservar debido a que el Ayuntamiento los obligó a conservar sus lámparas de petróleo, aceite y acetileno para prever interrupciones en la nueva iluminación³³.

Por otro lado, el examen minucioso del patrón arquitectónico de la sala de espectáculos del Teatro Ángela Peralta nos revela que ésta presentaba una menor jerarquización en su distribución que las correspondientes a los teatros reservados para la élite, ya que si bien existían patio, plateas, un solo orden de palcos y galería con asientos numerados y sin numerar, la reducida diferencia en los precios de entrada a cada una de estas secciones nos demuestra la gran homogeneidad que reinaba entre el público de nivel medio que concurría a esta clase de teatros al menos dos veces por semana. Si comparamos los precios del Teatro Ángela Peralta con los del Teatro Nacional nos daremos cuenta de la enorme jerarquización y estratificación existentes en éste último, en contraste con los modestos teatros de barrio, donde la diferencia en los precios de entrada a las diversas secciones era mínima. El Teatro Nacional con motivo de la presentación de la cantante Adelina Patti en México, durante los primeros días del mes de enero de 1887, ofreció al público una temporada de cinco funciones con un costo de \$50.00 pesos para plateas y palcos con ocho entradas, \$25.00 pesos para palcos segundos y terceros con ocho entradas, \$8.00 pesos para palcos de galería con cuatro entradas, \$2.00 pesos para delanteros de galería con

denominado “solarina” el cual producía una luz más blanca y exigía menos tiempo para el encendido. Probablemente en el *Teatro Ángela Peralta* fue instalada esta luz incandescente, que aunque no era propiamente alumbrado eléctrico, significó un gran avance en comparación con el antiguo sistema de lámparas de aceite y petróleo. / Rafael R. Arizpe *El alumbrado público en la ciudad de México. Estudio histórico, seguido de algunos datos técnicos acerca de las principales instalaciones destinadas a su servicio municipal*. México, Tipografía y Litografía La Europea de J. Aguilar Vera y Co., 1900, pp. 59, 60, 61, 96 y 97.

entrada y \$1.50 pesos la entrada general a galería. En comparación, el Teatro Ángela Peralta cobraba los siguientes precios, \$1.50 centavos para patio, plateas y palcos, 25 centavos para los asientos numerados de galería y 18 centavos por la entrada general³⁴. Otro indicio de la escasa distinción que había entre los ocupantes de las diferentes subdivisiones de la sala de espectáculos lo constituye la “única escalera” que conducía tanto a los palcos como a la galería, por lo tanto aquí no había un intento, como en el Teatro Nacional, de resaltar la posición social de los espectadores de los palcos mediante una ostentosa “escalinata de honor” ni el deseo de ocultamiento de los usuarios de galería a través de una modesta escalera situada en un lugar alejado de las miradas de los curiosos.

Sin embargo, lo anterior no debe inducirnos a creer que dentro de estos niveles medios no existía un deseo de lucimiento o presunción, por el contrario, era común que vivieran eternamente endeudados con tal de llevar un nivel de vida superior al que les permitían sus ingresos. Entre algunos de los hábitos de los integrantes de estos sectores se encontraban el de ser empleados públicos con padrinos de influencia, llegar al trabajo tarde, enfermarse con frecuencia y obtener licencias con goce de sueldo, estrenar traje cada dos meses y corbata cada quince días, concurrir dos veces por semana al teatro y a las corridas de toros, pasearse en carretela por el Paseo de la Reforma, invitar a los amigos a comer y a beber de manera frecuente y festejar los onomásticos de la familia de manera ostentosa³⁵.

Por lo tanto, la gran sencillez en el patrón arquitectónico y espacial del Teatro Ángela Peralta no respondía a una necesidad de manifestar una cierta “igualdad” o “equivalencia”

³³ Antonio Magaña Esquivel, *op. cit.*, p. 80.

³⁴ *El Tiempo, Diario Católico*, Núm. 937, Diciembre 1º de 1886. 3ª plana, 3ª columna.

entre todos los miembros de los sectores medios. Más bien era la expresión física de la mentalidad de un empresario, perteneciente a una segunda generación, en búsqueda de ganancias óptimas. El coronel Miguel Cid y León, a diferencia del guatemalteco Francisco Abreu, tenía tras de sí la experiencia de múltiples teatros de barrio y jacalones a través de los cuales se había formado un público con un “hambre voraz” por el teatro por tandas, sistema que a pesar de haber sido adoptado formalmente en el año de 1880, ya era conocido en estos teatros populares. Al reducir los precios de entrada los grandes teatros como el Nacional y el Principal lograron extender su mercado a nuevos sectores de la sociedad. En el sistema clásico de vender el teatro por funciones con una duración de 5 a 6 horas, los boletos más baratos se reducían a la sección de galería pero con el sistema de tandas por una hora de espectáculo existían sólo dos tarifas, de medio y un real, precios similares a los que se cobraban en los jacalones y los teatros de barrio³⁶. El éxito de las tandas hizo conscientes a los empresarios teatrales del potencial de los sectores medio y popular como un grupo de importantes consumidores, por lo que no era necesario derrochar el dinero en ostentosos recintos teatrales, ni contratar grandes compañías extranjeras, sólo bastaba introducir algunas mejoras técnicas en el escenario y en el sistema de alumbrado, un poco de can-can, algunas comedias sencillas de autores nacionales y precios muy baratos, que era lo que gustaba al público. El Teatro Nacional o el de Santa Anna pueden servir de termómetro para medir los cambios en la estructura y contenido de las funciones como consecuencia de la adopción del teatro por tandas, ya que para esta época lo mismo se representaba a Shakespeare que a cirqueros, luchadores, perros amaestrados y bailes de

³⁵ Moisés González Navarro, *Op. Cit.*, p. 389.

³⁶ Susan E. Bryan, *Op. Cit.*, pp. 141-142.

máscaras³⁷. Incluso algunos empresarios en un afán por ampliar sus utilidades empezaron a utilizar los telones de los escenarios para anunciar productos farmacéuticos.

La adopción del sistema del teatro por tandas pone en evidencia a una élite urbana que ya no era capaz de mantener la exclusividad de la vida cultural de la metrópoli. Los procesos de urbanización e industrialización que lentamente se habían desarrollado a lo largo del siglo XIX generaron nuevos grupos sociales que presionaban fuertemente hacia arriba en busca del “ascenso social”. Ahora el “pelado” podía comprar con un boleto de medio real, no únicamente una distracción sino que adquiriría el derecho a cruzar el umbral de un nuevo espacio sociocultural al que anteriormente le estaba vedada la entrada. El asistir a las tandas del Nacional o el Principal se había constituido para los sectores populares en un símbolo de estatus. Sin embargo, este nuevo público no buscaba imitar los patrones de comportamiento de la élite sino que en franca rebeldía y oposición hacía burla con gritos y majaderías de sus costumbres, valores y supuesta “exclusividad”. Sin embargo, en el fondo las tandas cumplían una función de control social al servir como válvulas de escape a las inconformidades y resentimientos de los sectores medio y bajo, contribuían a sostener el mito de la movilidad social sin poner en riesgo las relaciones de poder existentes³⁸.

³⁷ Yolanda Argudín, *Op. Cit.*, p. 52

³⁸ *Ibid*, p. 161.