

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial
Del 3 de abril de 1981



TEXTRALIDAD ESTEREOSCÓPICA

**LA INTERVENCIÓN EN EL MUNDO DEL TEATRO DE GRANDE
APARATO EN EL SIGLO XIX Y SU FUNCIÓN EN LA ADMINISTRACIÓN
DE LA SENSIBILIDAD DEL ESPECTADOR**

TESIS

Que para obtener el grado de

DOCTOR EN LETRAS MODERNAS

P r e s e n t a

JESÚS ISAÍAS TÉLLEZ ROJAS

Director. Dr. Juan Luis Loza León
Lector secretario. Dr. Alejandro Gerardo Ortiz Bulle-Goyri
Lector vocal. Dr. Miguel Ángel Vásquez Meléndez
Suplente. Dra. Laura Guerrero Guadarrama
Suplente. Dra. Sonia Montes Romanillos

Ciudad de México, marzo de 2025

Resumen

La investigación se centra en el estudio del Teatro de Grande Aparato (TGA) en México durante el siglo XIX, con un enfoque particular en la puesta en escena del drama sacro *El Redentor del Mundo* (1868) de Luis Mejías y Escassy, representado en Toluca en 1873. Este género teatral, caracterizado por su fastuosidad visual y complejidad escénica, no solo fue un fenómeno estético, sino también un vehículo para la expresión de intereses políticos, sociales y religiosos en un contexto de tensión entre los grupos conservadores y liberales durante el gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876). A través de un análisis multidimensional, la investigación explora cómo el TGA pudo funcionar como un espacio de convivencia y resistencia, permitiendo la coexistencia de ideologías antagónicas en un momento de represión hacia las manifestaciones religiosas.

El estudio se basa en la teoría de la textralidad, propuesta por José Ramón Alcántara, que concibe el teatro como un tejido de textos y contextos que trascienden el escenario. Esta teoría se complementa con el concepto de textralidad estereoscópica, una metodología que busca reconstruir el fenómeno teatral a través de la superposición de capas contextuales (sociales, políticas, estéticas) para lograr una visión más completa y multidimensional del espectáculo. Este enfoque, inspirado en el funcionamiento del estereoscopio, un dispositivo óptico del siglo XIX, permite analizar objetos teatrales del pasado, especialmente aquellos que han desaparecido o cuyos registros son escasos, como es el caso del TGA en México.

La investigación se estructura en torno a varios objetivos específicos, entre los que destacan: analizar la relación entre el TGA y la construcción de la identidad nacional, explorar los orígenes del TGA en Europa, examinar su desarrollo en México, estudiar la puesta en escena de *El Redentor del Mundo* desde una perspectiva sincrónica y cronológica, e identificar las características dramáticas y espectaculares propias del TGA. Para ello, se combinan enfoques ideológicos, políticos y estéticos, argumentando que el TGA no solo fue un espectáculo, sino también una herramienta política y religiosa que permitió a los conservadores mantener viva la fe católica en un contexto de represión liberal.

El marco teórico de la investigación se nutre de diversas fuentes, como textos dramáticos, carteles, reseñas periodísticas y documentos históricos, con el fin de reconstruir la experiencia estética y social del TGA. Este enfoque permite demostrar el impacto del género en la vida cotidiana y en la configuración de la identidad nacional mexicana durante el siglo XIX. Además, se destaca la importancia de recuperar y reinterpretar los vestigios del pasado teatral, utilizando herramientas contemporáneas para analizar fenómenos culturales que han sido marginados por la historiografía tradicional.

En el contexto europeo, el TGA tiene sus raíces en la tradición teatral francesa del siglo XVII, particularmente en la tragedia clásica y neoclásica. Autores como Pierre Corneille, Jean Racine y Philippe Quinault sentaron las bases de un género que se caracterizó por su espectacularidad y su uso de elementos exóticos, especialmente del Lejano Oriente,

para enriquecer el discurso dramático. Esta fascinación por lo oriental, analizada por Edward W. Said en su obra *Orientalismo* (2002), no respondía a un deseo de comprender al "Otro", sino a un mecanismo de dominación y construcción de imaginarios que reforzaban la identidad europea. En el siglo XVIII, la tragedia francesa evolucionó hacia el neoclasicismo, incorporando elementos como el horror y el pathos, y explorando temas universales desde una perspectiva distante y crítica.

En España, el TGA del siglo XIX se caracterizó por su espectacularidad visual y la hibridación cultural hispanofrancesa. Dramaturgos como Victor Ducange y Juan de Grimaldi adaptaron técnicas y temas franceses, enfatizando lo exótico, lo histórico y lo fantástico. Este género teatral buscaba entretener, pero también transmitir mensajes morales y religiosos, especialmente en un contexto de crisis política y social. Obras como *Roberto Dillón o El católico de Irlanda* (1800) y *Todo lo vence el amor o la pata de cabra* (1841) demandaban una producción teatral compleja, con cambios escenográficos rápidos, efectos especiales y grandes elencos. En el ámbito de los dramas sacros, el TGA se enfocó en representaciones espectaculares de pasajes bíblicos, utilizando efectos escénicos como terremotos, apariciones angelicales y transformaciones visuales para reforzar la devoción religiosa.

En México, el TGA emergió en un contexto de transformaciones políticas, sociales y religiosas tras la independencia y la consolidación de la República. Las Leyes de Reforma, promulgadas durante el gobierno de Benito Juárez, buscaron limitar la influencia de la Iglesia católica en la vida pública, promoviendo la secularización del

Estado. Sin embargo, el TGA permitió la preservación de valores y símbolos religiosos en un entorno controlado, sirviendo como una válvula de escape para las comunidades católicas, pero rechazado abiertamente por el clero. Este género teatral se convirtió en un campo de batalla ideológico entre liberales y conservadores, donde la censura jugó un papel crucial en la programación teatral. Obras como *El Redentor del Mundo* lograron transmitir mensajes religiosos de manera velada, utilizando una puesta en escena fastuosa para conmover al público y mantener viva la fe católica.

La investigación también analiza la obra *El Redentor del Mundo* desde la perspectiva de la textralidad estereoscópica, considerando no solo el texto dramático, sino también los contextos sociales, políticos y espectaculares que coexistieron en el momento de su representación. La obra, escrita en 1869 en España, fue adaptada en México para incluir grandes escenografías y multitudes en escena, generando un impacto visual y emocional en el público. Sin embargo, también enfrentó críticas y prohibiciones por parte de la Iglesia, que veía en la obra una profanación de lo sagrado. A través de la reconstrucción de sus capas espectacular, textual y tex/pectacular, la investigación revela cómo la obra pudo haber sido utilizada como una herramienta de propaganda conservadora, reafirmando los valores católicos tradicionales en un contexto de represión liberal.

La investigación propone que el TGA fue un fenómeno teatral, pero también un instrumento de resistencia cultural y religiosa en un momento de transformación política en México a través de mínimas huellas que requieren de investigaciones posteriores. Lo cierto es que, a través de su espectacularidad y ambigüedad, el género permitió la

preservación de valores religiosos en un contexto de restricciones legales, convirtiéndose en un espacio de negociación ideológica y adaptación cultural. Este enfoque multidimensional, basado en la textralidad y la textralidad estereoscópica, ofrece una nueva perspectiva sobre cómo el teatro puede ser un vehículo para entender las dinámicas culturales, políticas y sociales de una época. Lamentablemente la premisa del *guetto* religioso no se sostiene en el contexto de la ciudad de México gracias a la crítica hallada pero una pequeña crítica, amable en Toluca, mantiene la premisa sólida para continuar en otro momento esta afirmación.

Agradecimientos

Durante la realización de esta investigación ocurrió el fallecimiento de mi madre, María Genoveva Rojas Ocaña (1932-2018). Hasta el último día de su vida, tuve el privilegio de convivir con ella y aprender lo que significa el amor verdadero y el apoyo incondicional. De ella heredé la sensibilidad para imprimir cuidado y detalle en cada una de mis acciones, así como la atención hacia quienes me rodean. Ese mismo sentimiento de pérdida ya lo había experimentado con la partida de mi padre, José Juventino Isaías Téllez Bermúdez (1924-2011), de quien aprendí la importancia del trabajo constante, dedicado y bien hecho, así como la confianza para seguir mi camino en el arte. Hoy, más que nunca, reconozco su vida entregada a nuestra familia, brindándonos cuidado, abrigo y amor desde su silencio. Ambos me apoyaron en mi extravagante decisión de adentrarme en el mundo de la actuación y el espectáculo, y su ejemplo sigue guiándome. Ese mismo legado he tratado de transmitir a mis hijas, Jimena Inés y Bajazet de Jesús, quienes llegaron a mi vida en el 2000 y 2001, respectivamente. Apenas se llevan un año, y admiro que no siguieron mi ejemplo, sino que forjaron su propio camino. Hoy, están en proceso de convertirse en ingenieras exitosas, y estoy seguro de que les irá muy bien tanto en su vida personal como profesional. Ellas han sido testigas de este largo recorrido, desde mi maestría en Xalapa hasta los viajes diarios a Santa Fe para estudiar en la Ibero. Son mi motor y mi inspiración.

No puedo dejar de recordar a mis hermanos, quienes, con su vida y su partida, me dejaron enseñanzas invaluable. Gracias, Alejandra (†), Maru, Esthela (†) y Ange. También a mi hermano Isaías (†), cuyo recuerdo siempre estará presente.

Con profundo dolor, lamento la partida del Dr. José Ramón Alcántara Mejía (1945-2023), quien me abrió las puertas de la Universidad Iberoamericana, institución de la que me siento profundamente orgulloso. Fui adoptado por el Modelo Educativo Jesuita, y le estaré eternamente agradecido por su apoyo y confianza. Me siento inmensamente afortunado por haber contado con su guía.

Mi reconocimiento especial va, en primer lugar, al Dr. Juan Luis Loza, quien retomó los avances de mi investigación tras la súbita partida del Dr. Alcántara. Gracias a su

asesoría, logré redimensionar el concepto de estereoscopía, que aunque presente en mi escrito, no estaba claramente enunciado como parte de la estructura central de esta investigación. Posteriormente, el Dr. Miguel Ángel Vásquez, un estudioso meticuloso del periodo, me proporcionó acceso a herramientas como la Hemeroteca Nacional, lo que permitió confirmar y enriquecer sistemáticamente esta investigación con artículos periodísticos que desbordaron literalmente el alcance de este trabajo. Finalmente, el Dr. Alejandro Ortiz, mi mentor desde la licenciatura y la maestría, y ahora en el doctorado, me ayudó a encontrar mi propia voz. Sus comentarios me impulsaron a desprenderme de la influencia del Dr. Alcántara y a proponer una visión propia, enmarcando la estereoscopía como una construcción del borde hacia el centro. Mención aparte a Joseba Buj por su apoyo para culminar este proceso y rescatar mi proceso que se encargaría de llevar a buen puerto Sonia Montes Romanillos, gracias por todas y cada una de sus atenciones.

También quiero expresar mi gratitud a Paula E. Saavedra, con quien he compartido hasta la fecha diez años de historias, encuentros, desencuentros, distancia y cercanía. Mi corazón está contigo, y te agradezco por haberme escuchado en mis momentos de mayor incertidumbre. A los textralistas: Flor Moreno Salazar, Mayho Moreno, Jorge Yangali, Marco Novelo, Ivana Ančić, Zuzana Hlavkova y Noemí Alba con quienes compartí butaca en la Ibero y en el Chilis.

Por último, pero no menos importante, agradezco a la Comunidad de la Niebla, a la que pertenezco desde 2008 por su hermandad. Adriana León Arana, Mary Carmen Lara Orozco, Karina Castro Santana, Daniel Huicochea Cruz, Eduardo Mier Hugs, Carlos Antonio Gutiérrez Bracho, Geraldine Lamadrid Guerrero e Imelda Fabiola García Rodríguez: a través de la niebla, siempre nos encontraremos.

Contenido

<u>Resumen</u>	2
<u>Introducción</u>	13
<u>Cuestiones teóricas y de método</u>	21
<u>Marco teórico, definiciones y problemáticas de la investigación</u>	28
<u>I. Primera imagen: de la textralidad* a la textralidad estereoscópica*</u>	38
<u>1.1 Sobre la textralidad estereoscópica en el TGA</u>	45
<u>1.2 Certidumbre de las capas estereoscópicas en la textralidad: consideraciones.</u>	47
<u>1.3 Teatralidad escriturada</u>	49
<u>1.4 Teatralidad sin est/ética</u>	52
<u>1.5 Textralidad e intervención en el mundo</u>	55
<u>1.6 Textualidades que dieron bordes a la Nación decimonónica</u>	61
<u>II. Segunda imagen: administración de la sensibilidad en el TGA en el clásico y</u>	
<u>neoclásico francés</u>	73
<u>2.1 La tragedia clásica francesa</u>	75
<u>2.2 Variables del clásico francés</u>	76
<u>2.3 Neoclásico francés: la tragedia renovada</u>	77
<u>2.4 Distancia/exotismo/oriente y tragedia/horror/espectáculo</u>	81
<u>III. Tercera imagen: administración de la sensibilidad en el TGA de España</u>	83
<u>3.1 Dramas de TGA</u>	83
<u>3.2 Dramas de magia</u>	90
<u>3.3 Dramas de fantasía</u>	99
<u>3.4 Dramas sacros</u>	104
<u>IV. Cuarta imagen: surgimiento del TGA en la Ciudad de México y la administración de</u>	
<u>la sensibilidad ideológico-religiosa</u>	122
<u>4.1 La escena liberal, cosmopolita y conservadora de la capital</u>	126
<u>4.2 Definición del TGA. Descripción técnica y espectacular</u>	151
<u>4.3 Definición expandida: teatralidad del TGA</u>	156
<u>4.4 Representaciones teatrales decimonónicas</u>	159

4.5 Encubrimiento de la solemnidad religiosa por medio del teatro dramático..	162
V. Quinta imagen: sincronía e historia en el texto dramático y la puesta en escena de <i>El Redentor del Mundo</i>	166
5.1 Textralidad y sincronía.....	166
5.2 Alejamiento/éloignent/erscheinung/verbrendum/étrangification: textralidad	167
5.3 El espacio	174
5.4 <i>El Redentor del Mundo</i>	177
5.5 <i>El Redentor del Mundo</i> : Texto dramático	179
VI. Sexta imagen: hacia la búsqueda del textro: espectáculos sincrónicos, diálogos y didaskalias	196
Capa espectacular: La acción humana en los espectáculos sincrónicos.....	198
Capa textual: La acción humana en la trayectoria de los personajes	207
Capa tex/pectacular: La acción humana en las <i>didaskalias</i>	246
Capa intertextual. Los bordes de la textralidad estereoscópica.....	276
Conclusiones	306
Anexos.....	310
Anexo 1. Sobre la representación de <i>El triunfo de la libertad</i> de Felipe Suárez en El Siglo Diez y Nueve (28 de julio de 1867) p. 2	310
Anexo 2. Sobre la fundación del Conservatorio Dramático en El siglo diez y nueve, septiembre 15 de 1868, p. 3. En https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e1b7d1ed64f1716add0&coleccion=	312
Anexo 3. Sobre la representación de <i>El Redentor del Mundo</i> en El siglo diez y nueve (26 de Marzo de 1871) p. 1. https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f050&coleccion=	314
Anexo 4. Sobre el abono Pascua donde se presentará <i>El Redentor del Mundo</i> en El ferrocarril (11 de abril de 1871) p. 3	317
Anexo 5. Sobre el estreno de estreno de <i>El Redentor del Mundo</i> a cargo de la Compañía Dramática Mexicana en Toluca”.	319
Anexo 6. Artículos de los Reglamentos Orgánicos de Teatros, Sobre la propiedad de los autores o de los editores que la han adquirido.	322
Anexo 7. Sociedades toluqueñas de beneficio; artísticas y artesanales.	324
Anexo 8. Sobre la representación de “El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo por la Compañía Dramática Mexicana” (AHMT/DP/2/4/1/F.6/1872-1873/110)	327

<u>Archivos documentales y digitales</u>	333
<u>Bibliografía</u>	334
<u>Ilustraciones</u>	347
<u>Tablas</u>	354
<u>Glosario</u>	355

TEATRO PRINCIPAL
COMPANIA DRAMATICA MEXICANA
ESPECTACULO NACIONAL
INSUBLINE Y Suntuosísima función extraordinaria!!
IDE NUNCA BIEN PONDERRADO APARATO JAMAS VISTA EN ESTA CIUDAD
A BENEFICIO DE LA DONA SOVEN
DOÑA JOSEFA RAMIREZ
Y DEL SEÑOR
D. FEDERICO ALONSO
PARA LA NOCHE DEL
JUEVES 16 DE OCTUBRE DE 1873
ALAS OCHO EN PUNTO
EL REDENTOR DEL MUNDO
¡Drama sacro-biblico-religioso-historico! ¡Nuevas decoraciones! ¡Acompañamiento de mas de 100 personas!
¡El gran vestuario que sirvió para el estreno de dicha obra en el Gran Teatro Nacional de México!
Aquilíferos, timbaleros, bocinarios a caballo. Representación de los cuadros mas notables de la divina pasión.
Hermosísimos coros sagrados. Veintiocho mutaciones. El Gólgota.
La ascension a la vista del publico. Luces de Bengala.

Donna Ramirez y Federico Alonso

ORDEN DE LA FUNCION

EL REDENTOR
DEL MUNDO

HERMOSAS LUCES DE BENGALA

PRECIOS DE ENTRADA.

Palcos y butaca con espejo.....	8	0
Palcos y butaca primera fila.....	5	0
Palcos y butaca segunda fila.....	3	0
Palcos y butaca tercera fila.....	2	0
Palcos y butaca cuarta fila.....	1	0

TIP LARA

Ilustración 1. Cartel de la función dramática *El Redentor del Mundo*. Dir. Manuel Estrada y Cordero. La consulta de este cartel se puede realizar en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia AHMT/DP/2/4/1/F.6/1872-1873/110.

Introducción

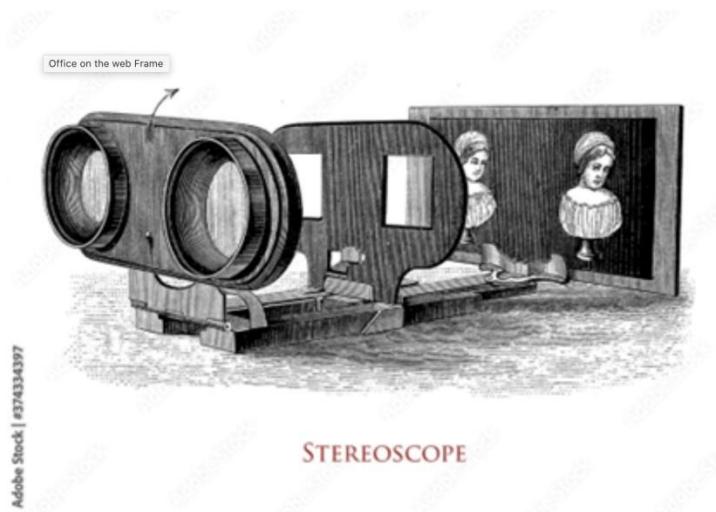


Ilustración 2.- Desde diferentes vectores de observación se emula una nueva dimensión.
Imagen tomada de Creative Cloud. Adobe Stock /374334397

La investigación precedente titulada *Artes escénicas en Toluca, México. 1867-1876* (Téllez 2012), hizo posible descubrir una gran miscelánea de diversiones públicas, suficiente como para afirmar que la vida cotidiana mexicana fue más espectacular de lo que tradicionalmente se piensa. Con el seguimiento a cada una de las formas artísticas ahí descritas –teatro, ópera, zarzuela, concierto, artes circenses, artes de feria, solemnizaciones, toros y gallos- se hizo visible todo tipo de híbridos espectaculares poco conocidos pero que han sido investigados por Germán Viveros Maldonado (2011), Yolanda Bache Cortés (1998), Miguel Ángel Vásquez (2016), Maya Ramos Smith (1991), Sergio López (2010) y otros tantos jóvenes estudiosos. De sus trabajos se puede sustentar la existencia de aquella gran diversidad de manifestaciones derivadas en movimientos sociales y formas espectaculares determinadas. Algunas de esas representaciones se sirvieron de otras formas artísticas de la época, tradicionalmente

conocidas para ensamblar espectáculos sumamente complicados por su fastuosidad visual e impacto ideológico. Al respecto vale la pena tomar como referente inmediato una publicación del Seminario Historia de la Vida Cotidiana del escritor Vázquez Meléndez: *Los patriotas en escena 1862-1869 (2018)*, como una investigación que destaca al drama y a la puesta en escena como parte fundamental de los constructos ideológicos de la época.

Por nuestra parte, y en la misma línea, tomamos como objeto de estudio general la forma espectacular denominada Teatro de Grande Aparato¹ para destacar la hipótesis de esta investigación, a saber, que la recuperación de aspectos sociales, políticos y estéticos que tuvieron lugar en torno al montaje del drama teatral denominado *El Redentor del Mundo*, permitirán reconocer la manera en que la teatralidad desborda el escenario, es *textralidad* y por ello se convierte en un espacio de convivencia permitida entre dos movimientos antagónicos, el movimiento conservador y el régimen liberal de la época.

De esta manera se infiere que mediante la representación del TGA en la República Mexicana se evidenciaron múltiples intereses que hicieron de esta forma espectacular, un espacio de convivencia permitida, específicamente entre los grupos de poder -liberal y conservador- durante el periodo de presidente Sebastián Lerdo de Tejada (1872-1876). En la búsqueda de esta espectacularidad, se mostrarán en las siguientes páginas los múltiples textos históricos, sociales y políticos presentes de la disposición escenográfica,

¹ En adelante me referiré como TGA

la crítica periodística y la itinerancia de las compañías teatrales por el territorio nacional, específicamente de la puesta en escena mencionada, el drama de Luis Mejías y Escassy *El Redentor del Mundo*. (Pasión de Jesús) Drama sacro en ocho cuadros (1868).

La idea de analizar los sucesos del pasado arrastra siempre problemas metodológicos similares a los de la arqueología. La diferencia estriba comúnmente en que la última trata de reconstruir el pasado por medio de la localización de vestigios. En cambio, sobre la puesta en escena no se tiene nada, salvo un largo camino de especulaciones como ya lo ha descrito Jorge Dubatti en su trabajo *Teatro jeroglífico* (2002) donde el investigador se lanza a la búsqueda del teatro perdido como él mismo lo define. De igual forma, el problema ha sido afrontado también desde la óptica de los objetos que sobreviven a la experiencia estética, particularmente el texto escrito, donde autores como Mijaíl Bajtín en *Teoría y estética de la novela* (1975) estableció una “conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”(237), lo que para nuestros fines implica que las *didaskalias* y los diálogos del texto dramático mismos pueden darnos una referencialidad suficiente del tiempo y del espacio, del momento de creación y representación ante un público. Sin embargo, no son suficientes los puntos de vista anteriores porque prevalece el problema de la pérdida de la presencia frente al espectáculo y, sobre todo, se concentran en el interior del texto aislándolo del mundo; por ello, es menester acudir a la teoría de la Textralidad (2010) propuesta por José Ramón Alcántara para acudir a todo tipo de textos, no únicamente el literario o dramático, y así lanzarse al cruce de textualidades como manera para comprender el espectáculo teatral en su dimensión más compleja posible a fin de ofrecer una comprensión más amplia del fenómeno.

Estereoscopía y textralidad

La percepción en relieve de la imagen durante el siglo XIX fue un proceso que muy pronto pasó del gabinete científico, a las diversiones públicas bajo la versión de las ilusiones ópticas. Desde el daguerrotipo hasta las vistas estereoscópicas, por acotar solo un breve periodo, surgen toda suerte de inventos para mostrar a la ciudadanía un novedoso y sugestivo espacio hiperrealista. Dice Denis Pellerin en su estudio *La photographie stereoscopique sous le Second Empire*: “Se visitaba un mundo casi real, una suerte de ilusión sobre la nariz del observador. Su ejercicio visual simulaba para el ojo la construcción de volúmenes, siempre apoyado en la tridimensionalidad que ofrecen dos imágenes ligeramente desfasadas”². Estos descubrimientos pasaron de ser *Contribuciones a la fisiología de la visión*, a una experiencia seductora por el “estar ahí” de notable accesibilidad popular.

En efecto, el *Diccionario de la Lengua Castellana* en su edición de 1869 define al estereoscopio como: “instrumento óptico en el cual, colocada de cierto modo una imagen y mirada con ambos ojos al través de varios vidrios de aumento, se ve sencilla, y, tomando notable realce, aparece como si los objetos que representa fuesen sólidos ó de bulto” (339).

² Dejo algunos enlaces para los interesados en profundizar en el tema de la fotografía estereoscópica: https://archive.org/details/1899Photographie_stereoscopique-BP49-2, <https://archive.org/details/stereoscopestere00drou>, <https://archive.org/details/la-photographie-stereoscopique-en-noir-...-coustet-ernest-bpt-6k-320092x>

Por otra parte, y de manera breve, pues lo siguiente encuentra desarrollo en el cuerpo de la investigación, la textralidad la acotamos básicamente como *desbordar el texto*, lo cual implica, el desplazamiento de vectores de interpretación hacia los entornos del espectáculo escénico, entendido el último como un texto/tejido. Por lo cual, la textralidad es a su vez, un proceso que se focaliza desde el punto de vista del espectador, pero también desde el punto de vista del propio artefacto. Esta poiesis surge si al objeto escénico se le revisa como un texto/tejido que se va entramando de una manera compleja con el paso del tiempo y la expansión de sus efectos en el mundo, puesto que ha abandonado la categoría del puro objeto en papel. De esta forma, se despliega también el texto/tejido, a través de los vectores establecidos con el mundo de manera bidireccional, para su retextualización. A saber; La obra de Sor Juana no se despliega de la misma manera ante el nacionalismo mexicano que ante el feminismo contemporáneo. En efecto, la perspectiva del lector modifica al objeto, pero el objeto también se modifica por su categoría como texto y no como objeto.

Llegado este momento invocamos la analogía para desbordar el texto/tejido/artefacto bajo un método de trabajo similar a la técnica estereoscópica de las ilusiones ópticas. Según los principios básicos de los diferentes tipos de estereoscopios, éstos se describen como artefactos, que, para lograr un efecto de relieve, deben servirse de varios vidrios de aumento para hacer que cada ojo por separado tenga la sensación visual de experimentar los tres ejes de la vista humana: largo, ancho y profundidad. Para lograr el referido sistema de vectores recapitulamos la necesidad de anteponer diversas capas las cuales terminan provocando perspectiva.

Por consecuencia, para observar el desborde del texto en una dimensión vectorizada habrá necesidad de anteponer aquellos vidrios o capas de contextos que habitan los entornos de este. Vale la pena ahora traer a recuerdo a Kenneth Burke en su libro *A grammar of motives* -teórico de notable interés de Alcántara Mejía- quién hablaba de *screens* o persianas las cuales median la perspectiva del espectador/lector ante el texto. En este caso, la textralidad va más allá de ser un mero filtro que afecta la percepción de lo observado. En este caso la textralidad concede al objeto y al sujeto posibilidad de construirse, deconstruirse y retextualizarse porque tiene la consideración teórica de definirse como un proceso.

Una vez establecido este método de trabajo el cual coloca capas referenciales al artefacto escénico pasamos a describir el proceso a seguir para lograr la estereoscopía: El artefacto escénico a colocar en posición estereoscópica es una puesta en escena verificada el 16 de octubre de 1873 en el Teatro Principal de Toluca del cual sobreviven apenas el texto dramático, un cartel promocional y una pequeña reseña; no fotografías, no críticas, no testimonios, no videos o bocetos escenográficos.

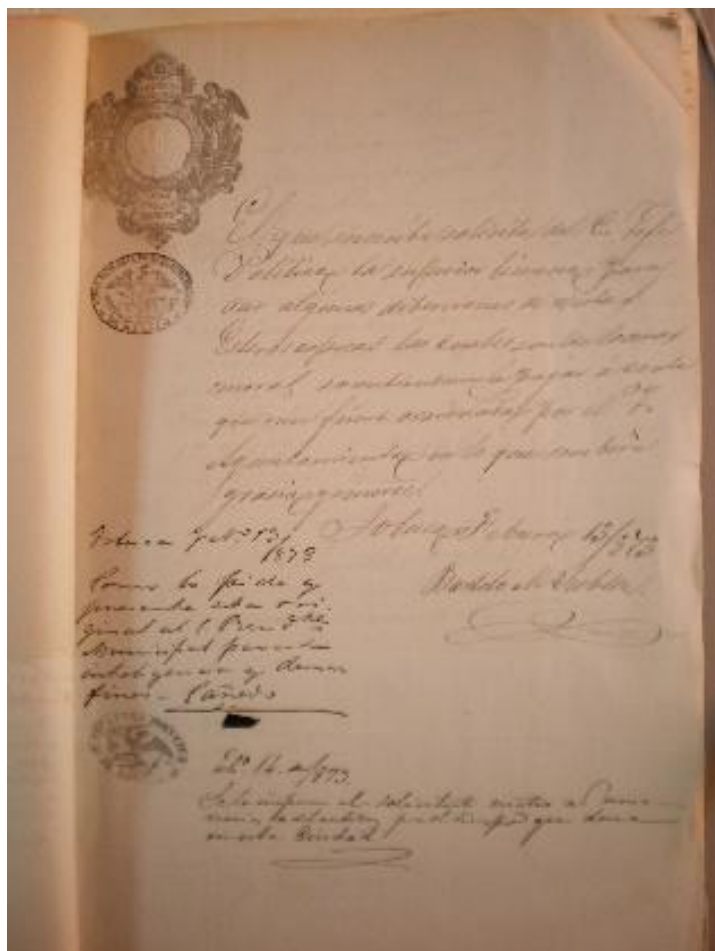


Ilustración 3.- Licencia para presentar una función de vistas estereoscópicas en Toluca hacia 1873.

En contraparte, la posición estereoscópica la obtendremos mediante la anteposición de las diferentes capas que en su conjunto deberían arrojarnos contextos periféricos para conocer el artefacto escénico perdido del cual solo permanece en el tiempo apenas algunas referencias. Por cierto, una de las características esenciales de ese artefacto escénico perdido es la de pertenecer a un género teatral muy poco estudiado llamado “Grande Aparato”. A saber, las capas a develar para que actúen como vidrios de aumento son:

En el vector cronológico:

- 1.- El grande aparato como vestigio de la fastuosidad evocada en el deseo de mirar al oriente desde la perspectiva de occidente. Lo que concretamente entiende Edward W. Said como orientalismo.
- 2.- Los artefactos dramáticos creados en forma de espectáculos escénicos en el esplendor francés al lado del Quilnault y otros grandes dramaturgos gálicos.
- 3.- Los textos teatrales *fundidos*, de origen francés, hacia el teatro español, específicamente como una corriente del siglo XIX.
- 4.- La llegada a México, en lo particular, de dichos textos dramáticos para su escenificación a cargo de compañías teatrales con actores peninsulares

En el vector sincrónico:

- 1.- Las diversiones públicas de la Ciudad d México y de Toluca no dramáticas que fueron exhibidas en Toluca hacia 1873
- 2.- Las compañías teatrales y el repertorio propio del siglo XIX en Toluca y la CDMX que convivieron espectacularmente con los actores de *El Redentor del Mundo*
- 3.- Las acotaciones dramáticas como expresión desbordante del texto espectacular en las acciones humanas
- 4.- Los contextos socio políticos inmediatos que provocaron una recepción evangelizadora en el pueblo.

Al conjuntar en dos vectores de dispersión toda una serie de capas apostadas hacia un mismo objetivo la presente investigación pretende provocar una sensación visual de relieve; es decir mostrar de bulto a la puesta en escena *El Redentor del Mundo* bajo la perspectiva de todas las capas para contrastar las afectaciones que pudo provocar el artefacto escénico en los bordes del texto y lo desbordado en los contextos circundantes.

Así pues, una vez abierta la posibilidad textral para acudir a textos diversos externos al texto dramático, la siguiente cuestión metodológica tiene que ver con la manera de trabajar con estos materiales textuales y el cómo serán organizados de acuerdo con una comprensión técnica de su presentación o manera de aparecer. Al respecto, es importante destacar que el término textralidad estereoscópica, propone que la diversidad de textos que dan cuenta de la amplitud del fenómeno teatral han de ser colocados técnicamente, en una secuencia ordenada, siguiendo el modo en que el aparato denominado estereoscopio colocaba las imágenes para producir una visión diferida y compleja de la imagen. Dicho brevemente, esta investigación parte de la propuesta de la diversidad textral añadiendo la importancia de la colocación y presentación de tales materiales que, a manera de imágenes que se complementan, logran ser colocados en perspectiva para producir una gran imagen con relieves y matices.

Cuestiones teóricas y de método

La investigación expone la comparación sincrónica entre diferentes teatralidades del siglo XIX, a manera de imágenes paralelas de la representación del citado drama en México y particularmente en la ciudad de Toluca. Para esta tarea, que al mismo tiempo muestra la problemática expone la investigación bajo auxilio de técnicas de recuperación

documental que nos permiten relacionar aquellos acontecimientos y espectáculos en sus coordenadas espacio temporales respectivas a fin de relacionar las textualidades del periodo. Lo anterior, como una manera de desplegar la teoría de la textralidad, la cual “implica que el artefacto artístico llamado teatro se teje a su vez con un con-texto más amplio, el cual, por su parte, también borra límites, o más bien, los teje de otra manera: transforma espacios, incorpora acciones de otras artes y otras disciplinas, construye artefactos” (Alcántara 34). Expresado de esta manera, nos hemos lanzado a la búsqueda del tejido tangencial, de los artefactos periféricos como un modo de aproximarnos a lo que será nuestro objetivo general, construir un artefacto estereoscópico explicativo mediante la recuperación documental de los componentes que integraron la puesta en escena, hoy ausente, *El Redentor del Mundo*. Esto implica, desde luego, el despliegue de objetivos específicos que atienden a la recuperación de los elementos textrales del teatro de grande aparato (TGA). _Alcanzar el objetivo general, es decir la reconstrucción del artefacto estereoscópico requiere, en consecuencia, de alcanzar objetivos específicos:

- 1) Exponer las características generales de la textralidad decimonónica y su relación con la idea de nación
- 2) Identificar los aspectos distintivos del TGA en Europa, tanto en el clásico y el neoclásico francés como en el TGA de España
- 3) Explicar los procesos y aspectos centrales del surgimiento del TGA en México
- 4) Analizar sincrónica y diacrónicamente el texto dramático y la puesta en escena de *El redentor del mundo*

- 5) Hallar la estructura dramática y espectacular de *El redentor del mundo* que le caracteriza, le es propia y particular respecto

Para lograr el desarrollo de estos objetivos específicos hemos organizado la exposición a la manera de un estereoscopio, donde cada sección ofrece información que permite construir la totalidad de la exposición. Para el primer objetivo específico hemos colocado la sección titulada 1) La reconstrucción de la textralidad decimonónica ofreciendo elementos para comprender la relación del teatro con la construcción de la Nación, luego de esto, hemos dividido en dos secciones el segundo objetivo específico sobre estudio sobre el TGA en Europa, de ahí la segunda y tercera sección 2) El TGA en el clásico y el neoclásico francés y 3) El TGA en España. Estos dos tiene una importancia capital para comprender los antecedentes del fenómeno mexicano, indicado en el tercer objetivo específico, por eso nuestra cuarta sección se ocupa de 4) El surgimiento del TGA en México. Así pues, el cuarto objetivo específico busca ocuparse del trabajo concreto sobre la textralidad de la obra que da vertebra a nuestra investigación, y a este objetivo responden las tres últimas secciones, 5) Sincronía e historia del texto dramático y la puesta en escena de *El Redentor del Mundo*, 6) Texto dramático, texto espectacular e intertextualidad: especificidad de la estructura dramática y espectacular propio de *El Redentor del Mundo* y del TGA.

Es importante recalcar que los objetivos específicos y las secciones que de ellos se derivan son presentadas desde una lectura textral; esto es una lectura que busca colocar al texto, los textos periféricos o tangenciales y las estructuras dramática y espectacular en la complejidad social, política y estética de su momento de reproducción. De tal suerte que es posible hablar de tres aristas que cruzan incesantemente la

investigación. En primer término, la arista social que parece indicar el espacio teatral o espectacular como lugar de tolerancia de liberales hacia conservadores, permitiendo las profesiones de fe, bajo la techumbre de encubrirse como espectáculo teatral. La segunda arista es la política, la cual supone colocar al teatro como un espacio de resiliencia para los conservadores y del cual, se muestra visible, pero al mismo tiempo oculta, debido a la construcción de un *guetto* ideológico donde se permitiría el disenso público para con las restricciones para profesar la fe católica. Finalmente, y siendo la problemática que da vértebra a este trabajo, proponemos la arista estética donde el aparato espectacular pudo edificarse como el suplemento del ritual católico que, por medio del TGA en particular, emuló mediante símbolos y otras estrategias la sofisticación del milagro narrativo expuesto en pasajes bíblicos, con el asombro espectacular de la magnificación teatral de la época.

Como puede notarse, los objetivos específicos atienden a una problemática en sus tres diferentes capas, pero aún es necesario que el marco teórico que proponemos genere respuestas cruzadas y no independientes. Es decir, hablamos de desplegar los soportes contextuales IDEOLÓGICO, POLÍTICO legal y ESTÉTICO teórico para tratar de seguir el modelo propuesto en la teoría de la texturalidad propuesta por Alcántara, pero bajo una metodología propia y significativamente distinta para ser aplicable al pasado. Recapitulando, el soporte IDEOLÓGICO diacrónico contextual está dado por el seguimiento cronológico de la forma espectacular del TGA desde su aparición en el clasicismo francés hasta el siglo XIX en sus variantes y especificidades que en su conjunto responden a una tradición de la vida cotidiana. El soporte legal DE LOS PROCEDIMIENTOS POLITICOS que le precede está precisamente expuesto en todo el

aparato jurídico que circundó al espectáculo teatral en la época de Lerdo de Tejada y que nos permite discriminar la especulación de lo permisible como elemento político de la época.

Sobre el aparato jurídico es de gran interés restaurar las expectativas de espectadores, artistas, censores y de los grupos de poder del momento; dedicados todos y a su manera, a la tarea de la reconstrucción identitaria del país. Insistimos, el texto central para revisar es *El Redentor del Mundo* que, bajo la perspectiva de un análisis sincrónico a la manera de un estereoscopio, que a su vez será puesto a revisión al lado de diversos textos españoles semejantes, en un periodo aproximado de producción de 50 años y la intertextualidad de estructuras dramáticas y espectaculares anteriores, lo que añade un carácter específico a la perspectiva diacrónica. Allí se reconocen las construcciones simbólicas de los espectáculos y los recursos que pudieron encubrir el culto religioso ante la represión oficial mediante su enmascaramiento como diversión pública. Es importante remarcar constantemente que algunos de los textos dramáticos analizados fueron escenificaciones verificadas ocurridas en 1873 en la ciudad de Toluca según los carteles que sobreviven de la época y otras ordenanzas documentales que ilustrarán esta investigación. Destacamos en particular, que las escenificaciones fueron utilizadas como modo de resistencia y supervivencia del catolicismo en tiempos de represión gubernamental contra las manifestaciones públicas de culto católico. Se propone, entonces, que la representación teatral adquirió la función simbólica de una ceremonia religiosa, porque la representación teatral la emulaba, asunto que dejó encubierto el subterráneo propósito de mantener avivada la fe católica. Esta investigación explora pues, el cruce estereoscópico entre el espectáculo, los posibles intereses políticos y las

condiciones sociales que motivaron a mantener y fomentar aquel *Ghetto*³ religioso al interior del edificio teatral. Finalmente, la interpretación estética del espectáculo indaga en el manejo de los elementos simbólicos sensibles del espectáculo y su relación con sus similares del ritual religioso al que el público no era ajeno, abriendo la perspectiva del involucramiento emotivo del espectador.

El entramado o puesta en relación de este modelo teórico tripartito se configura a partir de algunas de las premisas principales de la teoría de la textralidad pero que a su vez son colocadas aquí en una perspectiva estereoscópica que al arribar a las conclusiones nos permiten interpretar los cruces develados y revelados, de cada una de las facetas

³ Al hacer una búsqueda en línea al sitio de la RAE, me gustaría conservar el origen del término que se remonta a la “zona del barrio veneciano de Cannaregio, donde en 1516 se confinó a los judíos residentes en la República de Venecia”. Esta explicación pone el énfasis en el perímetro espacial donde se limita a un conjunto de habitantes por encima de su condición o situación. En este orden de ideas, el uso del término *Ghetto* en esta investigación se emparenta con la disposición para que únicamente, al interior de los atrios e iglesias haya sido confinado todo tipo de manifestación de culto.

que, en su conjunto, forman un andamiaje complejo del artefacto textual, teatral e intertextual.

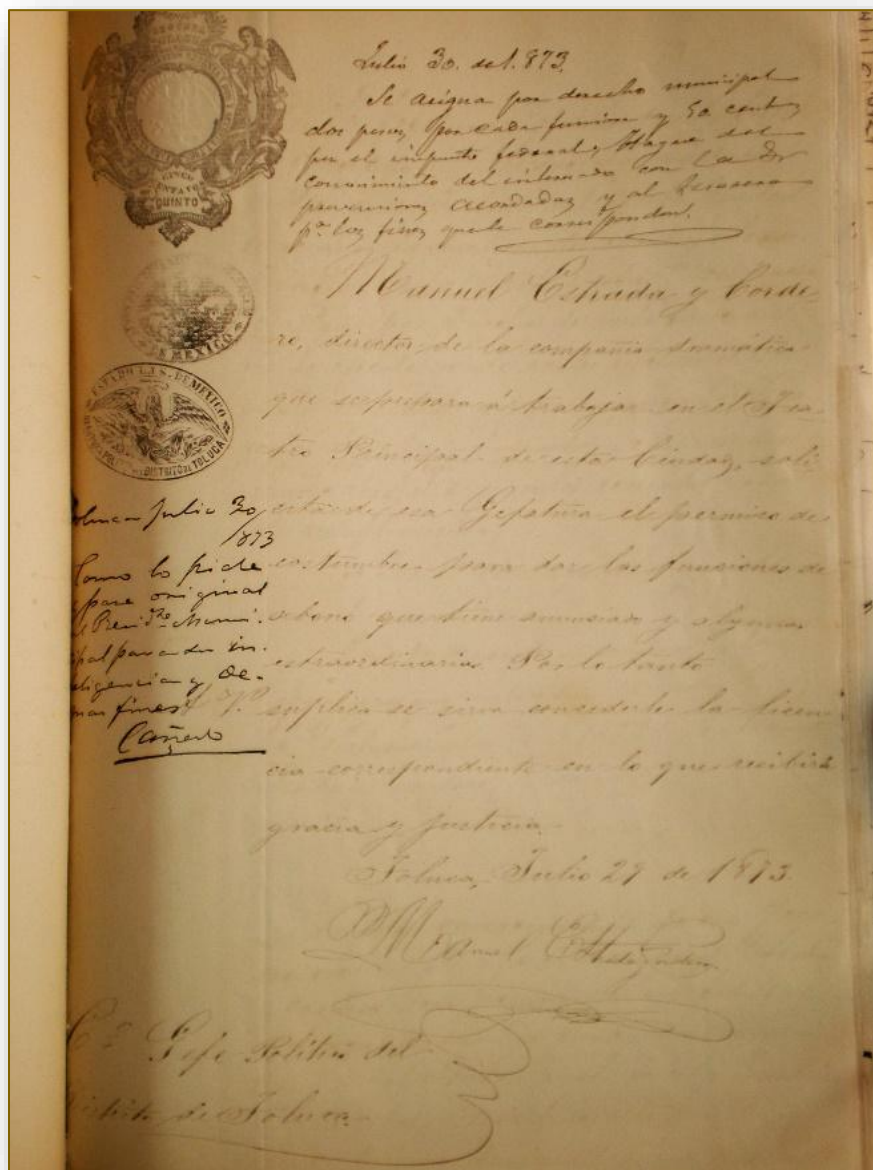


Ilustración 4.-Autorización del Supremo Gobierno Municipal para la representación de *El redentor del mundo*. Dir. Manuel Estrada y Cordero. La consulta de este cartel se puede realizar en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia AHMT/DP/2/4/1/F.6/1872-1873/56. De igual manera se puede consultar el Anexo 5 que transcribe el contenido total.

Marco teórico, definiciones y problemáticas de la investigación

Traer al presente los pocos o nulos vestigios de una puesta en escena para intentar descifrar los contextos circundantes y los efectos del espectáculo en la audiencia suena a una tarea complicada y compleja en distintos frentes. Cuando se trata de un pasado no muy lejano, cuando acaso pueden sobrevivir registros escritos, sonoros, visuales y hasta testimoniales, la búsqueda de huellas parece un poco más sencilla. Mejor aún, cuando también se cuenta con estudios, críticas e interpretaciones opuestas que dirimen en una crítica estereoscópica de las circunstancias y del acontecimiento teatral en particular.

Sin embargo, tanto más se retrocede en el tiempo, los registros se reducen exponencialmente en un mínimo número de voces críticas y documentales. En lo particular, ante la problemática suscitada por la escasez de evidencias en torno de un acontecimiento específicamente ocurrido en 1873, en una pequeña ciudad del interior de México, donde la generación de evidencias fue mínima es necesario rodearse de herramientas teóricas, no siempre propias de una disciplina particular, que nos permitan acercarnos al acontecimiento de manera integradora. Por este motivo la teoría de textralidad, más allá de ser un asunto filológico, sirve como marco de referencia vertebral para el presente estudio de aproximación a la teatralidad representada en un escenario, pero de manera metodológica muestra sus limitantes al ser insuficiente a los estudios donde los contextos sincrónicos espectaculares y críticos no existen o han dejado una huella apenas reconocible. La textralidad es un concepto y teoría que combinan las ideas de textualidad y teatralidad. Se trata de un proceso que va desde el texto teatral a su conversión en una acción en el escenario, bajo la consideración metodológica de que esa acción puede tener una incidencia en el mundo.

Sin embargo, bien vale repasar los aspectos fundamentales expuesto por José Ramón Alcántara desde el inicio de su investigación cuando justifica la necesidad de ir más allá del texto dramático, del objeto textual que, en principio, sería la piedra de toque de un estudio sobre la textualidad y el accionar que le rodea. Alcántara propone:

[...] una exploración en torno a la idea de la *Textralidad*, idea que, en realidad, y está implícita en la naturaleza misma del objeto: el teatro es textualidad accionada o acción textualizada, pero requiere un acercamiento distinto porque los discursos aledaños a tal naturaleza han quedado atrapados en categorías que, o son mal empleadas, como es sugerido en otra parte o ya no son operativas (17).

Es precisamente en los discursos aledaños a los cuales apela Alcántara, donde vemos la posibilidad de re/habilitar aquellas categorías periféricas, indirectas y que, en efecto, han sido mal empleadas porque se desconoce la importancia que tuvieron durante el momento preciso del acontecimiento de manera sincrónica. Si el teatro es acción textualizada, como arriba se indica, los efectos de esa acción en los contextos sincrónicos deberán releerse como detonantes para contribuir a otras lecturas profundas que sobre la teatralidad no se hayan considerado en su momento de producción.

Sin embargo, ante la ausencia de múltiples críticas o reseñas, videos, fotografías o simples bocetos de la representación, surge la necesidad de una textralidad distinta porque se conservan medios indirectos de restauración: allí los textos religiosos, políticos, regulatorios, jurídicos, sociales y otros artefactos estéticos que han perdurado en forma de arquitectura, estudios especializados y reseñas sobre la vida cotidiana, las pocas pero sustantivas historias sobre las diversiones públicas y los eventos

tangencialmente relacionados con nuestro acontecimiento perdido. Entre estos medios indirectos de restauración se encuentran los reglamentos teatrales que censuraban y demarcaban los modos de representación argumentando la necesidad de certeza sobre aquello que no se debía de hacer en escena, lo cual resultaba en una suerte de envoltorio de todas las circunstancias involucradas, a fin de unirles como si fueran un gran rompecabezas. De este modo, al traer ante nosotros la discusión del asunto de la inclusión de lo diverso en un artefacto espectacular existen mayores posibilidades de comprender lo particular por medio de lo general y viceversa. Alcántara explica que se trata de:

[...]llevar la discusión a una conclusión que pretende ser más bien inclusión, esto es, reafirmar la naturaleza inclusiva del teatro, puesto que lo que es precisamente porque en la textralidad lo definitivamente ausente son los márgenes precisos, ya sea entre texto y representación, entre géneros y formas, entre arte y realidad, entre verdad y ficción, en acción y performatividad (11)

Al reconocer dicha característica inclusiva del teatro, Alcántara enfatiza que gracias a la carencia de esos “márgenes precisos” es que se transforma la existencia de una conexión vital, disciplinariamente separada pero indivisible en el flujo constante de la vida. A toda causa, existirá un efecto; entendemos nosotros, por extensión a lo dicho por Alcántara, que a todo acontecimiento sucederá y antecederá una conexión vital que le permite extender su configuración en el otro. En tal caso, nuestro problema no radicará en el estudio exclusivo del texto dramático, ni del acontecimiento (puesta en escena), sino también en el estudio de la (s) condición (es) como pretensión y medio para llegar a esa expansión en el mundo mediante sus efectos en la audiencia. La textralidad

estereoscópica es una metodología que deconstruye los márgenes históricos (sincrónicos y cronológicos) por medio de vectores sociales, políticos, estéticos y desde luego textuales y los de la teatralidad.

Los límites materiales de un estudio que busca indagar en la descripción espectacular y efectual de la puesta en escena *El Redentor del Mundo*, verificada en el Teatro Principal del Toluca en 1873, nos llevan a refugiarnos en lo textual y la teatralidad del texto dramático, pero sin dejar de atender a la historia del teatro en México y siempre en la búsqueda de sujetarnos de fuentes verificables, citables y de alguna manera validadas. Al respecto, nuestra intención enfrenta un problema todavía más crítico y es que el objeto central de análisis es la puesta en escena, o, mejor dicho, el acontecimiento perdido como dijera Jorge Dubatti, pero acontecimiento hallado y experimentado por la sociedad de ese momento. Por una parte, es cierto que se ha perdido, además de la experiencia estética creada entre el espectáculo y el espectador, pero desde la perspectiva de la textralidad estereoscópica existen otros referentes que nos permitirán reconstruir alguna parte del acontecimiento que significa la incidencia de la teatralidad en la vida cotidiana del pasado.

La textralidad estereoscópica revira a la historia del teatro oficial porque esta última no ayuda de manera autenticadora, sino más bien como una textualidad periférica al espectáculo pues su selectiva disciplinariedad nos priva de conocer otras historias y su correlación con otras historias como son las de la música, del circo, de los espectáculos de calle, de la muestra de inventos y funciones maravillosas de óptica, entre otras. De regreso al discurso de Alcántara, quien dialoga con otros autores, el presente estudio retoma parte de sus afirmaciones cuando dice que la aproximación a la historia

está más allá de una fijación en un texto, pues existen múltiples textos que rodean al acontecimiento en el momento de su producción:

Grigely sugiere, por tanto, que la historia textual es más bien la historia de un proceso de recontextualización. En efecto, la idea de un texto fijo es una ilusión, pues, como el mismo autor añade “los perímetros textuales son proyecciones de nuestras entidades políticas y sociales; son, en un sentido, conceptualizaciones mentales de espacios históricos” (16-17)

Me parece que, de manera implícita, nuestra propuesta donde el artefacto se mueve en el tiempo y no solo su percepción, se alinea con la idea de que un texto fijo es una ilusión. Sin embargo, también se reconoce a la historia como un proceso y más aún, proyecciones de sucesos y entidades, es aceptable acudir a esos perímetros como herramienta básica que potencie la aproximación al acontecimiento, sin dejar de ser, como lo señala, una “conceptualización mental” pero sustancialmente más compleja que la existencia disciplinar del montaje⁴ o escenificación. Aquí es donde tiene cabida la textralidad estereoscópica porque no se trata de una escenificación tradicional que se llevaría a cabo de manera generalizada durante el siglo XIX en México, sino de la aparición de una forma de escenificación distinta que, por su propia naturaleza, vino a hacer su aparición en un momento delicado de la historia de México cuando aparece la Segunda República, bajo el protagonismo del presidente Benito Juárez y su combate al pensamiento conservador. La teoría de la textralidad de Alcántara muestra aquí sus límites porque particularmente su aplicación en forma metodológica es digestor de todos

⁴ Para esta reflexión entiendo al montaje como el acto espectacular en un escenario en tanto que el acontecimiento lo concibo como la incidencia en el mundo del acto simbólico en escena, a través de la experiencia del espectador.

los medios contemporáneos de información y reflexión del siglo XXI, no así la textralidad estereoscópica que debe asomarse por distintos vectores para hallar evidencias que formen la secuencia de desciframiento o decodificación. La textralidad estereoscópica emula al proceso que implica analizar y entender símbolos, signos o caracteres de un lenguaje o sistema de signos desconocido para interpretar su significado.

Esta forma denominada Teatro de Grande Aparato (TGA), se distinguió por colocarse al centro de un cruce ideológico, estético y político de la República naciente. Ideológico porque tomó como principal tema de sus dramas a pasajes bíblicos y vida de santos para llevarle a la escena en forma de diversión pública. Estético porque se sirvió de múltiples formas espectaculares que en la época eran ajenas, pero que su estructura teatral logró conjuntar esos modelos de entretenimiento para lograr un efecto más impactante en la audiencia y asegurar el éxito en taquilla. Político porque en el momento de sus presentaciones, movimientos liberal y conservador pudieron hacer uso de su exhibición para llevar discursos propios de cada fuerza política; tanto de tolerancia como de resistencia.

Como es posible percatarse, confluyen al TGA un concurso importante de grandes sucesos y entidades disponibles para perfilar o administrar diversos sesgos del acontecimiento para un determinado beneficio. Todo lo anterior, bajo una perspectiva que se va uniendo y separando constantemente según las condiciones donde coinciden o donde se dispersan. A este respecto Alcántara lo explicaría en las siguientes palabras “Más el texto no es texto sino textualidad, es decir, un proceso; ni es un objeto sino el tejido de objetos; ni es de una sola naturaleza, sino de múltiples realidades” (17). Aplicado este principio del tejido de los objetos a la textralidad estereoscópica, la existencia de

múltiples realidades o naturalezas pone en evidencia la exclusión del TGA en la historia teatral, la cual es parte fundamental de este trabajo porque el TGA fue explorado y registrado de manera mínima. Esto implica un entramado histórico del teatro y el espectáculo parcial, acotado y arbitrario, pero aun así no deja de pertenecer a ese gran proceso de articulación de tejido de objetos y acontecimientos.

El TGA registró una huella significativa, no sólo en la historia espectacular de México, sino también en las historias política, social y cultural de nuestra Nación. No detenernos a revisar estos temas equivale a mantenernos con la excluyente historia oficial del teatro en el siglo XIX, reseñada por Olavarría y Ferrari y otros tantos críticos, quienes tan solo velaron por el registro del teatro nacionalista considerado valioso para preservarse en el tiempo.

Por el contrario, se puede afirmar que el TGA pertenece a un género destacado, pero también a una diversidad poco registrada y técnicamente invisible incluso en los estudios críticos y reseñas del periodo. En tal caso, su omisión influye negativamente en la búsqueda de la conformación integral del tejido de objetos al cual hace referencia Alcántara, pues haría incompletos los conocimientos sobre el teatro decimonónico mexicano. Esta condición implica que deba releerse y reescribirse la historia oficial del teatro decimonónico mexicano porque su registro y exploración se mantiene aún en constante actualización; Alcántara lo explica así: “Al final de cuentas, el tejido cultural, la textualidad no puede ser algo fijado, sino un proceso, un tejerse constantemente, y, cuando la textualidad es artificialmente ‘fijada’ en la escritura, se mantiene latente el discurso” (19). De esta suerte, la reconsideración del TGA a ojos de la textralidad estereoscópica vendría a ser parte del proceso, parte del tejer/se constantemente y si

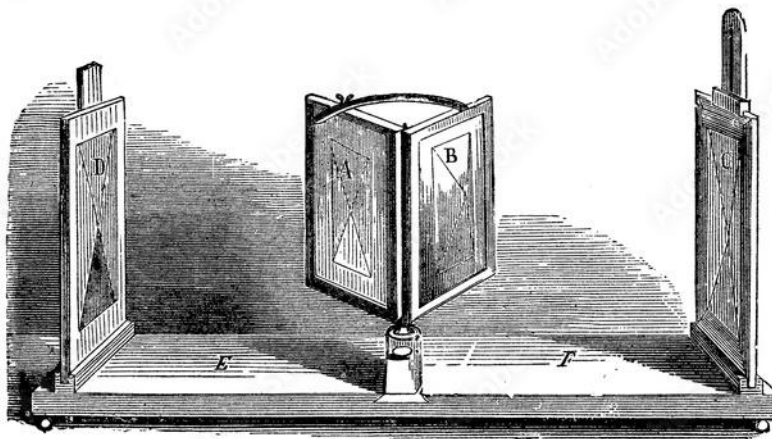
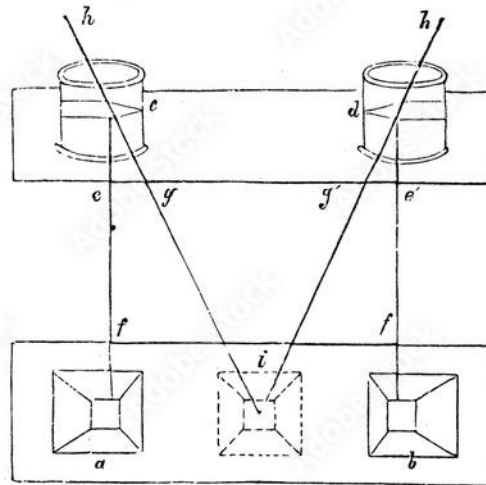
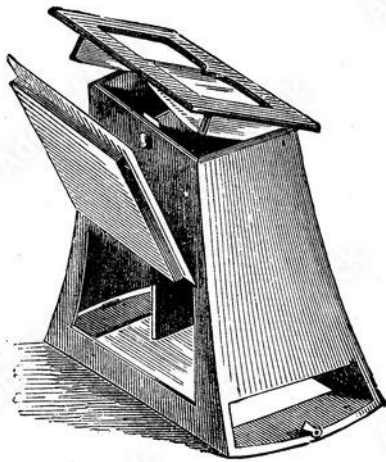
acaso, reconfigurar su propia latencia. Y es que el TGA no es un proceso estandarizado o tradicional de la producción teatral decimonónica, en principio por su construcción y arquitectura escénica, pero también porque su influencia en el mundo desencadena diferentes aristas que mueven a la sociedad y a la política a ser algo más que un espectador contemplativo. Al tratarse de temas que igual afectan a los bandos conservador y liberal su incidencia en el mundo determina que su actuar va más allá de una incidencia puramente estética. Alcántara vuelve a reforzar esta premisa; la propuesta del teatro como intervención en el mundo:

Si bien Ricoeur se desprende del binomio acción / *mimesis* de acciones, para proseguir con la *mimesis* del relato que deviene en historia y temporalidad, el binomio es mantenido por Aristóteles al subrayar que la *textralización* de la acción, esto es, el teatro es una actividad “más filosófica que la historia”, ya que la historia sólo narra los acontecimientos, pero no propone, como el drama, una intervención en el mundo (21).

Es en esta cita donde se fundamenta que el TGA va más allá de una construcción estética derivada de la acción y de la *mimesis* pues su introducción en el mundo empuja la participación de mundos ideologizados y políticos, actuando a favor o en contra de ciertas premisas. El TGA subraya la necesidad de ser estudiado en todo aquel enjambre de textos y acciones donde esta pequeña hebra también forma parte del gran tejido de textualidades y teatralidades en constante proceso de redefinición. Nuevamente aquí yace la necesidad de establecer un marco teórico que se expande de la *textralidad** a la *textralidad estereoscópica** porque sus técnicas de recuperación de la información no son las propias de su disciplina sino las tangenciales a sus límites.

Los márgenes que circundan al TGA van más allá de la historia teatral oficial del periodo porque se extiende mucho más allá del mundo espectacular conocido en el México decimonónico. Existen elementos para afirmar que la función del TGA en su génesis europea, tanto francesa como española, coincide con la conceptualización funcional de la cultura que Gabriel Said señala sobre las prácticas del orientalismo, las cuales explica como “un estilo occidental que pretende dominar, reestructurar y tener autoridad”, es decir un “discurso” en términos de lo que Michel Foucault señala en *La arqueología del saber*, es decir una “disciplina tan sistemática, a través de la cual la cultura europea ha sido capaz de manipular e incluso dirigir”, en este caso la sociedad mexicana de la época, “desde un punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico e imaginario a partir del periodo posterior a la Ilustración.” (21-22)

Para el contexto decimonónico mexicano, el TGA aplicó su empleo como extensión de las manifestaciones de culto católico para intentar preservar la fe en un momento de censura por parte del Liberalismo y el Triunfo de la República. Con los mismos mecanismos de manipulación europeos, el TGA se sirvió de la denegación teatral para presuntamente provocar en el espectador la expansión del territorio sagrado bajo la forma de la ficción escénica. Los objetivos del sector conservador mexicano perseguirían el mantenerse vigentes en el punto de vista político, sociológico, militar, ideológico, científico, pero, sobre todo, en el imaginario de la población mexicana.



WHEATSTONE PRISM & MIRROR STEREOSCOPES

Ilustración 5. La ilusión óptica por medio de espejos para crear imágenes de bulto. Tomada de Creative Cloud. Adobe Stock /#404106697

I. Primera imagen: de la textralidad* a la textralidad estereoscópica*

Desde el Segundo Congreso de Investigación Teatral de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral, celebrado en la Universidad Autónoma del Estado de México en febrero de 1977, José Ramón Alcántara trabajó en la teatralidad como un paradigma más allá de la antropología. Posteriormente este concepto se desarrolló ampliamente en un capítulo de su obra *Teatralidad y Cultura* (2002). En el cuarto capítulo de esta obra, Alcántara plantó la siguiente pregunta:

“¿Qué es la representación teatral, sino un tejido de significantes que se entretajan para crear un universo de significantes, cuyo referente es otra trama de orígenes remotos, y sin embargo, vitalmente presente en la realidad cotidiana? Aquella trama que comenzó a tejerse en el inicio mismo de la historia, que es el fundamento de la historia, y por lo tanto, también de la conciencia humana” (127-128).

Alcántara consideraba que este entramado se confecciona con acciones simbólicas, las cuales articulan -entre otras cosas- del fenómeno teatral como constructo dinámico que, a su vez, representa acciones humanas fuera del acto espectacular. A saber, el ensamble teatral se desarrolla dentro del entramado de las acciones simbólicas, inscritas en la historia y en la conciencia humana. Posteriormente, Alcántara en el capítulo V, habla por primera vez sobre los conceptos de textralidad y teatraslación lo cual indica una preocupación permanente del teórico. Sin embargo, al volver hojas atrás hacia el estudio de la teatralidad y cultura, refiere las siguientes dos citas que, en mi punto de vista, son de importancia capital porque acotan el territorio de la textralidad:

Ahora bien, en el marco de nuestra teoría teatral, entendemos que la representación está guiada por un elemento que le precede y le da origen y que la orienta en cierta dirección, independientemente de la prefiguración particular que realiza el creador. Este elemento genético y orientador es el acervo cultural arcaico que es repetitivo por su carácter simbólico, pero al mismo tiempo reactualizado por cada generación desde su propio contexto. (2002: 134)

Esta primera cita nos da a pie para articular la estructura que habrá de tener nuestro trabajo, al recabar de manera cronológica todos aquellos referentes a nuestro objeto de estudio, de los cuales se haya podido obtener una muestra razonable y que genéticamente le atribuyen una huella al artefacto denominado TGA. Por otra parte, y de manera muy continua. Aparece la siguiente cita que también me permito reproducir, la cual dice:

en la re-presentación teatral, el acervo cultural arcaico se manifiesta en el texto que configuran las acciones humanas, es decir, las acciones humanas, performadas en la representación son, por definición, acciones, simbólicas. Como tales son sujetas de interpretación cultural (2002:135)

Del anterior párrafo me permito interpretar que al referirse a todas aquellas acciones humanas, con las cuales se relaciona nuestro objeto de estudio, aunque sea de manera tangencial, es decir acciones, simbólicas y acciones estéticas precisan de una comparativa, a la cual me permito definir como sincrónica, ya sea entre objetos estéticos o simbólicos de similar espesor o naturaleza, porque es sumamente relevante

compararles entre sí, a efecto de descubrir las estructuras inmanentes en nuestro objeto de estudio por medio de sus contornos.

Al hablar en lo particular, de nuestro objeto de estudio ausente, entramos en un terreno que Alcántara Mejía vislumbró en su teoría, pero que no dedicó tiempo a la aplicación metodológica del estudio del objeto teatral del pasado. Es muy importante considerar en este momento, que, si no se cuenta con todos los medios cronológicos y sincrónicos, de los cuales Alcántara se sirvió para formular su teoría sobre la textralidad en el siglo XXI será sumamente complicado explicar la naturaleza textral de los objetos teatrales del pasado, si difícilmente se puede acceder a los objetos ideológicos, estéticos y políticos del pasado derivados de las acciones estéticas y simbólicas de ese momento perdido.

Por tanto, la restauración de los objetos perdidos funcionaría en sentido inverso a como lo plantea Alcántara: “O uno podría decir que en la teatralidad ocurre una reactualización de lo arcaico, por lo contemporáneo” (2002: 136). En nuestro caso, de manera inversa, la textralidad estereoscópica parte de los instrumentos contemporáneos para reactualizar lo arcaico. Bajo estas consideraciones la teoría de la textralidad se manifiesta como un instrumento que necesita ser aterrizado en una metodología propia para los estudios históricos.

Es crucial reflexionar sobre el momento de producción de una teoría en relación con el momento de vivencia de su autor, ya que ambos son sincrónicos y herederos de una tradición previa. La textralidad de José Ramón Alcántara es un manifiesto de la era digital, confeccionado desde 1997 y durante casi todo el primer cuarto del siglo XXI. En este periodo, se contaba con los testimonios de los propios protagonistas, la video

filmación era posible, y se disponía de registros fotográficos y videográficos, gracias, entre otros recursos, a la existencia del Centro Nacional de Documentación, Investigación e Información Teatral *Rodolfo Usigli* (CITRU). Este Centro preserva reseñas periodísticas y cuenta con especialistas quienes conforman una red internacional de información y documentación, quienes además dilatan, refractan o expanden la interpretación del objeto teatral en cuestión.

Incluso se preservan testimonios de realizadores creativos y ejecutantes, protagonistas que bordan el fenómeno teatral en toda su textualidad, teatralidad y texturalidad, y que además forman parte de otros tejidos más profundos y expandidos, como la crítica internacional y la exhibición digital del artefacto en otros contextos. Esta red neuronal se entrelaza con diferentes disciplinas y dominios del conocimiento. Por ello, la texturalidad aludida por Alcántara es una teoría que emerge y responde a las necesidades de la era digital, donde el estudioso puede apoyarse en diversas plataformas para abstraer en su interpretación los diferentes nodos y el funcionamiento histológico de todo aquello que permite ser un tejido viviente y orgánico al fenómeno teatral.

Años después, desde las primeras páginas de su siguiente libro *Texturalidad. Textualidad y Teatralidad en México (2010)* el autor escudriña hábilmente en las disertaciones, exclusiones, inclusiones y efectos de los conceptos fundamentales sobre textualidad, teatralidad y texturalidad proporcionando una claridad meticulosa pero siempre viendo a su presente inmediato.

Es momento entonces de distinguir el apego a la teoría de la texturalidad como principio argumentativo de investigación, pero nuestro trabajo metodológico para trabajar

el TGA será diferente, inverso y hasta opuesto porque se trata de un camino distinto para hallar el objeto perdido del pasado y no para comprender integralmente al artefacto contemporáneo en sus tejidos evidentes y existentes. La perspectiva estereoscópica a manera de anteposición de espejos o vectores nos ayudará a mostrar los efectos y estructuras del Teatro Mexicano del siglo XIX.

No es casual, que para su publicación de 2010, Alcántara se haya posicionado preferentemente en el periodo de la modernidad y su tránsito a la época actual. Desde allí visualiza a Rodolfo Usigli como paradigma de la identidad mexicana pero también prevalecen referencias a numerosos directores, escénicos y dramaturgos, como es el caso de Ludwik Margules o de Víctor Hugo Rascón Banda quienes hacen mancuerna sincrónica con performers como Gómez Peña o el investigador Enrique Mijares. Todos los anteriores tienen en común el pertenecer a esa frontera temporal marcada por el siglo XX y XXI. Alcántara pone lupa a diferentes estructuras dramáticas, posicionándolas bajo diferentes movimientos o arquetipos conceptuales. Tales como el realismo virtual, la neo regionalización de la nación o bien la trans-centralidad del borde. En efecto Alcántara al colocar sobre la tabla de disección su concepto sobre la textralidad, salta inmediatamente toda aquella teoría del conocimiento teatral y fenomenología de la práctica escénica, sin olvidar claro los estudios de transculturalidad y reterritorialización que son al mismo tiempo, los límites, pero también los bordes de su teoría.

Textralidad posmoderna / Textralidad estereoscópica

Sin embargo, cuando Alcántara se dispone a revisar la posmodernidad mexicana, a través de la des-gesticulación del teatro de Rodolfo Usigli bajo la forma de la

antihistoria, aparece una cita que demarca aún más los contextos que hacen un perímetro de la formulación de su teoría, cuando dice:

Naturalmente, el acercamiento a Usigli ha sufrido las transformaciones que le han impuesto el paso del tiempo, el cambio de paradigmas culturales y sobre todo el cambio de las concepciones teatrales (2010: 133)

Esta cita en particular es determinante para visibilizar a la textralidad como una teoría que va hacia adelante en el tiempo, pero no hacia atrás. Es decir, no se define epistemológicamente por abrazar metodologías y técnicas para afrontar los acontecimientos del pasado, tan fina y detalladamente como sí lo permite frente a los siglos XX y XXI. Sin embargo, es prudente considerar que los estudios históricos no son desconocidos para el autor quien prescribe el estudio de la realidad para definir la identidad de la Nación y de las personas porque ésta se desplaza, pero no fijada. Y agrega:

De construir la identidad histórica, se manifiesta, pues como una estrategia textral indispensable que permite abrir un espacio en el cual el discurso ya no sea sustituido por otro discurso, como ocurrió en los inicios del teatro nacional, sino como una estructura estética en la que la identidad histórica puede ser ubicada, pero no definida (2010:134).

Me parece que esta cita es determinante para corroborar que el autor no se mueve de su punto de observación y cuando lo hace mira desde el siglo XXI, tratando de desvelar la verdad de los acontecimientos desubicándolo, ante todo, pero también desensamblando un espacio propio de ubicación como se señala en la cita. Por

consecuencia, al preferir la estrategia de deconstrucción y no de reconstrucción se abre otra ventana considerada sutilmente por la textralidad que es: la búsqueda arqueológica del espectáculo, perdido a través de todas sus periferias y bordes, donde el objeto tuvo oportunidad de desbordarse.

Es aquí donde se abre el espacio para postular la textralidad estereoscópica.

Si seguimos el paradigma donde la periferia es definida a través del centro, también podemos invertir el proceso para que la periferia pueda definir al centro. Éste sería el principio bajo el cual la textralidad estereoscópica deconstruye. Sin contar con un centro, pero sí con la mayor parte de afectos y efectos que fueron desbordados en la periferia. Paradójicamente, cuando Alcántara aplica la textralidad solo desborda el texto desde la posmodernidad, precisamente donde convergen varios fenómenos culturales de la época. En este periodo cultural y estético es significativo el acceso al centro, precisamente desde los márgenes donde la posmodernidad se eyecta en todas las direcciones y viceversa. Por su parte, la textralidad estereoscópica, visualiza los vectores, cronológicos y sincrónicos, a fin de ir cercando, acotando y dando margen a aquella forma desconocida del centro llamada TGA. De una manera también tangencial, Alcántara prevé esta condición cuando dice:

Cuando el centro óptico se desplaza hacia la textualidad de la realidad, se manifiesta que efectivamente no hay Centro, sino la dinámica del movimiento de objetos que se relacionan se desplaza unos a otros,

formando una realidad siempre cambiante, siempre, reventándose, siempre construyéndose (156)

Al respecto, es importante recalcar que la textralidad estereoscópica deconstruye la identidad desplazada en el siglo XIX, mientras que la textralidad posmoderna construye la identidad, a través de esa dinámica de movimientos del siglo XXI.

1.1 Sobre la textralidad estereoscópica en el TGA

Especificidad y espesura de la textralidad estereoscópica

Como ya lo habíamos descrito párrafos arriba, la textralidad es claramente diferente y no es construcción de sentido como la textralidad posmoderna a la cual hemos distinguido porque temporalmente la textralidad estereoscópica mira desde los bordes hacia el centro deconstruyendo, mientras que la textralidad posmoderna jala desde el centro todos los vectores textuales, teatrales y contextuales para ensamblar polisópticamente el artefacto artístico. En esto radica la especificidad de la textralidad estereoscópica porque se compara sincrónicamente con artefactos coincidentes en su contemporaneidad y, de manera fragmentada, trata de acertar al centro para suponer su corporeidad.

La espesura se refiere a que el artefacto en cuestión, en este caso el TGA, proviene de textualidades, teatralidades y contextualidades ancestrales, y supone incluso su arraigo histórico en la tradición. Esto implica la espesura del TGA en el flujo de vectores cronológicos que, a lo largo del tiempo, dejan una huella representativa de cada periodo estético de la textualidad y de la teatralidad heredada.

Con la textralidad posmoderna, el centro se sirve de los bordes para definirse, reconstituir y advertir en el artefacto todos aquellos ingredientes del mundo impresos en el objeto. Caso notablemente opuesto es la textralidad estereoscópica, que distingue cada uno de los bloques del borde y, por medio de su comparación entre bloques y sus huellas, puede advertir la composición del artefacto situado en el centro. En el primero se va del centro hacia afuera y en el segundo, se va en dirección opuesta: del afuera hacia el centro.

Además, las condiciones de recepción del periodo finisecular de los siglos XX al XXI, con gran certeza no fueron las mismas que las del siglo XIX, tanto para escritores, creativos y audiencia. El decimonónico en aquel momento fue pleno, absoluto y respetado, sin estridencia alguna. Me parece que Alcántara describe a ese tiempo cuando señala las características del texto en sus límites:

Lo que llamo texto es reducido a un sentido restringido, acotando sus límites para encerrar en él afirmaciones que se sugieren incontrovertibles por haber sido fijadas, textualizadas, *escrituradas* en el sentido de *notariadas*, tras un esfuerzo por impedir su *alterlacción* en *otra* cosa diferente de aquella que, según las estructuras del poder, ha sido definida de una vez para siempre, como ocurre con las Leyes, la Nación, la Identidad (17).

Pues bien, todo ese conjunto de restricciones notariadas fue cumplido hasta aproximadamente 1910 y quizá más adentrado el siglo XX, debido a la censura institucional. Lo que para la textralidad posmoderna son limitantes, para la textralidad estereoscópica son márgenes de certidumbre. Es importante enfatizar que la textralidad decimonónica está atada a textualidades estéticas, pero también a contextos sociales y

políticos, como por ejemplo el asunto de la censura en México como consecuencia de códigos, reglamentos y disposiciones oficiales.

Por el contrario, en el presente existen mayores libertades, pero paradójicamente también existe una gran dificultad para definir los artefactos artísticos precisamente por la interrelación disciplinaria con la cual se construyen y se diluyen actualmente los objetos artísticos. Sin embargo, para el caso del TGA decimonónico, me parece de singular objetividad no sólo indagar históricamente en la teoría e historiografía teatral, sino también considerar la manera como se relacionaron los espectadores y grupos sociales de aquella época con el TGA, excluido este género en gran medida de la historia oficial, pero que contribuyó a forjar las estructuras del poder, las leyes, la identidad y la nación en la escena del teatro mexicano.

1.2 Certidumbre de las capas estereoscópicas en la textralidad: consideraciones.

En general, todas las diversiones públicas, carnavales, solemnizaciones civiles y festividades religiosas fueron sujetas a reglamentos más que notariados, cabildeados por cada uno de los ayuntamientos donde se presentara al público un artefacto artístico o tecnológico. Dichas disposiciones variaban dependiendo de la región y de los acuerdos políticos, sociales y militares que imperaran en ese momento. Había reglamentos para normar el espectáculo al interior de los teatros, casinos o casonas, pero también para las mascaradas en las calles y en general para decenas de teatralidades. Las textualidades, es decir los libretos también eran previamente censurados para su debida representación por una Comisión encabezada por un Juez de teatro, quien habitualmente era el secretario del Ayuntamiento o algún regidor designado. Desde ahí comenzaban las

primeras disposiciones para que el texto no tuviera mayor teatralidad que la de textualidad aprobada. Posteriormente, si se cumplía con el tratamiento y las temáticas permitidas, seguía un nuevo camino hacia la representación donde la teatralidad también era minuciosamente supervisada, porque durante la función estaría también un juez de teatro encargado de que el espectáculo se ciñera estrictamente a lo dicho, sugerido y expresado en el texto previamente censurado. A continuación, me permito citar los primeros artículos que, a lo menos en Toluca, disciplinaron la textualidad y la teatralidad del espectáculo producido localmente o en itinerancia por la ciudad:

Reglamento del Teatro de Toluca acordado por la Prefectura del Distrito, de acuerdo con el Ilustre Ayuntamiento de la Capital del Departamento⁵

Artº 1º Se nombrará una junta compuesta por el presidente municipal, Secretario de la Prefª y un regidor del Ayuntamiento nombrado por él.

Artº 2º Las atribuciones de esta junta, serán las siguientes.

Primera. Promover la mejora de teatro o teatros en todos los ramos.

Segunda. Impedir que haya granjería con esa diversión o se monopolice.

Tercera. Fijar de acuerdo con los empresarios el precio de las entradas y abonos, siempre arreglándose a las circunstancias peculiares de los habitantes de esta población.

Cuarta. Conocer verbal y sumariamente de las disputas y desavenencias inciten entre los empresarios y actores, entre estos con relación al cumplimiento de las contratas para solo el objeto de avenirlos; y en caso contrario les fijará un término

⁵ Este reglamento contiene una tachadura al artículo 38 por la aparente prohibición de funciones durante el tiempo de cuaresma y semana santa.

perentorio dentro del cual deberán ocurrir a la autoridad competente, sin perjuicio de hacerlos cumplir con el tenor de las contratas.

Quinta. Revisar las comedias que hayan de representarse, no dando pase a las inmorales y que ofendan al sistema político. Este trabajo se repartirá entre los Sres. que componen la junta, haciendo su reunión en un término prudente.

Sexta. Cuidar de que los espectáculos históricos o de épocas determinadas, se vistan y decoren con las propiedades que exige su argumento, en cuanto lo permitan las circunstancias a juicio de la misma junta.

Séptima. Cuidar escrupulosamente de que se cumpla en todas sus partes este reglamento, dando aviso el juez de teatro en turno de los abusos que observen para las providencias que este tenga que dictar.

Octava. Exigir la responsabilidad ante el Prefecto, al juez que no cumplan con los deberes que le competen a que se exceda en el cumplimiento de sus funciones.

Artº 3º Los vocales de la Junta tendrán entrada franca al teatro. (Téllez 218).

Los incisos quinto, sexto y séptimo confirman plenamente el deber ser para “impedir su alter/acción en otra cosa diferente de aquella que, según las estructuras del poder ha sido definida de una vez para siempre” (Alcántara 17). Dicho conjunto de infracciones es más que definitoria en el asunto del alcance textual del texto y teatral del teatro, y lo mismo sería para otras diversiones públicas.

1.3 Teatralidad escriturada

Sobre el empresario y los actores, quienes son, a decir verdad, los protagonistas del espectáculo y tan responsables de la especificidad de la teatralidad que se muestra a ojos del espectador también fueron acotados en su capacidad creativa, conceptual,

estética y hasta moral. Por supuesto que el director escénico estaría supeditado por una cadena de obligaciones para construir el edificio teatral en sus colores, texturas, texto, luz y actores. Al respecto, también influye el Ayuntamiento y se configuran una serie de ordenanzas que interferían para prevenir que la teatralidad fuera más allá de la textualidad convenida y regulada, so pena de amonestaciones, multas y hasta cárcel. Toda esta normativa se describe de la siguiente manera en una escrituración que no da margen de interpretación, pues dispone el cumplimiento forzoso y obligatorio o su punición efectiva en la corporalidad de los infractores a la palabra jurídica escrita, acordada y convenida:

Del empresario

Artº 10º Al que se constituya empresario del teatro, quedará obligado a tenerlo abierto por el tiempo que exprese la licencia que solicite, a excepción de aquellos cuyos casos fortuitos, que serán calificados por la junta.

Artº 11º Cumplirá exactamente con el prospecto que presente al público al principio de cada temporada, y no podrá separar de la compañía ningún actor sino por causa suficientemente justificada. La contravención a este artículo será castigada con una multa de diez por primera vez, veinticinco por la segunda y cincuenta por la tercera sin perjuicio de llevarse a cabo el referido prospecto.

Artº 12º El mismo día que presente al público el prospecto, deberá remitir a la junta una lista de las comedias, operas y bailes que deban darse; cuyas piezas anunciadas al público, no podrán variarse sino por enfermedad de algún actor ú otro motivo justo. Debe acompañar a la lista las comedias y letra de las canciones para que sean censuradas por la junta.

Artº 13º El espectáculo que se anuncie debe ser ejecutado, variándose solo en el caso de enfermedad de algún actor avisando previamente al juez de teatro en turno. La infracción de este artículo será castigada de la misma manera que se establece en el artículo 11. El cambio de espectáculo se avisará al público por carteles o desde la misma escena si el caso lo exige.

Artº 14º Vestirá y decorará la escena decentemente: cuidará de que esté aseada la sala del espectáculo, los tránsitos del teatro, el patio, palcos y corredores alumbrando suficientemente los lugares más transitados. La infracción de este artículo se castigará con las mismas multas, impuestas en el 11.

Artº 15º A la hora que se fije en los anuncios que debe comenzar el espectáculo que será en las noches de invierno a las ocho y en verano a las ocho y media, así como también en las tardes a las cuatro en todo tiempo irremisiblemente, si se faltare, de tres pesos por primera, por segunda ocho, por tercera de veinticinco y así sucesivamente se irá aumentando según la repetición de las faltas quedando al arbitrio del mismo juez, sobre si debe o no ejecutarse la función en los casos de falta de concurrencia ([Téllez](#) 320).

De entrada, la primera restricción que tiene la teatralidad es la imperiosa necesidad de contar con una licencia que previamente fue aprobada por la censura correspondiente a la textualidad y teatralidad acordada con el empresario. Todo lo anterior bajo advertencia, en caso de incumplimiento y por reincidencia de multas desmesuradas que podrían alcanzar hasta cinco veces el pago de un permiso por una temporada como lo describe el artículo 11 y reiterado en el siguiente artículo donde ningún detalle de la teatralidad debería tomar por sorpresa a las autoridades y al público en general detallando la exhibición de bailes, declamaciones, canciones y exhibición de animales o muestra de objetos exóticos o tecnológicos. Incluso hasta las letras de las

canciones deberían ser mostradas a las autoridades para su puntual revisión. Ya a estas alturas no sorprende que la sala o graderío también era una responsabilidad del empresario atendiendo los horarios convenidos de presentación en la ciudad. Todo este conjunto de sesgos creativos y estéticos, permiten mantener un control político e ideológicos que iba más allá de lo mostrado en la escena lo cual viene a emparejarse con las argumentaciones que hace Alcántara al afirmar que en efecto, tanto textualidad y teatralidad intervienen en el mundo y por ello, la necesidad de retirar al espectáculo su poder como gozne entre la verdad de la ficción y la ilusión de la realidad.

1.4 Teatralidad sin est/ética

El siglo XIX para las artes escénicas, cuando menos en Toluca y algunas ciudades del interior de la República, fueron constreñidas a una teatralidad dictaminada desde el concierto político que emanaba de un nuevo régimen político al establecerse el Triunfo de la República a manos de los liberales. Dicho grupo político continuó en gran medida las regulaciones que desde décadas atrás habían impuesto, antes del Segundo Imperio. A continuación, se cita un nuevo fragmento del reglamento en cuestión que abraza la conducta en el escenario, tanto para la observancia del comportamiento en la ficción como en la realidad. Aquí se habla de cierto cumplimiento de disposiciones laborales, pero también morales:

De los actores

Artº 16º Todos los individuos de la compañía de verso y baile estarán obligados a cumplir su compromiso en los términos que se exprese en la escritura que para el

efecto tiren, sacando de ella dos ejemplares, para en guarda de sus derechos, uno para el empresario y otro para el actor. No podrá separarse ningún miembro de la compañía sino por motivos justos, lo cual se asentará en la misma escritura.

Artº 17º El empresario y compañías cuyos contratos hayan sido formados fuera de esta capital, los presentaran a la junta Directiva para que esta los arregle en lo posible a lo dispuesto en el artº anterior.

Artº 18º Los actores se vestirán en escena con decencia y con la propiedad que exige el carácter que representen, guardando la mayor compostura así en la acción como en las palabras, evitando cuidadosamente cualquier acto, postura o expresión contraria a la decencia y a la moral. El que faltare a lo prevenido, queda al arbitrio del juez de teatro, imponerle una multa de cinco a veinticinco pesos o prisión de ocho días a un mes, según la gravedad de la falta y circunstancias del infractor.

Artº 19º También evitaren los actores dirigir la palabra al público, hacer señas a los concurrentes nombrar o señalar alguna persona, procurando evitar toda dilación en los entreactos. La infracción de este artículo se castigará en los mismos términos que el anterior.

Artº 20º Se abstendrán de adicionar al papel que desempeña aún bajo el pretexto de agradar al público pues en este punto deben observar la mas escrupulosa actitud

Artº 21º Si acaeciera alguna riña o disgusto entre los actores durante la representación, continuaran desempeñando sus papeles hasta que terminada ésta, se les aplique la pena que merezcan.

Artº 22º El actor que sin justa causa se separe de la compañía, no podrá salir de la ciudad y se le obligará a que cumpla indemnizando al empresario, de los

perjuicios que se le sigan, bien sea porque tenga que cambiar las funciones o por cualquier otro motivo.

Artº 23º El si empresario faltare o perjudique de algún modo a los actores, a más de la pena que le imponga el juez, estará igualmente obligado a la indemnización de los perjuicios (en AHMT/SE/5/325/1860)

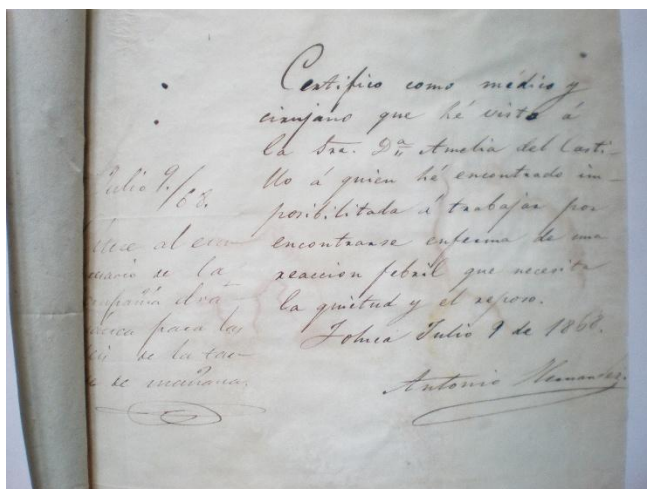


Ilustración 5.1. Certificación médica expedida para Amelia Estrella del Castillo, a fin de prevenir una sanción establecida en el artículo 16 del Reglamento de Teatro (9 de julio de 1868). Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones públicas.

Particularmente el artículo 18 hace una estricta observancia a la moral en el vestir del elenco pues no deben faltar al respeto con indecencias en la retórica verbal y corporal. Asunto de severa vigilancia por el juez de teatro quien estaba facultado para detener la representación y multar a los infractores. Conocedor el gobierno liberal del poder de evocación del teatro fue dispuesto que no se dirigiera la palabra al espectador con objeto de detener todo tipo de favoritismo o pronunciamiento ideológico. En lo particular el artículo 22 es el límite del estricto control que sobre la representación se daba al grado de retener al artista en la ciudad hasta que no fueran aclarados y en su caso, aplicados los castigos correspondientes. Como es posible observar, el margen de creación,

improvisación y escenificación estaba delimitado por un redil político bastante severo, cuidadoso de no permitir más allá de lo que fuera conveniente para el establecimiento de orden deseado. La estética que pudiera colocar en andamiaje el director teatral quedaba cercada para incluso ser despojado de cualquier intento de pronunciamiento. Acallado el espectáculo decimonónico podría decirse que le fue retirado su papel ético como agente reflexivo de una sociedad en transformación. La teatralidad del siglo XIX podría calificarse como el espectáculo sin posibilidades de una est/ética (ética y estética) explícita propia porque nunca fue dueño de un discurso personal, al ser impuestas todas las condicionantes escénicas y extra escénicas que el bando liberal pudo aplicarle.

1.5 Textralidad e intervención en el mundo

Sin pretender aportar algo que no haya sido ya expresado de manera profunda y original por el propio Alcántara Mejía, me es indispensable acudir a su teoría sobre la textralidad y seguir sus palabras cuando dice que precisamente el concepto de la textralidad surge del tejido y fusión de dos dimensiones: la dramática y la teatral, y no solo ello sino que además se inserta en el mundo en un acto performativo el cual transforma el querer decir de la acción original en acontecimiento teatral y finalmente, da explicación de la naturaleza de la intervención que como acontecimiento teatral realiza en el mundo (31). Llegado este momento, debemos recordar que nuestro propósito metodológico consiste en mirar hacia los contornos de ese mundo delimitado territorialmente como ciudad y reconocer las verberaciones de la época para llegar de forma tangencial a la teatralidad de la época, como sugerimos en la sección anterior y, en consecuencia, interpretar el texto dramático en nuestro haber, con las mejores

herramientas arqueológicas para mostrar estereoscópicamente la espectacularidad acotada de aquel momento.

Para responder a este objetivo de investigación sobre la textralidad decimonónica, será necesario revisar la intervención que el Estado hacia directamente en el mundo del espectáculo y con mayor precisión, el del espectador, receptor final de la textualidad y de la teatralidad que en algún momento podría verse influenciado y, en consecuencia, trasladar esa influencia al ejercicio social y político. Por ello las ordenanzas del periodo también alcanzan a la audiencia y su comportamiento a efecto de supervisar, controlar, mirar y castigar toda conducta injustificada e inadmisibles a las esferas de poder en turno. Un caso concreto de tales ordenanzas es el siguiente:

Previsiones generales

Artº 24º Los concurrentes al teatro entraran al espectáculo sin armas y si cargan bastón o paraguas, procurarán guardar en todo el tiempo de la representación la decencia y compostura propia de una sociedad bien culta, guardando al mismo tiempo silencio y circunspección.

Artº 25º En las manifestaciones de aprobación o desaprobación, se abstendrán de insultar a los actores; pudiendo, sí, cuando haya motivo quejarse de ellos al juez.

Artº 26º Ninguna persona, sea de la clase o condición que fuera fumará en el teatro, ni podrá entrar al vestuario y escenario, a excepción de los dependientes de él, el juez de turno, y los individuos de la junta, castigando esta falta con cinco pesos de multa que pagarán el infractor y el empresario en el segundo caso.

Artº 27º No podrán pedir función distinta a la anunciada; pero si tendrán derecho a que se represente ésta.

Artº 28º De cualquier riña o desorden que hubiere en cualquier parte del edificio del teatro, se dará inmediatamente parte al juez, el que impondrá el castigo conveniente, pero si hubiere heridas, o robos ú otra falta de igual gravedad, instruirá las diligencias convenientes y con ellas pondrá al reo a disposición de la autoridad competente.

Artº 29º Se prohíben en el vestuario y en el salón del espectáculo los licores, comidas y refrescos.

Artº 30º No se permitirá absolutamente en las entradas al teatro se pidan limosnas, por los actores ú otra persona, así como los gritos de dulceros o fruteros.

Se previene entonces lo que pasa en el lobby, en la calle o en la propia sala teatral pero siempre sin que se manifieste la ficción de por medio. En adelante, los siguientes artículos serán concesiones a las autoridades municipales quienes cuidarían el orden de la representación escénica. En cuanto a los artículos del 24 al 30 se mantiene cierta probidad respecto de la conducta de espectáculo y espectadores, pero en adelante, los artículos subsecuentes deberán prevenir el comportamiento de las autoridades municipales responsables del orden fuera del tiempo de la representación.

Artº 31º Las funciones se anunciarán por medio de rótulos que se fijarán en todos los parajes acostumbrados desde el día anterior, así como el cartel y los impresos que se hayan de circular en el teatro, será con aprobación del juez.

Artº 32º Ningún actor nuevo se presentará en funciones extraordinarias y todas las comedias, operas y bailes de la misma clase se ejecutarán en función de abono, cuando lo halla castigado la infracción con una multa de diez pesos duplicados según la

reincidencia, exceptuando los beneficios y funciones que se den para objeto de beneficios públicos.

Artº 33º Todos los boletos se expenderán marcados y no se venderán en otro lugar, mas que en el de la contaduría, los asientos de los abonados se marcarán de un modo visible para evitar disputas.

Artº 34º Los ensayos de las comedias que tengan que representarse deben hacerse a puerta cerrada, no permitiendo la entrada a ellos, más que de las personas que componen la junta y el juez.

Artº 35º Las puertas del edificio que den a la calle deben estar completamente abiertas y aseguradas, de manera, de manera que no se cierren cuando se agolpe un concurso numeroso. Las anteriores deben abrirse para afuera a fin de que no detengan la pronta salida de los espectadores en caso de necesidad.

Artº 36º Los coches no se detendrán en la puerta del teatro; luego que se desocupen se situarán en las calles inmediatas o en el lugar donde designe el juez y concluido el espectáculo llegarán a la puerta para llevar a las familias que sean sus dueños.

Artº 37º Los precios de entrada serán siempre fijos y solo se permitirá la arbitraria cuando la función se dedique al objeto que se expresa en el artículo 32 en cuyo caso podrán cobrar también distintas personas de las que ordinariamente lo hacen.

Artº 38º Se prohíben las representaciones en todo el tiempo de cuaresma y semana santa.⁶

Artº 39º La Prefectura pondrá a disposición del Juez de teatro la fuerza que necesite para la guardia respectiva.

Artº 40º Todas las autoridades, así como los ciudadanos tendrán la precisa obligación de prestar eficaz auxilio al juez para el desempeño de sus funciones. La infracción de este artículo por parte de las primeras será causa de responsabilidad para las del

⁶ En el original se eliminó por completo este artículo.

Departamento, y de seria reclamación para las que no, y por parte de los segundos una multa de quince pesos.

Artº 41º Queda prohibida la dedicación de funciones a toda corporación o persona particular, y solo podrá hacerse al superior gobierno por algún motivo digno, y previa licencia de la junta.

Prefª del Distº Toluca nov. 30 de 1859. Mariano de Beraza (en Téllez 323)

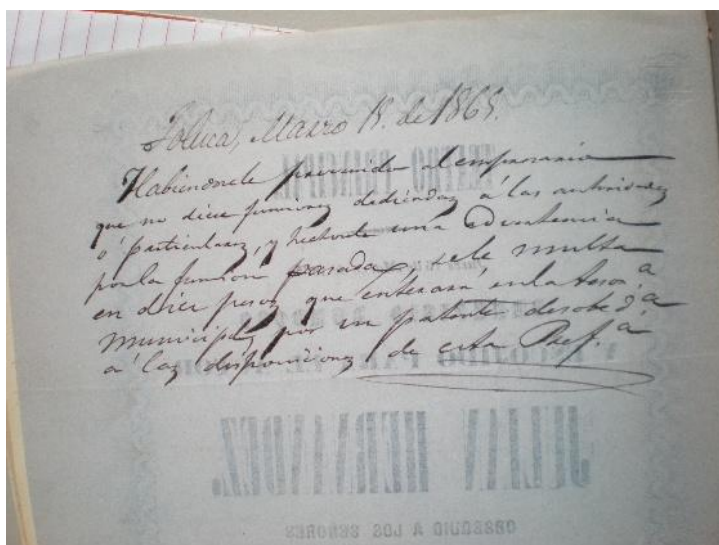


Ilustración 5.2. Multa aplicada por dedicatoria al público. Prevenida en el artículo 41 del Reglamento de Teatro (18 de marzo de 1865). Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones públicas.

La sección final de este reglamento aplica a la regulación de todo aquello que no es textualidad, ni tampoco teatralidad. Es decir, se ocupa de las acciones del mundo que giran en torno del espectáculo, ya sea dentro de la sala o fuera de la sala. Esta manera de regulación de la irrupción del efecto estético más allá del escenario es asunto de reflexión. De esta suerte, los artículos 24, 25, 26, 27 y 28 hablan sobre el proceder del público ante el espectáculo determinando su conducta, su comportamiento y su respeto al recinto y las personas del oficio del drama. Se habla de no poner en riesgo a la propia

audiencia, no provocar a los intérpretes, permanecer en el espacio que para el espectador ha sido designado y no invadir la zona de trabajo del artista escénico. Reservarse y no protagonizar riñas ajenas al orden y respeto que se merece el espacio teatral. En segundo término, se dispone la normativa sobre aquellos quienes trabajan en el oficio de la interpretación. No solamente se reglamentó a la ficción, sino también a aquellos quienes construyen el andamiaje estético. Por ello se les impedía cometer excesos en los camerinos, no pedir limosnas o pasar el sombrero, no cambiar actores de último momento, sino que se presentaran los anunciados y finalmente observar que la propaganda para los espectáculos se colocara en espacio específicos distribuidos en la ciudad de Toluca.

La sección final de esta reglamentación se expande más allá del suceso teatral y del propio espacio escénico pues involucra ordenanzas donde intervienen la fuerza pública, tránsito, tráfico y movilidad urbana, protección civil, tesorería y gobernación a través del impedimento para no pronunciar dedicatorias en ningún momento a fin de favorecer a alguna ideología, grupo político o beneficio económico. Con esta pinza se cierra precisamente el hacer una revisión mejor informada que nos pueda hablar sobre las acotaciones que moldearon la espectacularidad decimonónica en el siglo XIX en Toluca y atrae al microscopio algunas de las premisas proporcionadas por Alcántara Mejía sobre la textralidad y la intervención en el mundo del objeto llamado textro que, dicho sea de paso, advierte los perfiles del advenimiento de una Nación en su develación a cada capa que se interviene y se interpreta. De esta suerte, ese artefacto definido como textro es un objeto en definición tanto en espacio, como en el tiempo, pero también por

persianas, filtros, vectores, lentes o imágenes que modifican la percepción y consecuente interpretación.

1.6 Textualidades que dieron bordes a la Nación decimonónica

Desde diferentes textos históricos se ha intentado definir a la Nación mexicana, de mano de narrativas que apuntalan diversos andamiajes en ocasiones más textuales, en otras más contextuales y en algunas pocas de reseñas teatrales. Bajo esta perspectiva tenemos proyectos que intentan definir a la dramaturgia y al espectáculo que correspondió a la Nación que suponemos nos define hasta el presente bajo sus ecos. Al respecto, las diferentes historias del teatro se han encargado de revelarnos la mirada de quienes han interpretado el pasado. Hemos visto las textualidades y las teatralidades a través de los ojos de Rodolfo Usigli, Sergio Magaña, Armando Partida, Olavarría y Ferrari, el CITRU particularmente en la investigación Historia del Teatro Latinoamericano. Sección México, promovida por Alfonso de Toro hacia la década de los 90's, y tantos más que se han eyectado al cronotopo del espectáculo y su relación con la sociedad. Al respecto tiene razón Alcántara:

Por tanto, la *textralidad* es también un acto de reterritorialización de las textualidades hegemónicas, al ubicarlas en un espacio en el cual también es posible la re-textualización. Es de hecho, la manifestación de un acto de resistencia de una textualidad que se niega a ser reducida precisamente a eso, a puro texto (Alcántara 40)

Alcántara reconoce la prevalencia de textualidades hegemónicas que, en algunos casos, como el de la historia del teatro del siglo XIX en México, son efectivamente un acto de resistencia, pero también un acto de legitimación. A continuación, haremos una breve recapitulación a algunas de aquellas re-territorializaciones y su intento de incidir en el mundo bajo las premisas establecidas por el teórico: “primero, abriendo el espacio de la ambigüedad teatral y, en seguida, activando el juego de la imaginación corporal y espacial que construye, sin fijar alternativas de construcción. Se trata pues de un experimento en los márgenes de los discursos hegemónicos y de la *cultura oficial*” (40). En el referido orden como antecedentes de la investigación del TGA en el contexto mexicano es importante señalar las obras que consideramos más destacadas.

Reseña Histórica del Teatro en México (1895) de Enrique de Olavarría y Ferrari

De acuerdo con la investigación *Entre la diversidad y la especialidad...* realizada por Vásquez Meléndez, el autor de origen español llegó a México casi a inicios del Segundo Imperio de México y vio florecer su trayectoria como dramaturgo, crítico e historiador, al Triunfo de la República junto con algunos escritores liberales mexicanos: Ignacio Manuel Altamirano, Manuel Peredo, Justo Sierra y Vicente Riva Palacio, por citar algunos. La referida investigación destaca un acucioso listado de producción lírica, poética, dramática e histórica vinculada a temas de la mexicanidad naciente en su evidente sesgo liberal. Desconozco si Olavarría jamás contó con el apoyo de su paisano europeo Maximiliano I, pero reconozco su extensa producción editorial a la inmediata caída del Segundo Emperador de México. Por lo anterior, tomo con reserva la mirada de su *Reseña histórica del teatro en México* pues en efecto, habla con gran erudición y mucha referencia, detallada y circunscrita del acontecer teatral mexicano. Sin embargo,

también está puesta en evidencia su selectividad al no registrar cierto tipo de espectáculos teatrales no afines a los principios liberales. Sí en cambio, su construcción de la narrativa se complace en encumbrar a espectáculos y creadores quienes no fueron del interés del espectador de la época y que se presentaron con escasa regularidad. Lo anterior queda demostrado al hacer la búsqueda respectiva a los *Índices a la Reseña Histórica del Teatro en México 1538-1911* (1961), donde las obras de TGA, por ejemplo, fueron mínimamente anotadas, más no desarrolladas por Olavarría y Ferrari. El número de referencias al TGA es limitadísima en comparación con la narrativa liberar a construir a la cual, Olavarría consagra, por el contrario, a lo largo de su extensísima obra.

Sobre la *Breve historia del teatro mexicano* (1958) de Sergio Magaña Esquivel

Su *Breve historia del teatro mexicano*, publicada por primera vez hacia 1958, permite diferenciar a un escritor contemplativo del siglo XIX, del cual no fue partícipe de los acontecimientos, sino acucioso lector de las reseñas históricas del periodo y a las cuales evidentemente dio una particular interpretación. Muy diferente de Olavarría quien participó directamente en el acontecimiento y describió la escena como creador, espectador y hasta ideólogo liberal.

Al respecto, su investigación mantiene una estructura académica al cobijo del Instituto Nacional de Bellas Artes y en lo particular del *Scripps College in Claremont*, a través de la investigadora Ruth S. Lamb que en nada asemeja a las reseñas extensas, personales, indiscretas y hasta jocosas de Olavarría. A pesar de tratar el tema del teatro en el siglo XIX durante el periodo liberal al cual define como *El teatro en la Reforma* (Magaña Esquivel 79) en menos de veinte cuartillas, es suficiente para percibir que su

aproximación se realiza desde los pocos vestigios del acontecimiento teatral que son precisamente los textos dramáticos. De allí que la referencia ineludible para edificar su investigación fue precisamente centrarse en los autores dramáticos de la Academia de Letrán y el Liceo Juárez. Por tanto, su muestreo arrojó sesgos inevitables ya que sus predecesores se encargaron de no registrar el espectáculo que el público verdaderamente buscaba por fe, por entretenimiento o por reconocimiento. La narrativa de Magaña Esquivel y de Lamb gira en torno de una selecta bibliografía más no de reseñas periodísticas o de programas de mano, que en mucho pudieron haberles ayudado a describir el espectáculo decimonónico en su amplitud y no solamente por medio de la dramaturgia de los referidos gremios. La referencia a algunos sucesos de la vida teatral del periodo es pequeña pero muy importante. Precisamente, antes de hablar de los dramaturgos principales, dedica un par de párrafos al Conservatorio de Música y Declamación hacia septiembre de 1875, donde menciona las subvenciones destinadas a este instituto, pero también al discutido nombramiento de Enrique Guasp de Peris quien, por ser extranjero, el nacionalismo liberal del periodo debió haberle cuestionado. Sin embargo, por tener ideas a fines al grupo de intelectuales de este gremio, no hubo objeción alguna. Es importante acotar, que, si bien se representaron preferentemente obras de escritores mexicanos, el elenco fue ensamblado con renombradas actrices y actores españoles en las figuras principales. Contradictorio en el reparto conservador más no en el repertorio nacionalista.

Anecdóticamente Peón Contreras calificó a Guasp como yucateco, aunque haya nacido en España, lo cual ya perturba un modo transparente de reescribir la historia por parte del dramaturgo mexicano. Los estudios sobre estilística podrán decirnos si su

escritura corresponde a una tradición española o si efectivamente, existe un renacer de la escritura dramática nacionalista del periodo finisecular decimonónico. De igual manera, Magaña Esquivel al hablar de Manuel Acuña como destacadísimo ejemplo y promesa truncada, la verdad verificada por los carteles, la crítica y los estudios de Olavarría y Ferrari destaca un único texto dramático que por cierto, tuvo contadísimas representaciones y no sé si eso alcance para crear una tendencia en el gusto y en el modo de escribir teatro en México a partir de *El pasado*. Sobre Manuel José Othón, Magaña Esquivel habla muy poco de las extensiones de sus textos. Lo anterior se señala porque los programas teatrales del siglo XIX en México estilaban la presentación de dramas españoles extensos de más de dos horas de duración y comúnmente, incluían un pequeño texto de autores mexicanos a manera de intermedio donde muy raramente la primera actriz o primer actor participaban. Incluso es parcial su investigación pues no aclara el número de representaciones y espacios teatrales en la Ciudad de México y en la Republica, que se hicieron sobre referidos textos, con lo cual es imposible saber si tuvieron un efecto importante en la sociedad capitalina y en general mexicana del periodo. En adelante, la investigación de Magaña-Esquivel muestra un interés legítimo por hacer un rescate de la poca o extensa obra remanente del periodo, desde el punto de vista exclusiva de los textos teatrales publicados. Sin embargo, sobre el espectáculo, los públicos o los intérpretes, existe una ausencia palpable de información. Existe una omisión muy grande al dejar en el olvido a los llamados “fundidores”, quienes eran algo parecido a los adaptadores dramatúrgicos, quienes también hacían traducciones de textos franceses donde se acortaban los diálogos, se reinterpretaban a los personajes o simplemente se reescribían. José María Heredia y otros tantos sumaron este tipo de

textos a la escena mexicana y aportaron desde su oficio como Guasp Peris en la escena. La investigación de Magaña-Esquivel se circunscribe principalmente a la dramaturgia, lo cual abona a conocer únicamente la parte textual de la teatralidad del siglo XIX. Evidentemente que el trabajo de Magaña Esquivel será apenas una arista para alcanzar, o cuando menos tocar, la visión textral del acontecimiento teatral del siglo XIX.

México en el Teatro (1948) de Rodolfo Usigli

Piedra angular de la reflexión sobre: *lo que el teatro representa para México y lo que México representa para el teatro*. Con un número de citas muy reducido para la extensión y trascendencia de este documento y teniendo como cita constante, la enciclopédica obra de Olavarría y Ferrari es poco probable no calificarle como un ensayo, más que como un texto académico. En particular los párrafos dedicados al siglo XIX están llenos de cultas referencias como el registro al inicio, de una representación en 1800 de *Andrómaca* en la ciudad de Durango que jamás volverá a ser retomada, ni a la ciudad y mucho menos sobre el efecto causado en el espectador finisecular por la obra de Eurípides. En esa misma primera página también se habla del Santo Oficio y su trabajo como censura de espectáculos, pero el tema corre la misma suerte de desaparecer poco a poco en las páginas del ciudadano del teatro. Es notable, sin embargo, la exhaustiva compilación de información sincrónica a un periodo tan breve como en la siguiente:

El Rábula y La mexicana en Inglaterra, obras a todas luces nacionales; la tragedia en dos actos *Otelo*; *El mágico Salerno*; *El anillo de Giges y Bonaparte*. La edad que varias de estas piezas han alcanzado pasa del siglo. A partir de este año (4 de diciembre), la ópera italiana se instala en México con *El barbero de Sevilla*, de

Paisiello. Nota pavorosa: los intermedios son cubiertos con sonecitos del país (Usigli 120)

La anterior cita habla de un manejo de datos extremadamente acucioso pues coloca en el microscopio producción presuntamente nacional, fundiciones de textos extranjeros, dramaturgia nacionalista francesa, lírica tradicional italiana y composición musical menor en 1809. Este tipo de ejemplos se habrá de replicar a lo largo de toda la investigación, citando cada vez con mayor fuerza, pero bajo el objetivo de desbrozar la producción dramaturgica únicamente para encontrar a México en el teatro. En contraflujo y quizá en contra lectura, José Ramón Alcántara también se lanzó a la búsqueda de México en el Teatro, pero en el siglo XX. Ambos autores tuvieron como objetivo un lugar, un qué y un dónde, pero no las mismas herramientas de aproximación para desollar a su siglo precedente respectivo. Mientras Usigli enuncia de manera aislada a cada uno de esos actos escénicos, sin develar posibles relaciones que circundaron al texto dramático como la escenografía, la actuación, la dirección escénica o la escena teatral en el contexto político mexicano, Alcántara es consciente de que el texto es portador de muchos contextos circundantes que le habilitan como contextro y esa única consideración le basta a Alcántara para ir todavía más allá. Me refiero a que esa suma de contextos contenidos en el *textro*, propuesto por el académico, es un elemento vivo que se abre a nuevas formulaciones, nuevas interpretaciones y deconstrucciones porque los contextos se van expandiendo con el tiempo.

Esta última consideración es palpable porque si bien Usigli fue a la búsqueda quirúrgica de la dramaturgia temática, estilística o de procedencia mexicana, Alcántara admite además todo tipo de recursos para construir el *textro* como son la inclusión de

nuevas investigaciones, críticas, reseñas, videos, fotos⁷, programas de mano, carteles y entrevistas que vienen a reconstruir y deconstruir el textro en una forma totalmente diferente a la inicialmente visualizada. Es decir, cada textro es una afirmación provisional y por lo tanto viva.

En contraste, Rodolfo Usigli lanza la siguiente frase: “El teatro mexicano en general no se imprime, y esta es, probablemente, la razón de todos los defectos que ha tenido” (121). Con este párrafo es suficiente para delimitar la existencia del acto teatral, exclusivamente por medio de la dramaturgia siendo que no es posible cerrar los ojos al montaje del aparato espectacular y al efecto estético en el público porque también influyen en la construcción del acontecimiento teatral. Dicha parcialidad de Usigli nos muestra la mirada ciega a otras formas teatrales que, si bien no fueron de autoría mexicana, permearon profundamente en la sensibilidad del espectador decimonónico como lo fue el TGA el únicamente menciona pero que no se detiene Usigli, por ejemplo, a referir la recepción que tuvo el público conservador que demandaba airadamente este tipo de representaciones, en un tiempo de amenaza liberal. Tal derroche de erudición desafortunadamente le lleva a no advertir que atribuye a José María Heredia la tragedia de *Tiberio*, siendo que se trata de una traducción recortada del texto en francés *Tibère* original de Marie-Joseph Chénier.

⁷ El archivo fotográfico Casasola del INAH, conserva innumerables fotografías del siglo XIX y XX sobre las artes escénicas como mejor ejemplo.

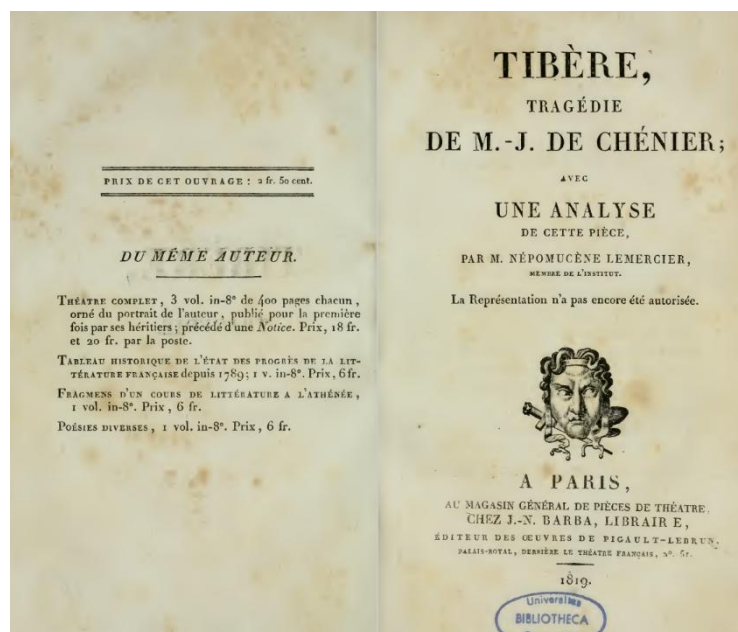


Ilustración 6.- Página de referencia de la obra *Tibère* de la autoría de Chénier (1819)

La abundancia de datos contrastados a cada renglón le impide a Usigli reparar en la puesta en escena y su cartografía genealógica como elemento fundamental para comprender el comportamiento de la escena mexicana y no depender de la arquitectura de la trama dramática para descubrir o definir la mexicanidad en los textos dramáticos decimonónicos. Nuevamente José Ramón Alcántara con su teoría de la textralidad desmitifica el significado de la textualidad como asunto exclusivamente del impreso en papel para subrayar de la siguiente manera:

La textralidad se muestra entonces más palpable al asumir el papel de fusionar la textualidad (entendida como discursiva) y la teatralidad (entendida como simulación) en la representación, y por ello tal representación no es ni puede ser simplemente performance en su acepción elemental, pues la naturaleza misma de la representación implica

una textualidad construida por la performatividad, esto es, un discurso que puede ser orientado a la reflexión, esto es, a una textualidad crítica (27)

Siendo entendida la performatividad como parte indisoluble de la textualidad crítica queda únicamente reiterar que la textralidad se describe como un paso siguiente a dicha construcción porque el sentido del textro se define en la regeneración constante de su significado. Entre mayores contextos surjan con el paso del tiempo, el pasado se va reformulando en el presente y de esa manera se presenta vivo a cada lectura, a cada actualización de este. No a manera de palimpsesto que redundaría en interpretaciones de sí mismo, sino en un objeto vivo que es capaz de integrar diferentes textualidades, contextos y textos a un textro provisional nunca fijado y ese proceso vivo es justamente la teoría de la textralidad.

Usigli, por su parte, señala las ausencias absolutas en su obra *México en el Teatro*:

Puede caminar sin dificultad por el desierto que llega hasta 1821. No hay siquiera, a falta de un gran prado teatral, un poco de hierba agreste donde entregarse al reposo y la contemplación. Solo la ausencia absoluta de grandes actores nacionales explica que los insurgentes no hayan utilizado el teatro en la nueva catequización del pueblo —¿dónde hay un Talma?— como más de un siglo adelante lo harían los rusos con sus dictadores teatrales —Meyerhold, Ewreinoff— y su teatro de masas (122).

Replicar a Rodolfo Usigli a este respecto es importante como puente para esta investigación, argumentando que, sobre el siglo XXI, surgieron investigaciones clave en

la transformación de un país como aquellas sobre el actor Merced Morales, que también trabajó en tiempos del Emperador Maximiliano, pero después se unió a la instauración del gobierno liberal a la escena mediante sus discursos y sus monólogos. Lo mismo que el director y actor Eduardo González quien desde la escena abanderó, por necesidad, por negocio o por ideal, al TGA, que, a propósito, en esta investigación busca demostrar su velada defensa de la fe en tiempos de Lerdo de este tipo de teatralidad. Siendo no asunto de esta investigación el estudio verídico de las fuentes de Usigli, refiero únicamente aquí que el texto original de Usigli pasa a formar parte de un nuevo textro que toma vida, vigencia y referencia a cada momento presente que se da lectura. Sobre Merced Morales y Eduardo González podré referir los diversos estudios que ha realizado el Dr. Miguel Ángel Vásquez Meléndez y entre otros tantos, los cuales son del dominio público para los interesados en profundizar en el tema anteriormente discutido. Sobre el TGA en lo particular que nos ocupa en estas páginas, huelga decir que Rodolfo Usigli sencillamente pasó de largo la importancia social que representó para una parte de la sociedad como lo muestra su reseña de la obra *Un vaso de agua* en 1844 donde menciona formalmente al grande aparato sin mayor reparo (141).

Aunque breves, las anteriores revisiones a tres casos fundamentales sobre la historia del teatro mexicano en el siglo XIX son suficientes para emprender un posicionamiento distinto del meramente textual, entendido este último término estrictamente como dramatúrgico. Dado que los autores del TGA no son de origen mexicano y mucho menos sus dramas, fueron apartadas estas escenificaciones de lo nacional, lo liberal, o lo mexicanista por arropo político. Sin embargo, la representación y el efecto causado en el público es pretexto suficiente para iniciar una indagatoria sobre

el TGA como bastarda teatralidad mexicana. Y llamo bastardo al TGA porque no hay crítico que le haya llamado la atención o historiador que le haya colocado un nombre dentro de la escena mexicana decimonónica: Olavarría lo minimiza, Usigli lo pasa por alto y Magaña Esquivel no le da la nacionalidad.

Después de más de 150 años de presentado el TGA al público mexicano con singular éxito, en diferentes ciudades del recién aclamado Triunfo de la República, es hora propicia para intentar re/unir un textro que re/viva al TGA en una re/significación del pasado en el presente y el presente en el pasado. Comenzamos pues por rastrear el origen del TGA en Francia y los efectos provocados por medio de su estructura dramática y espectacular en el espectador, a manera de procurar una cartografía genealógica del TGA y comprender de una mejor manera el efecto causado en el público mexicano decimonónico.

II. Segunda imagen: administración de la sensibilidad en el TGA en el clásico y neoclásico francés

Aunque los recursos de maquinaria, elencos multitudinarios, efectos especiales e ilusiones ópticas son empleados en el teatro desde los periodos de mayor esplendor de las civilizaciones antiguas, el TGA del siglo XIX es un modelo dramático europeo que abrevó de una tradición espectacular muy bien arraigada. Para el objeto de esta investigación en particular, es necesario traer al siglo XIX y al presente actual, donde conversamos en estas líneas en el siglo XXI, los distintos cruces donde ha concurrido el TGA bajo diferentes mecanismos de trabajo. Lo anterior porque nuestro objeto de estudio no enraíza en la época decimonónica, sino que, deviene de una tradición manifiesta de inspeccionar al Lejano Oriente desde el Clasicismo francés, donde encontramos sólidos autores dramáticos y un alto desarrollo técnico de la tramoya, dedicado a reproducir las epopeyas, leyendas e historias fundacionales del Medio Oriente.

Particularmente, desde el clasicismo francés es posible encontrar antecedentes sobresalientes, pero poco estudiados, como el del dramaturgo francés Philippe Quinault, como un ejemplo de dramaturgia de gran espectacularidad. Basta citar su obra *Roland, tragédie lyrique en cinq actes*⁸ (representada en 1685). La acción está situada en tiempos del emperador Carlo Magno, pero reúne en escena a representantes de Cattay –nombre dado al antiguo Imperio Chino–, reinos africanos, islas orientales, ejércitos sirios, insulares orientales y cortes angelicales, en los más fascinantes escenarios, tales como

⁸ Enlace a Archive.org:
<https://archive.org/details/oeuvreschoisiesp02quinuoft/page/296/mode/2up>

la fuente de la eterna juventud en medio del bosque o un puerto marino donde ocurren danzas exóticas orientales (Quilnault 297).

La dramaturgia francesa de aquel periodo fijó su mirada en el eje sincrónico de la historia que le tocó vivir. Reconoció los contextos de civilizaciones lejanas y las atrajo hasta su composición dramática para adicionar condimentos a su propia identidad. Edward W. Said en su investigación llamada *Orientalismo*⁹ (2002), acota de manera muy eficaz, el objetivo detrás del mero propósito culterano sobre el exótico Oriente y que se podría resumirse como los mecanismos de la fabricación del Otro¹⁰. Said lo describe de la siguiente manera: “conocer así un objeto es dominarlo, tener autoridad sobre él y autoridad aquí significa para <<nosotros>>, negarle autonomía —al país oriental—, porque nosotros lo conocemos, y, en cierto sentido, existe tal y como nosotros lo conocemos (59). Bajo dicha perspectiva, viajar hasta la dramaturgia francesa no obedece únicamente a la necesidad de encontrar patrones de construcción dramatúrgica que permanezcan hasta el TGA del siglo XIX, sino también, a aquellos mecanismos de imposición de imaginarios, los cuales encontraron su fuente en el Oriente y más precisamente en las tierras bíblicas como objeto de admiración y dominación. A lo largo de su disertación, Said deja que en claro que el propósito del Orientalismo no obedece a la necesidad de conocer verdaderamente al Otro, sino de encontrar las formas como debe o quiere imaginarle. En cierto sentido existe una administración política del imaginario porque hasta el imaginar es un acto de poder y de superioridad donde el otro cobra identidad,

⁹ Enlace a Hemerotecacaroja.wordpress.com: <https://hemerotecacaroja.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf>

¹⁰ Edward W. Said afirma, además, que el orientalismo surgió también como algo que estaba afuera, lo cual representaba la forma más elevada y en cierto sentido “más inaccesible de ese romanticismo que los europeos buscaban sin descanso” (10). Esta cita vincula de manera sobrada el deseo permanente de consultar y redefinir al Oriente, como una práctica constante del ámbito académico galo, interpretado y convertido el Continente en objetos artísticos como la dramaturgia.

por la imagen que se le asigna. Dicha práctica queda registrada a través de numerosos vestigios preservados sobre la historia antigua. En lo particular, el Orientalismo eclosiona en Europa como un acto de confirmación colonial y de recuperación de la pertenencia en sus territorios y de la confección del imaginario. A continuación, se presenta un brevísimo repaso en algunos ejemplos de las anteriores premisas:

2.1 La tragedia¹¹ clásica francesa

Desde el siglo XVII las aportaciones dramáticas al género trágico sentaron un precedente que habría de ser referencia obligada para los próximos siglos. El legado de Pierre Corneille, Jean Racine y del ya citado, autor dramático y libretista Philippe Quinault marcó, en definitiva, el modo de comprender y de escribir la tragedia. Cronológicamente se trató de una generación muy acotada entre los años 1606 y 1699 que incluso abarcó hasta algunos años de la vida de Jean Baptiste Poquelin Molière.

Aunque Francois Marie Arouet Voltaire y Prosper Jolyot de Crébillon nacieron en 1694 y 1674 respectivamente, existen evidencias de un desfase generacional en el modo de comprender y de hacer la tragedia. No en vano, Voltaire en *Discursos sobre la tragedia*; prefacio a Brutus¹² (1786), escinde con sus contemporáneos cuando escribe: “Desear el amor en todas las tragedias me parece un gusto afeminado. Aquello le convierte en algo desafortunado e irrazonable” (Viala 252). Desde entonces, sin necesidad de esperar hasta mediados del siglo XIX, la presencia del amor en la tragedia

¹¹ Los conceptos de tragedia y comedia fueron los principales géneros establecidos y propios para escribir el teatro en este periodo, a pesar de tener una estructura distinta; lejana a la originalmente planteada por los griegos.

¹² Enlace a Archive.org: <https://archive.org/details/brutustragdie00voltgoog/page/n6/mode/2up>

ya es vista como un error y ello no justifica convertir a esta pasión, en el nudo central del drama trágico. Hasta aquí la crítica de Voltaire reconoce la proliferación de dramas denominados como tragedias que no cumplen los cánones que para el género se requieren en ese momento. En tal caso, la espectacularidad y el amor o la redención formaban parte del diseño de la acción dramática.

Es bien sabido que los dramaturgos franceses hasta la Revolución, en la frontera con el siglo XIX, respetaron siempre la usanza de las unidades de tiempo, espacio y acción. A la vez mantuvieron mayormente la división en cinco actos, el ritmo y la cadencia del verso alejandrino en catorce sílabas con sus respectivos hemistiquios en parentesco con los griegos. Pero desde el ángulo opuesto, algunas composiciones se hicieron llamar trágicas desde el siglo XVIII, las cuales gustaron de usar obstinadamente al horror como medio para llegar a lo patético, tratando de conducir la acción hasta el límite aprobado por la censura francesa. Es precisamente en este momento de extrema polaridad, cuando aparecieron los síntomas evidentes del neoclásico francés, desde ya entrada la segunda mitad del siglo XVIII aproximadamente. A decir verdad, la escena y la acción se volvió cada vez más diversa, tanto en las temáticas e ideologías, en los efectos y respuestas del público y en el aparato escenográfico y de efectos especiales en escena.

2.2 Variables del clásico francés

En Corneille es posible distinguir la tragedia histórica y compleja, o la de los grandes intereses del Estado, sujetos a la esgrima de las pasiones amorosas. Por su parte Racine esculpe la tragedia simple pero emotiva, sofisticadamente edificada en sobrios versos alejandrinos y en Quinault su obra es prototipo desde entonces, de lo

romántico y de lo espectacular. Sobre este último existen calificativos que les denominan tragedias terribles, grandes y patéticas (253). De alguna manera, los textos de gran espectáculo, con numerosos elencos y recursos escenográficos inimaginables fueron campo fértil para sembrar en escena la escenificación de lo exótico, lo fantástico y lo desconocido.

Por su parte, hasta Shakespeare había servido de manera indirecta para empujar en la nueva generación dramática del XVIII, el tema de la identidad francesa como punta de lanza, de la renovada obra dramática gala. Es así como dramaturgos como Pierre Laurent Buiette de Belloy escriben textos como *Le Siège de Calais*¹³ (1765) o Marie-Joseph de Chénier con su obra *Charles IX, ou L'école des rois*¹⁴ (1790), donde propiamente se inaugura la “Tragedia Nacional Francesa”. Allí se apuntan personalidades, lugares y acciones históricas específicas y concretas de la nación francófona. Dicha actitud aligeraría el rigor contra los paradigmas precedentes como fueron reglas, unidades y buen sentido. Sin embargo, me permito subrayar que este tipo de dramas fue tan solo una arista dedicada a revisar el nacionalismo francés que en mucho limitaba su horizonte al exclusivo ámbito territorial europeo.

2.3 Neoclásico francés: la tragedia renovada

Dice también Alain Viala en sus estudios sobre teatro francés, que las tragedias cercanas a la Revolución Francesa hacia 1799, comenzaron por tener un acento particular en dos cualidades específicas: el exotismo y el *phatos* entre muchas más

¹³ Enlace a Archive.org: <https://archive.org/details/lesigedecalais00bell/page/n5/mode/2up>

¹⁴ Enlace a Archive.org: <https://archive.org/details/charlesixoulco00ch/page/n5/mode/2up>

aristas que se diversifican en los diferentes modos de concebir y de escribir a este género.

En aquel periodo político, concurre en influencia una diversificación de las percepciones estéticas en torno de la escritura teatral, cuando se sitúa la acción en naciones lejanas y hasta desconocidas. Aunque algunos dramaturgos y directores escénicos franceses siguieron fascinados en las antiguas épocas griega y romana, en otros surge el interés de escudriñar las antiguas naciones del Persia y Egipto, por ejemplo. Es así como la escena francesa redescubre otros continentes como América y Asia, reconstruyendo en los escenarios galos, las costumbres de aquellas civilizaciones *sauvages et primitif*. Como ejemplos, desde 1736 *Alzire, ou les américains*¹⁵ de Voltaire, la escena fue llevada hasta el lejanísimo Perú. *La veuve de Malabar*¹⁶ (1770) de M. Antoine-Marine Le Mierre fue situada en la desconocida India. El interés no es casual porque paralelo, surgen argumentaciones que intentan justificar un aparente desdén hacia el nacionalismo, al tornar la mirada fuera del territorio francés, con objetivos diversos que iban desde el mero propósito comercial hasta el rechazo al costumbrismo galo.

Sobre el *phatos* es bueno recordar que desde el siglo XVIII, Crebillon, declaró: “Corneille ha tomado la tierra, Racine el cielo y a mí me dejaron los infiernos” (Viala 255). En efecto, las acciones detestables que alcanzaron niveles execrables pasaron a ocupar un espacio más que importante en el género trágico. Voltaire por su parte, no tuvo reservas para declarar que la tragedia tan solo consistía en “una acción funesta que debe ser presentada a los ojos del espectador a través de imágenes interesantes que deben

¹⁵ Enlace a Archive.org: <https://archive.org/details/alzireoulesamer02voltgoog/page/n8/mode/2up>

¹⁶ Enlace a Archive.org: <https://archive.org/details/oeuvresdeamlemie02lemi/page/196/mode/2up>

conducir a la piedad por medio del terror” (255). Más que una definición, Voltaire describe aquí un proceso estético en el cual es importante recalcar, que sólo bajo un efecto terrorífico, es posible alcanzar el estado piadoso, tan diferentemente planteado por Aristóteles en su arte poética sobre la tragedia.

Por su parte la tragedia francesa determina un *proceso* mediante el cual, por medio de una pasión, preferentemente individual como el terror empático, se alcance un estado piadoso, a modo de alcanzar así la virtud personal. Naturalmente que a algunos escritores se les pasaba la mano y mediante sus fábulas, iban del terror al horror como en *Les Pélopidés, ou Atrée et Thieste*¹⁷ de Voltaire (1772) y *Le triumvirat*¹⁸ de Crébillon (1755) o *Gabrielle de Vergi*¹⁹ de Belloy, compilada la última en sus *Ouvres choisies*. En esta misma, por ejemplo, la trama dispone colocar en escena a la desafortunada heroína a quien su esposo deposita en un vaso, el corazón de su amante. Y todo ante los ojos del espectador.

Aparte de las consideraciones sobre el *pathos* y el exotismo, existió un tercer ingrediente que habría de determinar parte del modo de escribir tragedias en el neoclásico francés. Para conocerle de primera mano debe de citarse el segundo prefacio del *Bajazet*²⁰ de Jean Racine donde se afirma:

Los personajes trágicos deben ser vistos con un ojo distinto al que generalmente vemos a las personas que hemos visto tan de cerca. Podemos decir que el respeto que tenemos por los héroes aumenta a medida que se alejan de nosotros: a mayor

¹⁷ Enlace a Archive.org: <https://archive.org/details/lesplopidesouat00valagoog/page/n7/mode/2up>

¹⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/uvresdecrbillo03cr/page/94/mode/2up>

¹⁹ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/oeuvreschoisies00buyrgoog/page/n331/mode/2up>

²⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/bajazettragdie00moregoog/page/n69/mode/2up>

distancia, mayor reverencia. La lejanía de los países, en cierto modo, repara la cercanía de la gente: la gente hace poca diferencia entre lo que tiene a mil años y lo que está a mil leguas de distancia²¹. (72).

El concepto que originalmente emplea Racine en francés es *s'eloignement* el cual funciona en el debido contexto como alejarse o tomar distancia, lo cual sería revolucionario para la época pues fue hasta dos siglos posteriores, cuando escuchamos a Berthold Brecht introducir el concepto de *verbremsung* para alejar al espectador de la mirada cotidiana, a fin de tomar una posición crítica desde otro lugar para re/conocer/se en la distancia.

Hasta este momento, la unidad de espacio e implícitamente es la de alejamiento, anteriormente desplegada conceptualmente párrafos arriba, está presente de manera evidente en el modo de concebir y de escribir teatro en Francia en este periodo, lo que demuestra una práctica reiterada de escribir la literatura dramática y, en consecuencia, de escenificación de asuntos sincrónicos en los escenarios, alejada de Europa.

²¹ *Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre œil que nous ne regardons d'ordinaire les Personnes que nous avons vues de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les Héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous: major e longinquo reverentia. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité des temps: car le Peuple ne met guère de différence entre ce qui est à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues.*

envoya un ordre à Constantinople pour le faire mourir : ce qui fut conduit et exécuté à peu près de la manière que je le représente. Amurat avait encore un frère, qui fut depuis le Sultan Ibrahim, et que ce même Amurat négligea comme un prince stupide, qui ne lui donnait point d'ombrage. Sultan Mahomet¹, qui règne aujourd'hui, est fils de cet Ibrahim, et par conséquent neveu de Bajazet.

Les particularités de la mort de Bajazet ne sont encore dans aucune histoire imprimée². M. le comte de Cézy était Ambassadeur à Constantinople lorsque cette aventure tragique arriva dans le Sérail. Il fut instruit des amours de Bajazet, et des jalousies de la Sultane³; il vit même plusieurs fois Bajazet, à qui on permettait de se promener quelquefois à la pointe du Sérail, sur le canal de la mer Noire⁴. M. le comte de Cézy disait que c'était un prince de bonne mine. Il a écrit⁵ depuis les circonstances de sa mort : il y a encore plusieurs personnes de qualité⁶ qui se souviennent de lui en avoir

1. Mahomet IV, né en 1643, appelé au trône en 1648, quand mourut son père Ibrahim, et déposé le 8 novembre 1687.

2. Imprimée. Tout ce passage est repris de la première préface avec quelques détails en plus.

3. Sultane. M. de Cézy avait l'ambition « de faire la cour aux maîtresses du Grand Seigneur », raconte Ricaut, ambassadeur d'Angleterre à Constantinople. Il faut sans doute se défaire des récits qu'a pu faire ce comte de ses bonnes fortunes, à son retour en Europe. A beau mentir qui vient de loin, et M. de Cézy passait pour un homme d'imagination. Pénétrait-il dans le sérail aussi facilement qu'il semble l'avoir dit? On a peine à le croire.

4. Mer Noire. Racine n'oublia pas, dans sa tragédie, ce voisinage de la mer derrière le sérail. Acomat dira :

Et jusqu'au pied des murs que la mer vient laver,
Sur mes vaisseaux tout prêts je viens vous retrouver.

5. Écrit. On ignore ce qu'est devenu ce manuscrit. A-t-il jamais existé? Peut-être Racine a-t-il inventé cette supercherie pour s'assurer que les chercheurs n'auraient pas l'idée d'aller vérifier le fait dans les histoires imprimées. De cette façon il pouvait toujours leur opposer les communications confidentielles qu'il disait avoir reçues.

6. Qualité. Les éditions antérieures à 1697, c'est-à-dire celles de 1676 et 1687, portaient : « plusieurs personnes de qualité et entre autres le chevalier de Nantouillet. » Celui-ci mourut en juin 1695. Aussi son nom disparut-il dans l'édition de 1697.

entendu faire le récit lorsqu'il fut de retour en France¹.

Quelques lecteurs pourront s'étonner qu'on ait osé mettre sur la scène une histoire si récente²; mais je n'ai rien vu dans les règles du Poème Dramatique qui dût me détourner de mon Entreprise³. A la vérité, je ne conseillerais pas à un Auteur de prendre pour sujet d'une Tragédie une action aussi moderne que celle-ci, si elle s'était passée dans le pays où il veut faire représenter sa tragédie; ni de mettre des Héros sur le Théâtre qui auraient été connus de la plupart des Spectateurs. Les Personnages Tragiques doivent être regardés d'un autre oeil que nous ne regardons d'ordinaire les Personnes que nous avons vues⁴ de si près. On peut dire que le respect que l'on a pour les Héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous : *major e longinquo reverentia*⁵. L'éloignement des pays répare en quelque sorte la trop grande proximité destemps : car le Peuple ne met guère de différence entre ce qui est à mille ans de lui, et ce qui en est à mille lieues. C'est ce qui fait, par exemple, que les Personnages Turcs, quelques⁶ modernes qu'ils

1. France. En 1641.

2. Récente. L'exemple n'était pas si nouveau, et s'était déjà vu depuis Voltaire, depuis le *Cid*, et pour ce qui concerne la Turquie moderne, nous avons déjà cité la *Sultane*, de Gabriel Bounyn, la *Mort de Mustapha*, de Mairat, le *Grand Tamerlan*, de Maquoz, l'*Osman*, de Tristan, etc. (V. Notice.)

3. Entreprise. Voilà bien un trait de l'époque. L'auteur dramatique en possession d'un sujet doit ouvrir la *Pratique du théâtre* de d'Aubignac et s'assurer que son projet ne contrarie en rien Aristote. C'est merveille que Racine ait pu produire d'aussi purs chefs-d'œuvre malgré les prohibitions de toutes sortes dont l'art était entravé.

4. Vues. VARIANTE (édit. de 1676 et 1677) : LES PERSONNES QUE NOUS AVONS VU : noter le participe invariable malgré la règle. — La remarque exprimée par Racine est très fondée. Les personnages tragiques doivent être regardés d'un autre oeil : c'est le principe de l'optique théâtrale.

5. Reverentia. Tac., Ann. I, XLVII. La sagesse des nations dit la même chose sous une forme plus triviale : « Il n'y a pas de grand homme pour son valet de chambre. »

6. Cet s est sans doute une faute échappée au prote.

Ilustración 7.- Fragmento del segundo prefacio a Bajazet donde Racine se sirve del concepto de alejamiento. Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/bajazettragdie00moregoog/page/n69/mode/2up>

2.4 Distancia/exotismo/oriente y tragedia/horror/espectáculo

Dos particulares triadas se extraen del teatro francés clásico y neoclásico que mantendrán un desarrollo particular pero constante en las derivaciones españolas que a continuación revisaremos. Por una parte, el asunto de volver hacia el oriente, con toda su potencia exótica para ser reinterpretados sus conflictos en el occidente. Lo anterior con relativa intención de responder al nacionalismo y la constante apología del costumbrismo para renovar la escena con símbolos desconocidos, que, en la distancia, renuevan el discurso teatral. En seguida está el efecto causado en el espectador,

derivado también de la exposición de símbolos llevados al límite de la representación. Es decir, la potencialización del terror aristotélico en horror neoclásico que, en medio del gran espectáculo escenográfico, de efectos especiales, música y elencos multitudinarios provocarían en el espectador el asombro indescriptible de aquella revelación desconocida de las pasiones propias. Ambas triadas serán ingredientes fundamentales que indudablemente se verán modificadas pero constantes en su traducción española.

III. Tercera imagen: administración de la sensibilidad en el TGA de España

Después de haber revisado algunos repositorios anglicanos y galos es pertinente traer a la mesa el concepto "aparato", presente en la dramaturgia y puesta en escena hispanoamericanas. Gracias a un considerable número de textos dramáticos preservados en los sitios referidos es posible determinar que esta forma dramática no es privativa del drama religioso y mucho menos de origen totalmente hispano. De algunas colecciones como Madrid: Imprenta de la Viuda e hijos de Abienzo²² y especialmente la de Madrid: Imprenta de José Rodríguez²³ con casi 900 títulos, es notoria la sinceridad de los dramaturgos ibéricos quienes aceptaron haber transcrito, traducido o reescrito sus textos a partir de originales en francés. De esta suerte es posible afirmar que, si los franceses ya tenían un gusto por la espectacularidad y el contexto exótico, como en el inciso anteriormente desglosado, los dramaturgos españoles decimonónicos, terminaron por hacer suya esta forma de escribir tan sobria, adaptando su modo de ver el drama bajo una particular hibridación hispanofrancesa.

3.1 Dramas de TGA

Mantienen características muy específicas de construcción dramática y de realización escénica que a continuación describimos, con base en los argumentos de algunos de los dramas existentes en dichas colecciones. Como ya lo referimos, la espectacularidad es uno de los ingredientes esenciales en la referida construcción teatral.

²² Enlace a Archive.org <https://archive.org/search?query=Viuda+e+Hijos+de+Abienzo>

²³ Enlace a Archive.org <https://archive.org/search?query=publisher%3A%22Madrid+%3A+Impr.+de+J.+Rodríguez%22>

Para el caso, se puede ejemplificar el hallazgo de algunos textos como el de *Roberto Dillón o El católico de Irlanda: melodrama de grande espectáculo en tres actos y en prosa*²⁴ del año de 1800 de Victor Ducange. Dicho drama solicita un jardín que al fondo visualice caminos en varios sesgos: hacia un vestíbulo que da acceso a una casa y a un pabellón de jardín con varios árboles. Desde luego que el esplendor escenográfico fue demanda básica para concretar la solicitud de aquellas escenas. Para 1820 hay detalle de un nuevo drama titulado *La cabeza de bronce o El desertor húngaro: comedia nueva en tres actos en prosa, de grande espectáculo*²⁵ de Jean Baptiste-Augustin Hapdé. Al igual que el anterior, dicho drama requiere tres cambios escenográficos de gran calado y numerosos extras quienes participarían como aldeanos, pescadores y granjeros húngaros. El sitio de la acción está ubicado en Bratislava en tiempos de la guerra napoleónica. A continuación, Juan de Grimaldi escribió *Todo lo vence el amor o la pata de cabra. Melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y grande espectáculo*²⁶ publicado en 1841. En dicho texto, además del uso de fastuosos decorados de interiores como un bosque muy espeso, un castillo del siglo XII y grandes exteriores, se echa mano de las llamadas mutaciones donde aparece el dios Cupido. En otro cuadro ocurren apariciones de ninfas. Los muebles cambian su forma ordinaria a accesorios de ensueño. Los personajes desaparecen por medio de espejos. Tan solo al final del primer acto se dice: "sale Cupido guiando por el aire, un carro elegante tirado por dos palomas. Al pasar delante de la reja de don Juan se desploma la torre, y queda él recogido en el carro. Otro

²⁴ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/robertodillonoel00duca/page/n1/mode/2up>

²⁵ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lacabezadebronce00hapd/page/n1/mode/2up>

²⁶ Es importante citar que este ejemplar cuenta con una colección de impresores de la época muy amplio. Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/todolovenceamoro24812grim/page/n1/mode/2up>

tanto sucede con Leonor" (Grimaldi 22). Más adelante se acota el vuelo de un globo en escena y de fondo la vista de los Pirineos. En el tercer acto se pide el infierno, algunos cíclopes y el palacio aéreo de Cupido donde cierra el telón. Aquí un ejemplo llevado a la máxima expresión de lo que podría definirse como TGA.

Al año siguiente, en 1842, se localiza *El naufragio de la fragata Medusa: drama de grande espectáculo, en cuatro actos*²⁷, precedido de un prólogo y arreglado a la escena española por D. J. de la C. Tirado y que afortunadamente describe los créditos de F. de Aranda y E. Lucini como los decoradores y la dirección de escena de D. J. Lombia. Representado por primera vez en el Teatro de la Cruz el 8 de marzo del mismo año. Del referido texto sobresale el numeroso elenco de 18 personajes con una base de 14 actores y las tres grandes elipsis repartidas para cada acto entre 1799, 1814, 1815 y 1816. Como es de suponerse, los autores demandan que en el primer acto se ubique la cámara principal de un bergantín inglés en medio de un combate. Para dar realce a las indicaciones, en la primera escena acota: "Violenta explosión de artillería. Una parte de las tablas sirven de paredes y de techo a la cámara y caen y dejan ver la cubierta del buque" (Tirado y Nario 13). A la siguiente página la espectacularidad, literalmente desborda cuando acota: "De nuevo le apuntan y él se pone de rodillas mostrando el pecho; pero un grito de Viva la República Francesa responde al de Pedro y se ve inundado el bergantín por soldados y marineros franceses que rechazan a los ingleses y salvan a Pedro" (13). Particularmente en la anterior cita se suma un nuevo ingrediente a la espectacularidad el cual es el de las tramas de aventuras, donde las escenas de rescate y auxilio destacan el carácter intrigante de la misma. Este recurso fue empleado

²⁷ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elnaufragiodelaf1303tira/page/n1/mode/2up>

en la obra de Tirado y Nario en el tercer acto cuando el teatro nuevamente represente la cubierta de un buque con la vista tomada desde la popa, misma que al final del acto tercero desaparece en altamar después de haber zozobrado el buque (66).

Existe un referente más, de una casa editorial bajo el nombre de *Biblioteca Dramática*, la cual tuvo asiento en Madrid e hizo imprimir otro drama de grande espectáculo titulado *Francisco Doria: drama de grande espectáculo, original, en cuatro actos, en verso y prosa*²⁸ (1852) por Cipriano López-Salgado, el cual mantiene las mismas características de los dramas espectaculares como la representación de prominentes playas, distantes mares, lujosos castillos y un gran reparto de extras. El tema de las aventuras en altamar hubo de repetirse en el drama *Martín el guarda-costas: melodrama de espectáculo en cuatro actos*²⁹ (1855) de autoría y prólogo de Martínez de Azagra, con fecha de estreno en el Teatro de Tirso de Molina el 15 de noviembre de 1855. La obra incluye como escenario la isla de la Martinica, entonces posesión francesa, ubicada en la América como un rasgo más del exotismo que prevalece en los referidos textos. Sin embargo, llama también la atención el tipo de atracciones que los propios dramas incluían a efecto de lograr un mayor impacto entre el público. Un ejemplo de lo anterior es el drama de 1857 *El perro de Mantargis o la selva de Bondy: melodrama histórico de espectáculo*³⁰ de Vicente de Lalama el cual introduce una lucha con un perro en escena y recomienda para aquellos teatros donde no se pueda proporcionar, se sustituya la conclusión con un segundo final. El gusto por los dramas en el mar también

²⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/franciscodoriadr00lp/page/n1/mode/2up>

²⁹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/martinelguardaco00mart/page/n1/mode/2up>

³⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elperrodeMontarg00lala/page/n1/mode/2up>

fue tocado por *La estatua encantada o el desertor*³¹; zarzuela de grande espectáculo del año de 1859 escrita por Antonio Campoamor y puesta en música de Antonio Reparaz.

Otro drama monumental que, por su parte, colocó en el centro de la trama a Santa Eulalia, patrona de Barcelona fue *Un Corpus de sangre: melodrama de grande espectáculo*³² de Juan Belza que como elemento simbólico une a los pueblos de Castilla y Cataluña. Lo anterior quiere decir que se trata de una obra de manufactura ibérica en su temática y se encarga de apuntalar un camino propio, fuera de las tramas heredadas por la dramaturgia gala, a través de las adaptaciones o “fundiciones”, como se llamaba en aquella época. El referido texto dramático agregó una escena de incendio para contribuir claro, a la tradición espectacular del TGA:

Húndese con estrépito parte de la pared del fondo y deja ver un barrio de la ciudad incendiado: algunos soldados que se baten y caen muertos o heridos entre las ruinas. [Escenográficamente también aporta una interesante disposición del escenario] El teatro se halla cortado transversalmente; la parte baja es un subterráneo de piedra con estalactitas, broza y maleza: la parte superior es un monte nevado (50).

De manera directa, en 1861, Sebastián Vilella introdujo en el grande espectáculo, el pasaje bíblico de Lázaro de Betania y su relación con el robo de la corbona en el drama *El corbonan o El tesoro del templo: drama bíblico de grande aparato*³³. Nuevo y original en cinco actos, en el cual hace una interpretación de los sucesos previos a la primera

³¹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laestatuaencanta00repa/page/n3/mode/2up>

³² Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/uncorpusdesangre00belz/page/n1/mode/2up>

³³ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elcorbonanoeltes00vile/page/n1/mode/2up>

muerte del amigo de Cristo donde en esta ocasión se tocaría muy en particular el tema de la vida de los santos, ingrediente también fundamental en la influencia del TGA.

En adelante, en 1863, se presentaría un *melodrama de grande espectáculo* titulado *La urraca ladrona*³⁴ de Pedro Escamilla que muy posiblemente debió tener influencia de la ópera de Guiachino Rossini estrenada desde 1817 pues su trama y personajes son sumamente similares. A continuación, se anota también el drama de espectáculo *Los estranguladores*³⁵ (1865) de Rafael del Castillo M., el cual apunta la acción en la India contemporánea, al siglo XIX en referencia, con lo cual, se suma a otros dramas precedentes, los cuales sitúan sus tramas fuera de Europa, pero en el tiempo sincrónico y no lejano como lo hemos estado revisando con anterioridad.

Tres años más tarde, Luis Mejías y Escassy estrenó en el Teatro de Novedades de Madrid *El milano de los mares o Los piratas de Cádiz en 1829*³⁶ (1868), la cual define como *drama marítimo y de grande espectáculo*. La trama está ubicada en Río de Janeiro con un elenco de 19 actores, además de piratas, españoles, ingleses, portugueses, hermanos de la caridad y pueblo. Agrega además Mejías y Escassy, el ingrediente del acontecimiento histórico y el gusto por las batallas marinas que hemos revisado líneas arriba, así como una cierta tradición preeminente en el drama español de ese momento. El autor divide el escenario en su forma horizontal a un buque para ver sus camarotes y cubierta como lo hiciera el drama *La estatua encantada*³⁷ apenas unos años atrás, de la pluma de Antonio Campoamor.

³⁴ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lauracaladronam16121caig/page/n3/mode/2up>

³⁵ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/losestranguladores/page/n1/mode/2up>

³⁶ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elmilanodelosmar00meja>

³⁷ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laestatuaencanta00repa/page/n3/mode/2up>

En 1870 el escritor Rafael García Santisteban escribió *El Potosí Submarino*³⁸ con música de Emilio Arrieta, la cual presenta como una *zarzuela cómico-fantástica de gran espectáculo*. Desde este año el dramaturgo García y Santisteban ya utilizaba el concepto “accionista” para referirse a aquellos personajes que, sin tener un carácter definido, ejecutaban en contraparte a los personajes precisamente la comparsa. Por ello pide los siguientes personajes después de los principales: “Accionistas, anfibias, perlinas, coralinas, caracolinias, velocipedistas, anfibios, ranas, cocodrilos, langostas, guardia real, pescados de varias clases, etc. Coro y acompañamiento (García y Santisteban 4). El anterior ejemplo será una muestra sobrada del ilimitado planteamiento escenográfico demandado por los escritores del TGA que evidentemente, terminará por colocar en aprietos a la producción de cualquier compañía dramática.

En seguida, el acto segundo del mismo drama, lo acota el autor en el fondo del mar y al final del tercero se solicita una estación donde aparecerá una locomotora y sus vagones al momento del arribo para finalizar la obra.

Finalmente, por lo que respecta a los dramas definidos bajo el concepto del espectáculo, citamos, de la mano de José Mazo, *El 24 de diciembre o La abolición de la esclavitud: drama de gran espectáculo*³⁹ que además de utilizar cantidad de extras, exalta y coloca sobre la mesa, el momento de la liberación de los esclavos en Puerto Rico. En este sentido, hasta los conflictos más lacerantes de la época fueron tratados como serio asunto del gran espectáculo español.

³⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elpotossubmarino2167arri/page/n3/mode/2up>

³⁹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/el24dediciembreo00mazo/page/n1/mode/2up>

3.2 Dramas de magia

En los catálogos seleccionados se encontraron más de veinte textos que identifican por sí mismos, a esta forma teatral muy exitosa. De entrada, aparece un primer registro en 1838 con *La estrella de oro: drama de magia en cuatro actos y en prosa*⁴⁰. El drama no tiene empacho para solicitar, y tómese muy en cuenta para la época, el tipo de maquinaria que debió requerir el espacio escénico para plasmar escenográficamente, al mar y una tormenta con rayos, solicitados para la primera parte. En el segundo acto, el autor demanda que las jaulas de hierro y otros muebles se transformen en fieras hasta que todos los objetos del escenario se pongan en movimiento. Páginas más adelante, en la escena XII del segundo acto, se presenta la caverna del hechicero donde llegado al momento, se abre el fondo para ver el interior un palacio magnífico. Después aparecen multitudes de diablos, espectros y visiones. Al final del tercer acto, el drama pide un edificio destinado al depósito de cadáveres. Termina con un incendio en escena en el cual se solicita que arda el magnífico palacio.

Para 1839 también se tiene registro de *La redoma encantada, comedia de magia en cuatro actos, en prosa y verso*⁴¹ de Juan Eugenio Hartzenbusch. Las indicaciones al inicio de la escena VIII del primer acto señalan: “salón subterráneo de arquitectura antiquísima debajo de los campos de Barahona” (18). Las referidas indicaciones implican decoración en todo el espacio escénico. A decir verdad, el referido drama contiene elementos similares a otros de magia, porque al final del primer acto requiere: “una porción de genios alados rodea a don Enrique; condúcele a la abertura de donde salieron y le colocan en un carro aéreo que le saca del subterráneo” (33). Pero toda escala a más

⁴⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laestrelladeorod16525madr/page/n1/mode/2up>

⁴¹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laredomaencantad2586hart/page/n1/mode/2up>

cuando en la página 56 en la escena X, del segundo acto, el reparto es un gabinete diabólico: “pájaro pinto, diablos, brujos, alma de cántaro, secretario y brujos”, en verdad llevado al extremo la selección de personajes que deban aparecer en escena. En esta comedia se usan las transformaciones de objetos o animales en personas como acto principal y casi central del espectáculo. Hacia 1841 Juan de Grimaldi habría de escribir *Todo lo vence el amor o La pata de cabra: melo-mimo-drama mitológico-burlesco de magia y de grande espectáculo*⁴², anteriormente citada, porque contiene elementos de espectáculo, pero también de magia y que aplica los recursos básicos de los dramas de magia porque también introduce a personajes fantásticos y a diversas mutaciones como parte fundamental del atractivo de sus fábulas.

En 1849 se escribió *Los siete castillos del diablo. Drama de magia y espectáculo en tres actos y un prólogo*⁴³, obra sin nombre del autor, del cual me permito subrayar que los personajes pertenecen al inframundo judeocristiano, conjuntados con alegorías de los siete pecados capitales. Como es de suponerse, la obra se escenifica en el infierno. Lo notable de este drama es en final, donde se acota un extenso reglamento orgánico de teatros sobre la propiedad de los autores o de los editores⁴⁴ (37), beneficiarios directos por representación de los textos dramáticos con base en tasas precisas de regalías. En 1853 se localiza un nuevo registro, ahora del dramaturgo Manuel Fernández y González el cual apunta, fue representado por primera vez en Madrid. El título es *Don Luis Osorio, o vivir por arte del diablo. Drama fantástico de magia, en tres actos y en verso*⁴⁵. El drama

⁴² Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/todolovenceamoro24812grim/page/n1/mode/2up>

⁴³ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lossietecastillo00unse/mode/2up>

⁴⁴ Consultar el Anexo 6. Allí se transcribe el reglamento citado

⁴⁵ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/donlusosoriooviv00fern/mode/2up>

incluye, entre otros personajes principales a Don Juan Tenorio y a Doña Inés. Incidentales como Asmodeo el genio del mal, un astrólogo, un alférez árabe y diversos diablos, piratas, brujas y esclavos árabes y exóticas huris. La acción sucede en 1550 en Granada. Llama la atención que en la primera escena del segundo cuadro se introduzca una decoración de casa ruinoso lo cual representa una diferencia en los anteriores ejemplos que hemos revisado. Al final de la tercera escena del mismo cuadro existe una indicación que dice: “Cierra a cuchilladas con el genio, que se desvanece; y en su lugar aparece un templete árabe iluminado y sale Violante con un traje fantástico aprisionada por un enano” (8). Este tipo de indicaciones desconcierta por el cruce de fábulas hilvanadas entre lo verosímil y lo inconcebible. Al final del primer acto anuncia una mutación con un alcázar oriental magnífico en los intercolumnios con bailarinas en traje de hadas. Tras varias mutaciones retorna la acción a Madrid. En la escena 21 del segundo acto se pide: “Se cambia la decoración y aparece una marina y en ella una galera de dos bandas, de la que saltan a la escena una multitud de piratas. Rinden los piratas a los caballeros, se llevan a Doña Inés y vuelven a la galera, cambiándose la decoración como estaba antes” (21). Es muy interesante la introducción de una escena en el segundo acto que emula a la de *El convidado de piedra*⁴⁶ con base en el de Tirso de Molina, donde la estatua de Don Gonzalo cobra vida para invitar a cenar a Don Juan (63). Ya en el tercer acto de *Don Luis Osorio o vivir por arte del diablo*, tiene lugar una mutación en la cual aparece el mismísimo infierno: El palacio infernal de Satanás en un abismo con un trono de oro al fondo donde aparece rodeado de diablos y una guardia personal. Allí ocurre una acusación contra don Luis, pero a los pocos segundos, vuelca

⁴⁶ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elconvidadodepie00moli/page/n1/mode/2up>

la acción para mostrar La Gloria, en el cual le espera Violanta porque ya que han sido perdonados por Dios en su infinita gloria. Desafortunadamente al continuar blasfemando don Luis, La Gloria desaparece para tornarse nuevamente hacia el abismo. Curiosamente es Don Juan quien le da la despedida y los demonios le llevan a Don Luis por un escotillón.

En 1855 Romualdo Lafuente publicó la comedia de magia en tres actos *La ninfa de los mares, original y en verso*⁴⁷ la cual se inauguró en el Teatro de Variedades el 23 de agosto de 1835. Al inicio, la acción sucede en una isla desierta con grandes peñascos. En seguida las acotaciones piden de facto:

La mar empieza a conmovirse, el horizonte se cubre de espesas nubes oscuras, va saliendo una enorme ballena. Al llegar junto a las rocas abre la boca y de ella arroja a Margarita a la playa, desaparecen y seguida el teatro vuelve a aclararse, como al principio. Todo esto se ejecutará al son de una música suave y melodiosa
(2)

En efecto, se trata de demandas harto difíciles de satisfacer, escénicamente hablando; además, aparecería una barca llena de moros y cautivos europeos quienes desembarcarían de la nave. Y añade que una cabaña que estuvo desde el principio se transformó en un descomunal monstruo marino de cuya boca se arrojarían llamas y, justo del interior, saldrían Conrado y Melitón. Por si fuera poco, en otro sector del escenario habría un grupo de nubes desde donde se observaría un genio alado. Para el segundo acto las *didaskalias* piden:

⁴⁷ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laninfadelosmare00lafu/page/n1/mode/2up>

Una parte del serrallo del Sultán de Damasco, con vistas a los jardines, y detrás de ellos el mar. El primer término un rompimiento árabe, calado por el fondo, pero no oriental. A continuación de los arcos hacia el fondo, se ven los jardines con varias fuentes, pedestales, arcos de flores y jardines. En último término el mar. La parte del jardín, a su tiempo, se transforma en mar que se une a la del último término: la fuente de en medio es un gracioso barco con guirnaldas que se transforman en delfines. El trono es un féretro con el tronco del cuerpo de Mustafá tendido y a su lado, un verdugo con la cabeza ensangrentada en una mano y la cuchilla. Las esclavas se transforman en momias, los niños en monos y aves nocturnas, y los soldados turcos en esqueletos con los mismos turbantes y lanzas, petrificados hasta que lo deseen. Cantan y se retiran al son de una música infernal”
(8)

Sin pretender dar fin a la magia en escena, para el final del tercer acto se anuncia:

Transformación. Palacio del trono en el fondo del mar bajo la isla de San Paul. El palacio es todo formado sobre fondo celeste, concha, plata y perforado por una de las hadas. Al fondo estará el trono y sobre el Neptuno en una nube. Adornan y sostienen las columnas del palacio sirenas, medusas, torturas y multitud de peces que circulan por el aire en varias direcciones. El fondo será un salpicado de brillantes estrellas transparentes, a su tiempo la nube donde está colocado de Neptuno se elevará (15).

Como se ha constatado, los dramas de magia centran su objetivo en el transformismo o mutaciones a ojos vistos del espectador, sin dejar a la imaginación ningún detalle en esta teatralidad. Otra obra *El genio de las minas de oro: magia con*

*música y bailes*⁴⁸ (1856), original de Ramón de Valladares y Saavedra es un texto que recaba información sobre la organización de las compañías dramáticas de la época. En la primera página dice que fue representada por primera vez en Madrid en el Teatro de Variedades. Decoraciones y maquinaria de Eusebio Lucini, Pintor y director del Teatro Real y caballero de la real y distinguida Orden de Carlos III. Música del Cristóbal Oudrid. Dirección escénica del primer actor cómico José de Corcolés, sastrería y trajes de transformación de Lorenzo Paris y bailes del director coreográfico José Carrión lo cual evidencia que se procuraban los productores, la mayor infraestructura en recursos humanos especializados para representar, tal cual estaba escrita la obra y así sería llevada a la escena sin modificación alguna. La acción sucede en Palermo, Sicilia y entre los personajes figura el Rey Carlos VI. La obra propone una cantidad extremadamente alta de recursos donde los personajes, además, volarían por los aires. Dice una acotación del primer acto:

El asno de oro, subido en una carroza y bajo un palio de brocado, viene cubierto de un paño de oro y trae al cuello un gran collar de perlas. Una cuadrilla de ninfas siembra las flores a su camino y echa incienso. Delante y detrás del cortejo Traen trofeos y banderas análogas a la ceremonia. Muchos asnos deben ser de consorte al asno tesorero (29)

Pero al poco tiempo ocurre algo inesperado al terminar el primer acto:

Explosión infernal. Un rayo destruye la estatua del asno tesorero la cual desaparece en mil pedazos. La plaza se desploma y aparece en último término un volcán y la ciudad ardiendo y desmoronándose. Es de noche y la blanca luz de la

⁴⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elgeniodelasmina552oudr/page/n1/mode/2up>

luna preside este cuadro de desolación. La diosa de la ambición sale del pedestal en donde estaba la estatua y sentándose en un sofá que aparecen el fondo, hace sentar a su lado a Margarita. El sofá rosa se eleva y al tratar de subirle a ella, se desprende de la misma un círculo de fuego hecho por Semiramis. De repente se encuentra sentada en un enorme caracol. Del rey y su comitiva caen al suelo batidos. El pueblo huye al verificarse la explosión (33).

Es decir, la construcción dramática de la magia gusta también de adicionar el ingrediente de la sorpresa a la trama y desde los primeros momentos del espectáculo. En el acto final, nuevamente causa sensación ver aparecer un gran jardín con numerosas estatuas alumbradas por la luna, mismas que descenderán para ponerse al lado de Matanasio quien despavorido les saluda, conviven y bailan una danza, dicen las acotaciones.

En 1861, *El hechicero y la fortuna: comedia de magia en tres actos y en verso*⁴⁹ de Antonio Mallí de Brignole introdujo al final de su texto, la pierna de un gigante a escena, la cual aparece sólo unos segundos para luego jamás volver a entrar a escena. En el mismo año se reporta el texto *Fausto o Luchas del bien y el mal: drama de magia en siete cuadros*⁵⁰ en la versión de Vicente de Lalama y quien acota; -traducción de un original en francés- pero que, sin embargo, omite el nombre del autor original. Por la estructura y los diálogos, no se percibe similitud con las versiones de Marlow, Goethe o Gounod ya que los finales son particularmente distintos. Al final de la versión de Lalama, Margarita cae en locura y Mefistófeles es engañado porque ella y Fausto son perdonados

⁴⁹ Enlace a Archive.org https://archive.org/details/elhechiceroylafo00mall_0

⁵⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/faustooluchasdel00lala/page/n1/mode/2up>

por la misericordia de Dios, pero un ángel le exige el arrepentimiento a Fausto mientras Mefistófeles huye.

En ese mismo tenor, algunos dramaturgos optaron por unir textos de diferentes autores para reescribir uno nuevo, tal fue el caso de *La almoneda del diablo: comedia de magia en tres actos*⁵¹ y un prólogo de Rafael María Liern. La obra ubica algunas escenas precisamente en el castillo de Fausto, pero más adelante y con todo detalle, el texto solicita estrictamente se ponga en escena La tierra de Jauja con sus ríos de leche y los árboles con fruta de oro, entre otros (22).

La almoneda..., aclara significativamente su influencia por partes iguales de dos dramas franceses: *Les bibelots du diable: Féerie-vaudeville en trois actes et seize tableaux*⁵² de Théodore Cogniard et Claiville y *Rothomago*⁵³ de los hermanos Cogniard. Quizá sea este un hallazgo notable para esta investigación porque ello fundamenta la influencia que, desde la dramaturgia francesa se tuvo e influyó de manera significativa en el modo de escribir teatro en España y su posterior expansionismo como forma teatral con ecos de notable resonancia, en diferentes ciudades de México. Todo este recorrido gracias a las compañías extranjeras quienes seguramente, además de viajar con sus espectáculos, también ayudaban a la distribución de colecciones de textos dramáticos en nuestro país.

⁵¹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laalmonedadeldia29420lier/page/n1/mode/2up>

⁵² Enlace a BNF. Gallica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61813519/f1.image>

⁵³ Enlace a BNF. Galica <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5701377k.r=Rothomago>

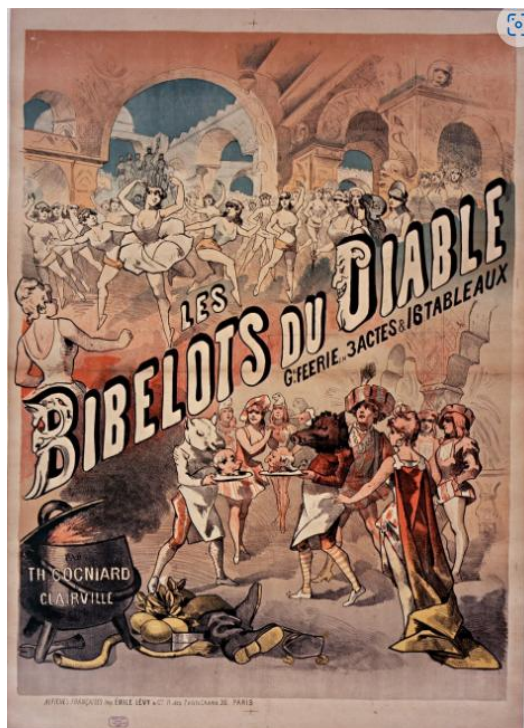


Ilustración 8.- *Les bibelots du diable*. Tomado de Gallica BNF⁵⁴.

Ejemplos como el de *La paloma azul: comedia de magia en cuatro actos*⁵⁵ de Rafael María Liern en 1862, llegó a pedir hasta 17 mutaciones, expandiendo cada vez más y más, hasta horizontes francamente insospechados aquella buscada espectacularidad visual. En 1865 apareció un texto que titulado *Urganda la desconocida: comedia de magia, original en cinco actos y en prosa*⁵⁶ de Francisco Sánchez del Arco, la cual habla precisamente, dicho sea de paso, de la maga o curandera que está presente en diferentes obras como por ejemplo *El Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes. El referido texto es a primera vista un balance entre los recursos escenográficos, la construcción de la trama y de los caracteres, además de dotarnos de un final feliz para la maga protagonista. Lo interesante de este texto radica en las acotaciones que indican

⁵⁴ Referencia del afiche en *Les Bibelots du diable, qde féérie en 3 actes et 16 tableaux par Th. Cogniard & Clairville : [affiche] / [Non identifié] | Gallica (bnf.fr)*

⁵⁵ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lapalomaazulcome2965liern/page/n3/mode/2up>

⁵⁶ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/urgandaladescono00snch/mode/2up>

la distribución del elenco por todas partes de la sala teatral. Técnicamente el espectáculo estaría integrado al espacio del espectador, con actores rodeando al espectador o en su defecto transitando entre ellos. Se pide además varias fogatas en escena. Finalmente, para los textos que se inscriben en el ramo de la magia se cita aquí al texto de *La espada de Satanás: comedia de magia en cuatro actos*⁵⁷ publicada en 1867, también de la pluma de Rafael María Liern. Esta comedia no tiene empacho para representar la casa de un hechicero quien técnicamente está cocinando a un humano en su caldero pues saborea brazos de este, para saber su estado de cocción. El autor tampoco tuvo reservas para pedir un monstruo saliendo de la tierra para que éste con sus alas, cubra todo el escenario, ocultando una fastuosa decoración de la muerte. De la boca del monstruo saldría un baile de demonios.

Queda manifiesta en este género, la intención, por medio de la voz de los personajes, asustados e incrédulos, de pedir en todo momento la protección de Jesús, José y María, del Altísimo Dios Padre o del Espíritu Santo. Con ello se afirma que el discurso estaba destinado a administrar una ideología metafísica en el espectador particularmente, por medio de la sensibilidad cristiana. Esta condición será revisada más adelante en el contexto mexicano.

3.3 Dramas de fantasía

Aunque no es un género tan antiguo, como los anteriormente registrados, el drama de fantasía encuentra numerosos ejemplos a partir de 1852, cuando menos en la

⁵⁷ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/laespadasatana29518oudr/page/n3/mode/2up>

selección de documentos que fueron hallados para redactar esta investigación. El primer ejemplo lo tenemos con un texto llamado *Sueño y realidad: capricho lírico fantástico en un acto*⁵⁸ por Francisco Porcell. Por su extensión de un solo acto, apenas alcanza a retratar una magnificación de lo sublime al mostrar escenas delicadas en inmensos valles y montañas bañados por el sol. Inmediatamente en 1864 José María Díaz escribe *Muerta en el bosque: cuadro fantástico en dos cuadros*⁵⁹ con música de Blas García. La acción es ubicada en Escocia bajo el gobierno de la Reina Ana y aunque el escenario cobra fuerza al representarse en un panteón, la acción es radicalmente opuesta a lo que hemos revisado en los anteriores textos. En los personajes existe una gran nostalgia y también una búsqueda de su identidad. Los personajes parecen estar contruidos con base en atisbos psicológicos, aunque en efecto, los escenarios realzan más el efecto impresionista de aquellas siluetas. En 1865 Juan de Alba y Peña escribe un “A propósito fantástico” en un acto titulado *El pueblo y la patria en cueros*⁶⁰ donde representa a dos lunáticos en la luna; dicho sea de paso, un gran antecedente sincrónico de la novela *De la tierra a la luna*⁶¹ (1872) de Jules Verne. En el drama de Alba, aquellos seres observan la llegada de un globo más, con gente proveniente de Europa. Los visitantes reciben la queja de los lunáticos por las malas condiciones que ahora tienen debido al flujo de migrantes, irónicamente un asunto particular del siglo XIX. En el mismo tono, en 1865, se encuentra *La piel de Zapa: drama fantástico en seis cuadros*⁶² arreglado, dice el texto, del francés por Sánchez Garay y Lalama. El referido drama expresa el interés por la vida

⁵⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/sueoyrealidadcap13431porc/page/n1/mode/2up>

⁵⁹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/muertaenelbosque1428garc/page/n3/mode/2up>

⁶⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elpuebloylapatri00alba/page/n5/mode/2up>

⁶¹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/delaterrelalu00vern/page/n7/mode/2up>

⁶² Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lapieldezapadram00sn/page/n1/mode/2up>

cotidiana en medio de problemas sociales y políticos propios de cualquier sociedad. Es muy importante acotar que, tanto en éste, como en los precedentes dramas, salen a escena mayormente, con un peso muy especial, las clases más acomodadas y que generalmente gozan de un título nobiliario. Para el año de 1866 se ubica el texto *Revista de un muerto. Juicio del año de 1865. Apropósito fantástico en tres cuadros y en verso*⁶³ de Francisco Barbieri. La acción se sitúa en el sofisticado ‘Palacio de la Eternidad’ donde se pondrá en juicio al mismísimo año de 1865 de la siguiente manera:

En el fondo dos profundas galerías: la de la izquierda pertenece al porvenir, y estará oscura. La de la derecha pertenece al pasado y estará débilmente iluminada. En el centro de estas dos galerías y un poco avanzado hacia proscenio, se hallará el trono de Saturno como rodeado de un anillo de fuego. Este Dios con todos los atributos del tiempo tendrá sus pies a las cuatro estaciones y estará refinado sobre un gran reloj de arena. En la galería de lo pasado habrá una multitud de esqueletos en fila: el primero de los cuales tendrá en la frente la cifra de 1864 y los que le siguen una unidad menos: en la de lo porvenir todo será confuso y por consiguiente sin formas determinadas (9).

En efecto se ha llevado a juicio a los referidos años quienes, a su vez, son personificados por algunos actores. Aparece Saturno entre los implicados y agentes de policía. Posteriormente en 1866 José María Gutiérrez de Alba escribió *Enfermedades secretas: cuadro alegórico-fantástico en un acto y en verso*⁶⁴. En este texto los personajes incluyen a la política, la hacienda pública y hasta algunas monedas y billetes de diferentes denominaciones. Al año siguiente Telésforo Corada escribió *La heroína de*

⁶³ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/revistadeunmuert25515barb/page/n3/mode/2up>

⁶⁴ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/enfermedadessecr2551guti/page/n7/mode/2up>

*Barcelona: drama histórico fantástico en tres actos y en verso*⁶⁵. Se trata de un texto escrito con base en la biografía de Santa Eulalia, patrona de la ciudad catalana. El texto nos lleva a la época de la dominación de Barcelona por parte del Imperio Romano. Eulalia aparece como una niña de apenas 14 años. Del drama, destaca que, en la octava escena del primer acto, Eulalia entra en éxtasis como vidente, pero siendo un espacio dramáticamente propicio, no hay acotación alguna que pida en un cuadro ver la revelación, también a ojos del espectador. Sin embargo, posteriormente ocurre una delicada aparición por medio de una nube que desciende. Desde el aire, comienzan a entablar un diálogo suave, delicado y sostenido. En la escena tercera del segundo acto también tiene lugar una aparición similar en cuanto a suavidad y mesura, conjugada con los primeros rayos del sol al amanecer. El martirio de Eulalia es narrado por los romanos incrédulos, pero jamás es presentado a ojos de los espectadores. Tan solo casi al final, el cadáver de Eulalia es transportado en procesión⁶⁶ envuelto en un paño blanco. En la última escena cuando los romanos tratan de profanar el sepulcro, tan solo éste desaparece en medio de un vapor espeso donde se habrá de proyectar la imagen de Eulalia en medio de flores y de una aureola⁶⁷. La aparición desaparece en lo alto. Escenificación muy distinta de las anteriormente descritas porque cuida de no mostrar violencia y desmesura en el escenario. Un drama parecido es escrito también en el año de 1867 de mano de Emilio Álvarez titulado *La virgen de la Paloma: drama histórico-*

⁶⁵ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laheronadebarcel12413cora/page/n1/mode/2up>

⁶⁶ Se desconoce si la procesión allí acotada tuvo lugar en las calles a las afueras del teatro o, por el contrario, se trató de una coreografía en el escenario que pudo haber invitado a los espectadores a participar desde la butaquería.

⁶⁷ La referida *didaskalia* sugiere el uso de un instrumento de proyección de imágenes que posiblemente funcionaría por medio de cristal pintado de color, o algún antecedente de la llamada 'linterna mágica', que lo mismo se usaba para las funciones de fantasmagoría y otras diversiones ópticas. El centro de la discusión nos lleva a conectar los diferentes tipos de espectáculos en el TGA y este texto se presta para el lucimiento de espectros, quimeras o seres celestiales.

*fantástico-religioso*⁶⁸ que fuera representado por primera vez un 23 de diciembre. Se trata de un extensísimo texto solicitante de un elenco base de 25 actores y comparsas para interpretar señoras, caballeros, curas, alcaldes, maceros, pajes, manolas, manolos, vendedores, músicos, chalanes, alguaciles, hermanos de la paz, gitanas, ujieres y soldados. La acción sucede en 1794 en las Ferias de Madrid en la Plaza de la Cebada teniendo en escena a Nuestra Señora de la Gracia. Amén de la sobrada extensión del drama, sobresale que en todo momento del relato se mantenga siempre a la vista del espectador una imagen milagrosa con la finalidad de mantener la devoción del asistente⁶⁹. Es interesante la ‘administración de la fe’ que este drama pretende mantener en un espectador quien seguramente sería católico y mantendría un fervor al observar en escena un símbolo religioso reconfigurado como signo estético.

Recapitulando, a primera vista es muy difícil poder reconocer algunas diferencias entre las anteriores formas teatrales. Por su parte, en los dramas de espectáculo prevalecen la introducción de lugares lejanos y exóticos y la introducción de ninfas o de cupidos. Las principales referencias también nos llevan a los cinco continentes donde se ejecutan acciones de rescate en alta mar. Los personajes principales son miembros de la realeza o de las cortes y salvo la lucha de un perro en escena, se conjuga la fantasía cuando las acciones suceden hasta en el fondo del mar.

En el caso de los dramas de magia los lugares preferidos son el infierno y sus alrededores. Los personajes preferidos allí son los demonios quienes se verán rodeados

⁶⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lavirgendelapalo00alva/page/n3/mode/2up>

⁶⁹ Nuevamente sería importante traer a discusión, la posibilidad de que en la escenificación pudiera echarse mano del uso de una imagen verdadera, auténtica o sólo permanecer como un signo teatral. Noción importante que habrá de poner en antecedente a algunas premisas planteadas el capítulo destinado al marco teórico

de todo tipo de duendes y brujas. Lobos, vampiros y todo este tipo de fauna del mal serán necesarios para realizar las llamadas mutaciones escenográficas a la vista del espectador o las transformaciones de objetos en seres animados malditos. Es determinante en este tipo de dramas, la intervención del mal, pero también es necesaria la aniquilación de este a manos de las fuerzas del bien.

Los dramas de fantasía son en definitiva un recurso diferente a los anteriormente descritos. Por el tratamiento, una parte de ellos parecen dramas psicológicos preocupados por retratar un mundo lleno de conflictos íntimos. Sin embargo, no es sustantivo el tratamiento de problemas metafísicos pues los problemas del mundo son lo suficientemente aplastantes para preocuparse. La otra parte en efecto toma por completo el asunto metafísico al tratar la vida de los santos y dar lecciones por medio de su ejemplo a la población. No queda claro por qué denominarlas de fantasía, cuando en realidad podrían introducirse a estos dramas dentro de lo sacro por tratarse de misterios de la fe. En conclusión, provisional, los dramas de fantasía juegan con los espacios y signos estéticos al ser potencialmente espacios y símbolos religiosos, siendo de naturaleza artificial.

3.4 Dramas sacros

Al final hemos dejado esta categoría de dramas españoles, seleccionados del repositorio hispano que incluye dramas en español y catalán, por la estrecha relación con la literatura litúrgica que habremos de trabajar líneas adelante. De este modo, se hallaron trece textos en este rubro, los cuales merecen mención, en virtud de la estrecha semejanza que guardan con el Nuevo Testamento, donde precisamente acontecen los

diferentes pasajes de la vida de Jesús. Será muy provechoso revisar aquella producción dramática similar por su tema y por su definición durante la segunda mitad del siglo XIX. En primer término y de manera cronológica podemos citar al drama *Dios es el Rey de los reyes: drama sacro en un acto y en verso*⁷⁰ (1852) de Enriqueta Lozano de Vílchez. Se trata de un pequeño texto en un solo acto con una extensión total de 24 cuartillas y en versos octosílabos. La trama alcanza desde la persecución de la Sagrada Familia hasta su adoración en la Natividad. Aunque aparecen cantidad de pastores, las fuerzas del mal nunca se presentan ni como demonios o alegorías. Si acaso son sugeridos durante la huida, apenas nombrando a los sicarios de Herodes. Existen, sin embargo, pasajes muy propios del drama como encumbrar las virtudes de cada uno de los miembros de la Sagrada Familia, pero por sobre todo, un momento especial, pocas veces desarrollado, donde José muestra su enamoramiento por María (14). Se trata de un pasaje pocas veces visto y hasta donde nuestras fuentes indican, no tenemos un precedente similar a este momento donde José y María son propuestos como personajes vivos capaces de sentir amor y no exclusivamente, cumplir la misión que les fue encargada desde los cielos. Líneas adelante, se habrán de cumplir, aunque de manera discreta, algunas mutaciones, diferentes apariciones y la intervención magnífica en escena, de composiciones angelicales sin la obligatoriedad de la maquinaria teatral, argumentando que se pueden modificar según las necesidades y posibilidades de artistas y espacios escénicos.

*La pasión de Jesús: drama sacro-bíblico en seis jornadas y un epílogo: escrito en verso sobre la Biblia y en auto de Fr. Gerónimo de la Merced*⁷¹ (1855) de Antonio Altadill.

⁷⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/dioseselreydelos00loza/mode/2up>

⁷¹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lapasindejes00cepe/page/n3/mode/2up>

Dice el escritor en una previa dedicatoria que el texto fue escrito mientras sufrió una grave enfermedad durante 9 largos meses al final de los cuales concluyó el drama. El texto inicia con el pasaje de Magdalena arrepentida y a la búsqueda de la salvación mediante su encuentro con Jesús en casa de Simón. A continuación, pasamos a la escena del Domingo de palmas donde el profeta habla de la destrucción al templo. Durante estas acciones, el carácter diseñado por Altadill distingue a Jesús en su forma de Dios por el espíritu altísimo y a Jesús en su esencia de hombre por su cariño tan respetuoso hacia su madre María, quien, por cierto, siempre le acompaña. De manera paralela, en la Sinagoga orquestan la muerte del resucitado Lázaro simultáneamente a la de Jesús, con ayuda de Judas por 30 monedas de plata, en un logrado y excepcional entramamiento de escenas. En la segunda jornada somos testigos de la última cena y de la declaración de fidelidad de los apóstoles.

Cepeda teje muy bien los episodios de Jesús y de la conjura en su contra, con los del prendimiento en el Huerto de los Olivos donde "aparece un ángel con una cruz en la mano izquierda y un cáliz en la derecha" (44), el del beso de Judas y el de la unión milagrosa de la oreja al soldado Malco. En seguida vienen los interrogatorios en casa de Caifás, de Pilatos y del tetrarca Herodes, alternando dramáticamente muy bien las escenas entre las fuerzas opositoras en conflicto. Casi al final de la tercera jornada ocurren las negaciones de Pedro y un extenso arrepentimiento de Judas que culmina con la siguiente acotación:

Echa la cuerda a la rama de un árbol que habrá al efecto y queda suspendido de la misma. En el momento aparece Lucifer por un escotillón y abalanzándose a Judas desaparece por el mismo sitio (...) Al concluir el coro desciende de la bóveda

Lucifer abrazando a Judas; los condenados al verle empiezan segunda vez al coro con visibles muestras de alegría (60-61).

Dicha referencia evoca a la bajada a los infiernos de Fausto la cual hace uso de la trampilla y que es empleado el recurso, tal cual para Judas. El espectáculo siempre será una constante del TGA que incluso pueda repetirse en formas particulares, a pesar de las diferentes anécdotas donde se emplee. Para la jornada cuarta inicia la escena en el palacio de Herodes quien, a su vez, turna a Jesús a casa de Pilatos donde los judíos prefieren al ladrón Barrabás por encima del predicador. La conjura es consumada y Jesús es condenado a morir en la cruz. En la jornada quinta dice, el teatro debe representar una plaza de Jerusalén donde:

Al levantarse el telón aparecen en la escena grupos de hombres, mujeres y niños del pueblo mirando con ansiedad a la derecha, por donde sale el cortejo que acompaña a Jesús al suplicio en esta forma: cuatro soldados romanos con lanzas; seis clarines tocando una marcha fúnebre; el pregonero; Dimas y Gestas (bueno y mal ladrón) desnudos y atados con una cuerda que llevará un sayón; Jesús con la cruz atado igualmente y conducido por otro sayón; Anás, Caifás, Abdaron y Benjamín; un escuadrón de soldados romanos con un oficial; pueblo (73).

En adelante ocurre la totalidad del viacrucis a los ojos del espectador, el estampado del rostro de Jesús en el sudario de la Verónica, la llegada al Gólgota y la crucifixión donde sucede una escena de grande aparato según las siguientes acotaciones:

El sol y la luna que habrán aparecido en el firmamento a la derecha el primero y la segunda a la izquierda de la cruz, van entibiando su claridad hasta quedar el sol

totalmente oscuro y la luna como teñida de un color rojo de sangre. Empieza a oírse un rumor sordo que aumentará progresivamente hasta el final del acto, notándose con estrépito después de las últimas palabras de Jesús. Las torres de Jerusalén, que se verán en lontananza, desaparecen a la vista del espectador como unidas por el temblor de tierra que se notará en la escena (84).

Concluye la jornada con la muerte de Jesús y la desesperación de los personajes en escena, quedando en primer término Jesús crucificado. Enseguida el autor recurre a la escenografía verbal donde en otro espacio, un centurión informa a Pilatos de todo lo visto en escena para volver al pasaje del descendimiento, previamente mostrada a ojos del espectador. Culmina la sexta jornada con el sellado y custodia de Jesús en el sepulcro. Ya en el epílogo ocurre la resurrección de Jesús en medio de un estruendo, terremoto, explosión y la custodia de ángeles a la manifestación milagrosa. Continúa la acción mostrando a Jesús resucitado, pero después, Cepeda nos obsequia la Asunción de María quien desde lo alto bendice a todos los asistentes. Elementos todos propios del TGA.

El Jesús presentado por Cepeda es sumamente bondadoso, jamás muestra su faceta rebelde y, antes, al contrario, se destaca su mansedumbre. Jamás nos es explicado el origen de la ambición de Judas y la anagnórisis que le impulsa a renunciar a las monedas. Lo anterior se encuentra en la composición dramática fundamentada en destacar la liturgia por encima de la literatura y de la escenificación dramática. Por ello se demuestra una línea de respeto a la narrativa bíblica y a la solemnidad litúrgica. El texto sugiere que la puesta en escena es constantemente ambientada por intervenciones musicales a fin de brindar atmósferas glorificantes. Cepeda se esmera por mostrar en escena, símbolos de la eucaristía y, además, hipnotizar la sensibilidad del espectador

mediante terremotos, eclipses, apariciones demoníacas por escotillones y el pánico escénico de las comparsas. Todo esto favorece una estética particular de alto impacto ideológico y efectismo tanto para los realizadores como para los espectadores.

*La resurrección de Nuestro Señor Jesucristo: drama sacro en un acto*⁷² (1855) de Antonio de San Gerónimo, pero refundido⁷³ por Ramón Asensio Más. A manera de advertencia, el texto reconoce su posible uso ilegítimo más allá de España, al reservar los derechos a un residente de La Habana, Cuba para todos aquellos teatros de Ultramar con lo cual, se da por explícito el constante intercambio dramático entre España y América. La obra es de una extensión muy corta y abarca tan solo el pasaje de la resurrección de Jesús. La trama nos ubica en el sepulcro de Jesús, mismo que es custodiado por algunos soldados quienes muestran humildes su arrepentimiento por haber asesinado a un inocente.

A pesar de tratarse de una obra corta, las exigencias espectaculares son mayores pues acota: “Los soldados todos y el centurión caen al suelo al estallar con toda su fuerza el terremoto. La losa del sepulcro salta en pedazos: ilumínase la escena y sale Jesús del sepulcro elevándose” (7). La trama involucra a los del Sanedrín quienes a toda costa intentan ocultar el milagroso suceso. Adelante, se incluye algunos de los pasajes de la vida de Jesús durante 40 días, antes de su Ascensión a los cielos. Atrae sin embargo la reiterada magnificación sobre la muerte de Jesús para redimir al mundo, cuando dramáticamente, no hay un universo mejor al finalizar la obra. Como última escena, de

⁷² Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/laresurreccionden3471asen/page/n1/mode/2up>

⁷³ Probablemente el término “refundido” fue el usado en España para describir la acción de adaptación de un texto proveniente de otra lengua, pero no termina de esclarecerse si se trataba de específicamente de una traducción, reducción de extensión o versión libre a partir de otro texto dramático.

San Gerónimo solicita que el teatro se transforme en gloria y en el centro, en un trono de nubes, Jesús se eleve hasta salir de escena gracias a la maquinaria del teatro, fondeado todo por un coro de ángeles. Todas estas acotaciones empatan sin problema en los requerimientos estándares del TGA.

*Jesús, María y Joseph (Primera parte) o Los pastores a Bethlehem: tradición sacro-bíblica-dramática, en cinco actos y en verso*⁷⁴ (1869) de José Julián Caveró. Texto dramático de gran extensión que va más allá de la denominación de pastorela al mostrar una construcción dramática bastante desarrollada, tanto en forma como en contenido. Con una extensión de 112 páginas, Caveró toma el pasaje de la persecución de la Sagrada Familia e introduce a pastores, San Miguel Arcángel, los Reyes Magos y a las tradicionales fuerzas personificadas del Infierno. La obra solicita escenificaciones profundamente oscuras para el sitio del mal, pero también exóticas cuando acota:

Astharoth habrá aparecido dos ó tres versos antes de concluir la escena anterior, montado sobre un dragón alado de figura horrible, y dice los primeros versos subido en él todavía; después desciende el dragón por los aires hasta colocarse en frente de Luzbel: Astharoth descabalgua, y cuando está en el suelo, el monstruo se eleva: echará fuego por ojos y boca, sin que este fuego baste á iluminar las tinieblas del caos (7)

Espectacular, por una parte, pero también aleccionadora para explicar al público, en otra escena, sobre el origen de la caída de Luzbel en la correspondiente escena II, del acto primero. Las entradas y salidas fastuosas con maquinaria son un recurso

⁷⁴ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lospastoresdebet1143cave/page/n1/mode/2up>

frecuente como en otros textos aquí comentados, pero aplicado también a las fuerzas del bien, representadas por el Arcángel:

Este aparece sobre una hermosa nube blanca, roja y azul; vestido con la coraza, el casco, una espada de fuego que centellea en la mano y unas grandes alas blancas: la nube, que esparcirá á su alrededor una claridad celeste, estará en medio del escenario suspendida en el aire. Desde la salida del Arcángel, se percibe á lo lejos una música suave y muy dulce, que no interrumpa el diálogo (12).

Fastuosas y acompasadas las entradas con coros de ángeles debió tratarse de un recurso dramático e hipnótico para la época. Además de constante en su uso pues antecedentes existen, aunque con cierta modestia como ya fue revisado líneas arriba. Nuevamente se cita otra entrada deslumbrante de los demonios para ejemplificar este arsenal de efectos dramáticos:

Al evocar Luzbel á los genios infernales, las brumas del caos se iluminan de color rojizo y déjanse ver monstruos alados, murciélagos, etc., que van revoloteando. En el fondo de la escena aparece la boca del infierno: salen por ella multitud de demonios con teas y lanzas: los bastidores figurarán masas de peñascos: y entre sus grietas se verán correr insectos análogos, y una monstruosa serpiente que los vá recorriendo todos. Total transformación de infierno. Brota del suelo una legión de demonios y furias infernales y al frente de ellas Belzebuth, ciñendo una corona de fuego, no tan arrogante como la de Luzbel. En el foro aparece el trono infernal: Luzbel sube y domina toda la escena. Artharoth queda á la derecha del proscenio en primer término. Belzebuth igualmente al otro lado. Rompe la orquesta en una

música infernal. Las furias ejecutan un bailete y los demonios cantan y pegan en el suelo al compás de la música con todos los instrumentos que llevan (15).

El espectáculo, según la cita conjuga en su diseño toda suerte de recursos visuales, sonoros y muy probablemente sensoriales puesto que la creación de iluminación podría provenir de gas, combustible líquido o parafina que para la época era muy común. Así mismo, y por si fuera poco acompañarán en el dramatismo de la escena, toda suerte de coreografías para exaltar aún más el efecto magnificante. La estructura dramática, como ya se ha dicho, se ve constantemente adicionada en otras escenas por comparsas y coreografías, mientras que los escenarios solicitados son pintorescos y floridas praderas, lo cual contribuye a crear un ambiente fantástico del sitio donde nació Jesús, contrastando perfectamente las múltiples escenografías y ambientaciones solicitadas.

La obra confecciona una comedia de enredos donde un demonio se disfraza de bella zagala para entrapar a un pastor el cual naturalmente, al final es descubierto. La trama incluye escenas como la del casamiento de María con José durante un ceremonial donde a María se le descíñe el cingulo virginal. Posteriormente se presentan los celos sembrados en José al grado de intentar asesinar a María, pero impedido por intervención del arcángel Miguel. La acción es entrecruzada por jocosas secuencias “simulando el magnetismo por medio del fluido eléctrico” (95), las cuales proporcionan un énfasis cómico a los momentos dramáticos como cuando los demonios son lanzados a un escotillón evocador del infierno. Al finalizar el drama es presentado el pasaje de la

adoración donde Caveró solicita toda la maquinaria disponible, orquesta, coros, ángeles, luces de distintos colores y un rayo de luz⁷⁵.

*Jesús, María y Joseph (Segunda parte). Los siete dolores de María Santísima: drama sacro-bíblico-tradicional, en siete pasos dividido en ocho cuadros y un epílogo*⁷⁶ (1869) de José Julián Caveró se trata de la continuación del texto anterior inmediato descrito y ahora toma de lleno la vida de Jesús que, para la confección dramática, utiliza principalmente a María la madre del Redentor del Mundo como protagonista de la trama.

La historia recapitula hasta el cuadro general de la degollación, cuando la persecución de la Sagrada Familia. Caveró entrama atinadamente la historia de Dimas y Gestas de manera paralela a la vida del Redentor desde un principio, pues es precisamente esta dupla de bandidos quienes ayudan a José y María a escapar de los esbirros de Herodes. Dramatúrgicamente el texto está lleno de acotaciones sumamente cinestésicas pues solicita constantemente: “el rayo del crepúsculo (...) iluminados fulgores, vivísimos de la luna (...) iluminación general de la escena para una batalla por la protección de la vida de Jesús” (26-29). A los dos ladrones también se suma Barrabás como velado coprotagonista de la trama quien no tiene empacho para citar, dicho sea de paso, a dioses profanos como Baal para mostrar su lado infiel a la ideología cristiana. Dimas por su parte expone premoniciones sólidamente sustentadas en la trama sobre su fin al lado de Cristo cuando dice desde el primer acto:

« ¡Vén , sígueme al Paraíso:

⁷⁵ Como dato curioso, *La resurrección de Nuestro Señor Jesucristo...* es un drama donde, tanto fuerzas del mal como del bien, se dirigen a Dios bajo el nombre de Jehováh, más de una docena de veces. Quizá merezca en otro espacio, un análisis particular sobre las diversas religiones que se sirvieron del modelo del TGA para fines particulares.

⁷⁶ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lossietedoloresd1144cave/page/n3/mode/2up>

te aguardo! » Y corrió veloz
 sobre las alas del viento,
 y se elevó al firmamento
 repitiendo aquella voz.
 Eché tras él... Un torrente
 de sangre cayó del Cielo
 parando mi osado vuelo...
 ¡y desperté de repente! (35).

Es importante destacar a Caveró, para la época, como un habilísimo realizador del entramado de los acontecimientos dramáticos como los pasajes de Jesús, Barrabás, Dimas y Gestas, autor quien también incluye citas históricas dentro de la trama para fundamentar históricamente el contexto contemporáneo a la época del emperador Tiberio César. Al respecto y como extravagante ejemplo, Caveró sostiene muy propiamente, la fecha de la muerte de Jesús en: “el año 752 de la fundación de Roma (...) Año 5233 de la creación del mundo” (42). Al momento no tenemos la referencia de dónde pudo el autor haber sacado la información en la cual se basa, pero lo que sí podemos saber es que, declarar esa noticia, aunque sea en un escenario, puede crear un impacto profundo en quien la perciba.

Llegado el momento de la calle de la amargura o Viacrucis, el desarrollo es detallado y descarnado a ojos del espectador. Inclusive el paso sexto denominado como *El Monte Calvario* donde se pide la enclavación, la elevación y de Cristo con minucioso detalle para ser mostrado paso a paso al público. El momento de la muerte de Cristo es acotado así:

Trueno horroroso que hace retumbar el suelo. La escena que había oscurecido completamente se ilumina por un rayo vivísimo de luna que refleja solamente en el cuerpo de la Santa Víctima. Las nubes negras que habían cubierto el cielo se desplazan por un lado del horizonte dejando ver un pedazo de cielo azul sembrado de estrellas. Crujen las rocas; saltan las piedras que cubren los sepulcros y se levantan los muertos envueltos en sudarios mirando fijamente a Jesús. Un vapor oscuro enluta el aire a manera de niebla. Los relámpagos y truenos se suceden algo lejanos. Confusión y espanto en todos los personajes que están en la escena. Cruza Samuel rápidamente de un extremo al otro con el rostro desencajado y la vista fija en el Redentor hasta que desaparece de la escena. Imítese la conocida figura del JUDIO ERRANTE (76).

El dramatismo de la escena se acrecienta llegado el pasaje de la piedad donde vemos a María abrazar el cuerpo de su hijo, posterior al descendimiento, pero no por ello, el efectismo es menor porque dicha escena es adicionada así:

Óyese a lo lejos una armonía suavísima. Descienden de la altura tres ángeles. Dos de ellos conducen una corona de rosas que suspenden sobre la cabeza de María: el tercero, un corazón con las siete espadas que simbolizan los siete dolores y lo coloca sobre el pecho de la Virgen, arrodillándose a sus pies... El telón baja pausadamente (85).

Con la referida *didaskalia* cierra el séptimo cuadro para dar paso al epílogo donde se habla del pasaje de la resurrección. Al final del drama, el autor continúa con la solicitud de imágenes icónicas de la ideología católica y para gran cierre, la escenificación pide la “transformación de Gloria en el foro: La Virgen en el centro, apoyando el pie sobre la cabeza de la serpiente” (89). El autor manifiesta a través de este texto su voluntad de

reforzar en los espectadores la fuerza de la iconografía religiosa al escenificar con todos los recursos escenotécnicos posibles para la época, los puntos medulares del Nuevo Testamento en lo referente a esta categoría dramática llamada “Dramas Sacros”.

*El hombre-Dios, o sea, La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo: drama sacro-bíblico-religioso: tomado de los textos de la Sagrada Escritura en ocho actos y en verso*⁷⁷ (1869) de Antonio Campoamor. Este drama subraya la condición humana del Redentor del Mundo. Cuando a todos los demás textos interpretan el sacrificio de un Dios, Campoamor enfatiza desde el título, la carnalidad de aquel quien derrotará a la muerte. Para cumplir tal propósito, Campoamor propone un elenco quizá más grande que el total del público de cualquier sala, cosa que se podrá verificar desde las primeras páginas. La historia comienza desde el pasaje cuando los niños se acercan a Jesús y desde ese momento, vendrán cantidad de citas bíblicas justificantes de la narrativa dramática, como un modo de validación de la narrativa ficcional, en los diferentes libros reunidos en la Biblia. Sin embargo, destaca la construcción del personaje de Judas quien desde la escena V, se muestra ambicioso y mezquino pues reprueba hasta el caro ungüento de la Magdalena para los pies de Jesús. El texto no se cansa de proponer grandísimas y detalladas mutaciones escenográficas como un deseo de representar hiperrealistamente a Jerusalén y a otros lugares descritos en la Biblia tal cual sucede en la escena VIII (16). Así como en el drama de Cervera, Campoamor pide en escena cuadros de la iconografía religiosa: “ábrase la pared del fondo, dejando ver una gruta de oro y grama, en la cual aparecen varios ángeles con los atributos de la pasión” (23). El

⁷⁷ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/elhombrediososea00camp/mode/2up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>

autor ofrece adicionalmente notas que enriquecen al lector especializado, por ejemplo, aquella donde explica el origen de la palabra *Gólgota*:

y otros, apoyados en una antigua tradición, sienten que se llamó así por haberse encontrado en él la calavera de Adán, que fue enterrado allí por particular disposición del Señor: y que el segundo Adán eligió para sufrir la muerte, y rescatar a todo el género humano el lugar mismo en donde reposaba el primero, que había sido el principio de la muerte de todos los hombres (28).

Campoamor, tuvo una fuerte tendencia a sustentar la vida de Jesús como un hecho histórico antes que como un acto de la Divina Providencia. Sin embargo, existen acontecimientos dentro de la fábula que contradicen a la construcción del personaje de Jesús pues en el pasaje donde la casa de Simón el Leproso sale a escena dos esclavos y Jesús no dice nada. Es decir, el Redentor de la humanidad escrito por Campoamor tolera la esclavitud al dejarse atender y custodiar por los desafortunados hombres. El autor también pobló un sinnúmero de acotaciones al pie de página donde justifica, cita e inserta su interpretación como al reflexionar sobre la avaricia de Judas por treinta monedas lo cual, según Campoamor: “apenas si alcanzaba para comprar un esclavo” (38). Para el cuarto acto el dramaturgo pide esmero al pintor para reproducir detalladamente un paisaje escenográfico con cantidad de aspectos, evidenciando su deseo de sumergir al espectador en la ilusión teatral.

Regresando al personaje de Judas, aunque tiene constante presencia a través del drama, persisten las inconsistencias porque nunca vemos dramáticamente el momento del arrepentimiento por haber entregado a su maestro, ni la arquitectura de sus sentimientos. Lo que sí es patente es el afán de mostrar el castigo sobrenatural donde

Judas es arrastrado al infierno por cantidad de diablos quienes lo engullen con todo y la higuera donde pretendía colgarse. Campoamor, solicita caballos en escena, marca las tres caídas frente al espectador, pide el Monte Calvario con los enclavados, sayones, soldados y pueblo de ambos sexos y hasta se da tiempo de cotejar los diálogos de los personajes con las diferentes versiones de los evangelistas. En seguida, las escenas de la muerte de Cristo, la entrega de los signos a María, la resurrección y la ascensión de Jesús son totalmente espectaculares, con terremotos, cantos, ángeles, maquinaria y efectos escénicos como recurso constante del discurso visual propuesto por el dramaturgo y por las versiones anteriormente revisadas para este tipo de textos.

El drama sacro fue, según las evidencias llegadas a nuestras manos, un género bastante popular como forma estrictamente teatral y espectacular. Prueba de ello, además, son los siguientes dramas abajo enlistados los cuales, con algunas particularidades conservan las generalidades de los dramas arriba comentados. Será cuestión de dejar al lector su revisión cuidadosa:

- *Continuasio de la passió y mort de Christo Senyor Nostre o sia, La triumfant resurrecsió: nou drama sacro ab un acte y en vers*⁷⁸ (1870) de Agustí Arquer.
- *La passió y mort de Nostre Senyor Jesu-Crist: drama sacro en conch actes y vuit quadros: y La conversió de la samarithana*⁷⁹ (1887) [probable autoría del también director y primer actor Joaquín García Parreño].

⁷⁸ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/continuasiodelap00arqu/page/n1/mode/2up>

⁷⁹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lapassioymortden4238unse/page/n1/mode/2up>

- *Magdalena: drama sacro en 6 actes y un ephílech*⁸⁰ (11 quadros) (1891) de Antoni Ferrer I. Codina.
- *El mártir del Calvario o La pasión y muerte de Nuestro Señor: drama sacro bíblico de espectáculo en ocho actos y veinticinco cuadros*⁸¹ (1893) de Apolinar Brull y Ayerra.
- *El nacimiento del hijo de Dios o La adoración de los Santos Reyes: Auto Sacro en tres actos y dieciséis cuadros y en verso*⁸² (1893) de Adelaida Muñiz y Más.
- *La pasión y muerte de Jesús: drama sacro-bíblico en seis jornadas y un epílogo, escrito en verso según los Evangelios*⁸³ (1898) de Enrique Pérez Escrich.
- *Los pastorcillos en Belén o El nacimiento del Mesías: drama sacro en cinco actos divididos en veinticuatro cuadros, en verso*⁸⁴ (1900) arreglado de Luis Suñer Casademunt.

El drama sacro demuestra una suerte de conquista espiritual del oriente al occidente por tratarse de un suceso venido de aquel lejano territorio y que poco a poco, se consumó en forma teatral y escénica en diversos territorios de Europa hasta cruzar el Atlántico para insertarse sigilosamente en América Latina. De esta forma, en el caso particular de México, la muerte de Cristo en los escenarios del siglo XIX probablemente

⁸⁰ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/magdalenadramasa1869ferr/page/n3/mode/2up>

⁸¹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elmrirdelcalvar12327brull/page/n3/mode/2up>

⁸² Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/elnacimientodelh3712fern>

⁸³ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lapasionymuerted4346pere/page/2/mode/2up>

⁸⁴ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lospastorcillose536ranz/page/n3/mode/2up>

impulsó una reconquista y resistencia espiritual de las comunidades católicas, en estado de indefensión, como una nueva cruzada religiosa, cuando al poder llegaron los liberales como grupo de poder lejano a los intereses de la fe.

Recapitulando, en el propio contexto europeo es difícil no imaginar que el TGA sirvió también para combatir situaciones sumamente similares y adversas contra la religión cristiana y contra la constante desaparición de la fe del escenario político. Como ejemplo, baste recordar la *Commune de Paris* (1871) el cual fue un movimiento de insurrección que logró instaurar, por 60 días un proyecto político popular, socialista autogestionado, como respuesta a la derrota del gobierno imperial de Napoleón III. En aquella revuelta fue visible el hartazgo de las clases desprotegidas que urgían a la necesidad de un gobierno republicano bajo ideas radicales. Los espectáculos teatrales parisinos disminuyeron su producción aproximadamente a la mitad en aquella importante fecha según lo reporta la cartelera de *lesarchivesduspectacle.net*⁸⁵ al comparar una búsqueda avanzada del año en cuestión. En aquel tiempo fue evidente el surgimiento de voces a favor y en contra de las circunstancias para el beneficio de sus particulares propósitos. Otro acontecimiento mucho más doloroso para el epicentro del catolicismo universal fue la desintegración de los Estados Pontificios bajo el papa Pío IX después de un largo proceso de unificación de la península italiana –*Risorgimento*-. La reducción de los Estados Pontificios, a la ciudad leonina y posteriormente a la ciudad del Vaticano, le valió el debilitamiento de la hegemonía católica en todo el orbe y natural fue que aquellos supervivientes de la cristiandad, tomaran todo tipo de recursos para mantener la fe en las instituciones canónicas. Entre ellos seguramente el TGA.

⁸⁵ Enlace a les Archives du Spectacle <https://lesarchivesduspectacle.net>

Muchas de estos dramas apelaron a la reconstrucción visual de Jesús, José, María y de los apóstoles a fin de unificar una defensa moral de la ideología y de los símbolos católicos bajo condiciones de sobrevivencia en contextos adversos.

Bajo el anterior contexto, el TGA francés y español se desplegó en traducciones, imitaciones o fundiciones antes y durante la Segunda República Mexicana, en un escenario donde los católicos también enfrentaron al liberalismo republicano, mediante la reformulación de su proyecto de sociedad, posterior al extinto Segundo Imperio Mexicano. A continuación, pasaremos a revisar el cruce del proyecto católico mexicano en el periodo que nos ocupa y el papel del TGA en dicho propósito.

IV. Cuarta imagen: surgimiento del TGA en la Ciudad de México y la administración de la sensibilidad ideológico-religiosa

En nuestra naciente Patria, poco tiempo después de haber terminado el periodo colonial e imperial, la naciente República luchaba por la unificación nacional, en medio de intervenciones, pérdidas territoriales y pugnas internas. Esta premisa se abre, porque gran parte de los Estados latinoamericanos no fueron capaces de reestablecer la legitimidad de la autoridad, gozada por la monarquía española y donde la principal preocupación consistió en establecer un poder con la suficiente capacidad de control que hiciera posible la realización de los principios liberales (Yturbe 66). La misma Corina de Yturbe y Calvo nos explica que desde el Constituyente de 1855 precisamente la cuestión religiosa ocupó gran relevancia debido a su cualidad como “definidora de campos políticos” donde el primer paso consistió en permitir la libertad de culto y abrir la libertad de conciencia a diferentes credos. Sin embargo, agrega también que “la escasez de recursos económicos del gobierno indujo a políticos, tanto civiles y militares a atacar al poder eclesiástico por su enorme riqueza” (68), ello bajo los argumentos políticos de exacerbación en los privilegios de la iglesia. En México, muchas de las leyes que sirvieron de base para la creación de las Leyes de Reforma, fueron promulgadas por Juárez durante su gobierno que, dicho sea de paso, enfrentó permanente inestabilidad social y política. Durante 1855 Juárez proclamó la Ley de Administración de Justicia y Orgánica de los Tribunales de la Nación, del Distrito y Territorios y con ello se evadió los tribunales especiales para militares y religiosos. Bajo esos efectos, se proclamó la supresión de los fueros militar y eclesiástico en los negocios civiles para concretarse a intervenir en

asuntos de su competencia y no en los asuntos civiles (69). Además de la secularización política, Yturbe habla particularmente de la secularización social donde:

Se refiere al hecho de que la religión en general se abstiene de influir directamente en el derecho, la política la educación y la vida pública, convirtiéndose en una preocupación privada de las comunidades de creyentes; incluso puede llegar a tener cada vez menos importancia en la vida privada de la gente, utilizando con menos frecuencia rituales y símbolos religiosos para marcar los momentos significativos de sus vidas y las categorías religiosas dejan de moldear sus pensamientos, compromisos y lealtades (72)

Sin embargo, a pesar de dichas disposiciones, Yturbe señala que la sociedad siguió exhibiendo símbolos religiosos y continuaba con sus prácticas religiosas populares, mayormente en el interior del territorio mexicano. Particularmente nos llama la atención la “Ley de libertad de Cultos” la cual Yturbe recupera de Felipe Tena Ramírez, y me permito citar por su relevancia:

Establecía que cada persona era libre de practicar y elegir el culto que desee. Esta ley también prohibió la realización de ceremonias fuera de las iglesias o templos. Cuatro decretos complementan estas leyes: el cese de toda intervención del clero en los cementerios y camposantos; qué días deben de ser festivos y la prohibición de la asistencia oficial a las funciones de la Iglesia; la secularización de hospitales y establecimientos de beneficencia, y, la extinción en toda la República de las comunidades religiosas (74)

Al restringir toda capacidad de influencia social y poder económico a la iglesia católica, dice Yturbe, se buscaba posicionar a un nuevo Estado Liberal transformador de

instituciones y de ideologías dominantes. Lo anterior con la finalidad de crear “ciudadanos” nuevos, donde era inaplazable infundir un sentimiento de pertenencia y lealtad, dispuestos a morir en defensa del nuevo Estado para que patrióticamente, entre otras responsabilidades cívicas, pagaran impuestos, relegando al segundo plano el reino de los cielos y la aspiración de un mundo mejor después de la vida.

Precisamente por los desajustes propios de la confrontación entre modelos de pensamiento político distintos fueron expresadas las respuestas de ambos bandos - liberales y conservadores- bajo matices de toda índole. Convivían, confrontaban o luchaban aquellas fuerzas, desde las más extremistas y hasta las propensas a convivir en la diferencia. Las posturas se radicalizaban o desaparecían también dependiendo del lugar donde se daban, de tal suerte que las pequeñas comunidades en su mayoría se mantenían ajenas a los cambios en la ciudad capital del país como anteriormente se señaló. Inclusive, pudo existir cierta hibridación a conveniencia, según lo describe la *Historia de Rerum Novarum en México*:

En efecto, hubo momentos en que no parece ser falso el que algunos elementos del proyecto católico hayan pasado a ser los del Estado secular por la vía del acercamiento, integración, cooptación, o incluso, la simple coincidencia (Ceballos Ramírez 41)

Entre la confrontación y la supervivencia del dogma religioso y la preservación de las instituciones canónicas, no quedó a las comunidades católicas más que convivir en sana armonía, desde una posición limitada de influencia, en la resiliencia: “Para las comunidades restauradoras, no hubo más camino que intentar recuperar los valores del

antiguo régimen y para las comunidades conciliadoras apareció un nuevo entendimiento con los diversos liberalismos nacionales” (43).

Esta fue una manera de mantener a flote la fe cristiana en medio de condiciones adversas donde las manifestaciones públicas de fe fueron censuradas pero que hábilmente mantuvieron viva la palabra de Dios, por vías alternas de influencia. En este contexto, Ceballos Ramírez acota la existencia de 38 puntos donde la Sociedad Católica de la Nación Mexicana mantuvo una presencia constante entre los años de 1868 a 1877 y entre los que, por supuesto, figuraban para el Estado de México, las poblaciones de Tenancingo, Jilotepec, Malinalco y la ciudad de Toluca. Al respecto de manera muy particular y precisa, se contabiliza en los expedientes del Archivo Histórico del Municipio de Toluca, la existencia de cuando menos trece asociaciones o sociedades civiles toluqueñas interesadas en la labor benéfica, a través de las diversiones públicas y en particular por medio del TGA, a fin de recaudar recursos para orfanatos, cárceles, centros educativos y hospitales⁸⁶. Las anteriores acciones podrían parecer un simple acto altruista impulsado por familias generosas de la capital del Estado de México. En cambio, Ceballos Ramírez contextualiza de nueva cuenta, que el propósito de estas actividades podría estar en sincronía con propósitos políticos de las referidas congregaciones pues el autor considera que:

Para ello habría que volver a establecer las bases de la civilización cristiana que la modernidad pretendía destruir. Varios eran los puntales sobre los que se

⁸⁶ Recomiendo revisar el Anexo 7 al final de estas páginas, donde se genera una entrada para cada una de estas congregaciones que, a su vez, es información reorganizada y recuperada de la investigación *Artes Escénicas en Toluca 1867-1876*.

sostenía esta nueva cristiandad: prensa, teatro, escuelas, organizaciones laborales, agrupaciones políticas y asociaciones de diverso tipo (literarias, piadosas, moralizadoras). Las acciones que los católicos desarrollaron estuvieron en consonancia con los fines de cada una de estas actividades; más en todas ellas se desató una verdadera efervescencia (159)

Bajo dichos principios, las asociaciones y sociedades benéficas de Toluca parecen haber trabajado en escenarios tanto sociales como políticos, gracias a los registros de su actividad promotora que puede seguirse a detalle en los expedientes del ramo de Diversiones Públicas del Archivo Histórico del Municipio de Toluca. De cualquier forma, resulta más interesante cuando deja de pasar de manera inadvertida el uso constante del TGA como probable instrumento de preservación de los valores conservadores, a fin de provocar una reacción edificante en la población, pero de manera velada, como una silenciosa contracorriente subterránea, inmersa en el aparente velo del goce eminentemente artístico. Naturalmente, como se describió líneas arriba, las condiciones políticas no eran las mismas para la Ciudad de México que para el interior de la Segunda República Mexicana. Ni en la recepción por la crítica de los espectáculos, ni en el horizonte de expectativas de los espectadores y mucho menos en las condiciones de confrontación geopolítica.

4.1 La escena liberal, cosmopolita y conservadora de la capital

Muchos fueron los espacios de cruce donde los escenarios capitalinos mostraron espectáculos de toda índole y hasta de Oriente y Medio Oriente, a fin de apuntalar sus posicionamientos, derivados de las múltiples corrientes dramatúrgicas que arribaban principalmente de Europa y de las propias narrativas emergentes en la Ciudad de México.

Los espacios simbólicos cambiaban de un momento para otro. Un ejemplo particular destaca en 1867, cuando todavía existía un Gran Teatro Imperial, llamado así en homenaje al entonces, valga la redundancia, Emperador del Imperio de México: Maximiliano de Habsburgo y que a su caída sería renombrado como: Gran Teatro Nacional, en franca concordancia con la entrada de aquel nacionalismo liberal mexicano. Paradójicamente el cambio de nombre no impediría que se siguieran presentando espectáculos de compañías extranjeras con temáticas enaltecedoras de las naciones imperialistas y por supuesto, los añorados y quizá nostálgicos dramas bíblicos del TGA.

Este gran entramado de productos artísticos y condiciones sociales, económicas y políticas terminan bordando un sofisticado sistema, inserto en otros sistemas, que al friccionar producen nuevos sistemas, formando parte intrínseca del objeto artístico. José Ramón Alcántara explica este proceso de la siguiente manera:

Más la textralidad implica que el artefacto artístico llamado teatro se teje a su vez con un contexto más amplio, el cual, por su parte, también borra límites, o más bien, los teje de otra manera: transforma espacios, incorpora acciones de otras artes y otras disciplinas, construye artefactos, los cuales, finalmente, hacen que los márgenes entre el artificio y la realidad sean ambiguos (34-35)

Precisamente esa ambigüedad del artefacto artístico fue aprovechada perfectamente por el gremio artístico, el cual no quería involucrarse o verse asociado con ninguna corriente política y declaraba públicamente que su interés era, ante todo, caminar al lado de Terpsícore o Melpómene. Las condiciones políticas eran muy delicadas por las constantes transformaciones y el tomar partido significaba jugar a la suerte. En este contexto, múltiples pronunciamientos ‘ambiguos’ se repitió cantidad de

veces, como cuando el gran actor mexicano Merced Morales cumplió 20 años de trayectoria actoral. El histrión exclamó un emotivo discurso para declarar su único interés en el arte⁸⁷, ajeno al futuro de la Patria, en el momento exacto cuando Porfirio Díaz estaba a punto de entrar el 2 de abril a la ciudad de México. Merced Morales no quería arriesgar su futuro en los escenarios al defender alguna de las causas políticas en pugna.

En seguida se muestra una reseña de los diversos espectáculos registrados en la Ciudad de México que muestran y demuestran ese complejo y ambiguo tejido espectacular entre las disposiciones políticas, las definiciones estéticas y los efectos sociales que ese gran abanico espectacular se ofrecía. Un acontecimiento particular lo consagra precisamente y como gran acto oficial, el propio Benito Juárez al ingresar al Gran Teatro Nacional el 18 de julio de 1867 para presenciar el canto del *Himno Nacional* a cargo de la antes conservadora, pero después liberal, Orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia con todos sus coros. Desafortunadamente el presidente no asistió.

...mas, de modas, etc. Creemos que esta determi-
nación será del agrado de nuestros suscritores.

FUNCION DE OBSEQUIO. — La que tu-
vo lugar anoche en el teatro Nacional, dedica-
da al C. Presidente, quien no asistió segura-
mente por graves ocupaciones, y á quien repre-
sentó el C. ministro de justicia, estuvo muy con-
currida, y de ella nos ocuparemos en nuestro fo-
lletin de pasado mañana:

RECIEENVENIDOS. — Con el C. general

Ilustración 8.1. Función de Obsequio en *El siglo diez y nueve*. p. 5. Enlace a [www.hndm.iib.una.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168cb2&coleccion=](https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168cb2&coleccion=)

⁸⁷ En aquella, ocasión representó la comedia *Sullivan* para las sitiadas, pero aún legítimas autoridades del Imperio de Maximiliano, misma obra que habría de volver a presentar, a las pocas semanas, pero ahora para las nuevas autoridades liberales y republicanas.

DIVERSIONES PUBLICAS.

TEATRO PRINCIPAL.

ESPECTACULO NACIONAL.

Esplendida función extraordinaria, para la noche del jueves 25 de Julio de 1867.—Drama nuevo escrito expresamente para celebrar la re-
 splendida función que se va a celebrar la re-
 constitución de los Estados Unidos Mexicanos.

PROGRAMA.

I.—La orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, ejecutará una magistral obertura.

II.—Primera representación del episodio dramático en tres actos y en prosa, escrito por Felipe Sanz, y titulado:

EL TRIUNFO DE LA LIBERTAD.

III.—El espectáculo finalizará con la comedia en un acto, titulada:

CARA Y CRUZ.

FERRO-CARRIL DE GUADALUPE.

HORAS DE SALIDA DE LOS TRENES.

DÍAS DE TRABAJO.

DE MEXICO.		DE GUADALUPE.	
Por la mañana á las 8		Por la mañana á las 8½	
" " " 9½		" " " 10	
" " " 10½		" " " 11½	
" " " 11½		" " " 12½	
Por la tarde á las 2½		Por la tarde á las 3	
" " " 3½		" " " 4	
" " " 4½		" " " 5	
" " " 5½		" " " 6	

DÓMINGOS Y DÍAS FESTIVOS.

Correrán los trenes sin interrupción, desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde.

LOS DÍAS 12 DE CADA MES, caldrán los trenes de México á las siete de la mañana y á las siete y media de Guadalupe, continuando sus viajes con el mismo orden de los días festivos.

PRECIO DE BILLETES:

Primera clase..... 2 reales.
 Segunda clase..... 1 real.

NOTA.—Los niños de uno á siete años, pagarán la mitad del pasaje, y los que pasen de esta edad, pagarán el pasaje entero.

OTRA.—No se permiten animales de ninguna especie dentro de los trenes.

OTRA.—Una vez vendidos los boletos no se devuelve su importe.

A la vuelta de los días se presentaría la obra *El triunfo de la libertad*⁸⁸ el 25 de julio, donde se alteró la historia para emparentarla con el rompimiento del cerco a manos de Porfirio Díaz y desde el mes de agosto, volvió a la carga la exhibición de dramas nacionalistas como *Natural y figura... hasta la sepultura* la cual, indistintamente, fue presentada al presidente Benito Juárez, a Lerdo de Tejada y a José María Iglesias, previa la interpretación del Himno Nacional acompañado de "Alegorías Patrióticas de la Victoria, la Paz, las Ciencias y las Artes como estatuas vivientes. Destaca ante todo un texto

inundado de alabanzas a México por parte de José Tomás Cuellar.

Ilustración 8.2 Función de *El triunfo de la Libertad* en *El siglo diez y nueve*. (25 de julio de 1867) p.4. Enlace a [www.hndm.iib.una.mx:https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168d91&coleccion=](https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168d91&coleccion=)

⁸⁸ Se recomienda consultar el Anexo 1 para obtener información sobre las características de la crítica del periodo las cuales realizan observaciones espectaculares y también contextuales.

DIVERSIONES PUBLICAS.

TEATRO PRINCIPAL.

ESPECTACULO NACIONAL.

Esplendida funcion extraordinaria, para la noche del jueves 25 de Julio de 1867. — Drama nuevo escrito espresamente para celebrar la re-
 cencia de los Estados Unidos Mexicanos.

PROGRAMA.

I. — La orquesta de la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia, ejecutará una magnífica obertura.

II. — Primera representación del episodio dramático en tres actos y en prosa, escrito por Felipe Suarez, y titulado:

EL TRIUNFO DE LA LIBERTAD.

III. — El espectáculo finalizará con la comedia en un acto, titulada:

CARA Y CRUZ.

Llegado el mes de septiembre del año en cuestión, el nacionalismo se exacerbó en la capital de la naciente República Mexicana con dramas como *El triunfo de la Patria* y *El grito de Dolores*, *El abrazo de Acatempan*, *Un liberal por fuerza*, *El sitio de Zaragoza*, *México en consejo de guerra* entre otros. Así como los himnos *Dios salve a la patria*, *Marcha Zaragoza* o *Marcha Republicana*. En cambio, y con mucho contraste, directores escénicos reservados como Gerardo López del Castillo prefirieron escenificar grandes melodramas como *Redención* o *La dama de las camelias*, dejando a primeras figuras como Amelia Estrella en papeles de carácter similar.

ANTONIO G. PEREZ.

DIVERSIONES PUBLICAS.

TEATRO PRINCIPAL.

ESPECTACULO NACIONAL.

Domingo 15 de Septiembre de 1867.

Se representará la comedia original, dividida en tres épocas, escrita en verso por el célebre poeta D. Tomás Rodríguez Rubí, intitulada:

LA ESCALA DE LA VIDA.

Concluye la funcion con la comedia en un acto, titulada:

LA VENDA DE CUPIDO.

TEATRO ITURBIDE.

Compañía dramática del Liceo Mexicano.

Extraordinaria y variada funcion para la tarde del domingo 15 de Septiembre de 1867.

Se pone en escena la interesante y difícil comedia, titulada:

DOS RIVALES FRENTE A FRENTE.

A continuación tendrá lugar con todo el lujo que su interesante argumento requiere, la patriótica comedia nueva y de circunstancias, escrita en verso por el distinguido poeta español D. Sebastian Movellan, quien la tituló:

MEXICO EN CONSEJO DE GUERRA.

Ilustración 8.3 Repertorio contrastante el 15 de septiembre de 1867. Ningún drama religioso en El siglo diez y nueve (14 de septiembre de 1867) p. 3 Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e177d1ed64f17169295&coleccion=>

No encontramos registros para el referido año, sobre representación de dramas religiosos en ningún momento, pero sí en cambio, la aplicación de la censura a la obra *La pata de cabra*, anteriormente descrita, la cual fue suprimida y hecho público el suceso, el 13 de septiembre bajo el argumento de que el teatro es el libro de la educación del pueblo y la expresión de la cultura de las Naciones. Esta primera prohibición se daba a un drama donde el texto –recordemos– solicitaba numerosas mutaciones donde aparecían Cupido, las ninfas y los muebles cambian su forma ordinaria a accesorios de ensueño además de que los personajes desaparecen por medio de espejos. Dicha censura hace pensar que el movimiento liberal requería exclusivamente de un Teatro Nacionalista que basara sus contenidos ideológicos en la democracia triunfante.

Al mismo tiempo, grandísimos actores de la época como el español José Valero pisaron los tablados mexicanos, dando un nuevo respiro a la técnica de la representación teatral pero seguramente refrescaron también los repertorios mexicanos, al traer consigo nuevos argumentos, los cuales fueron ofertados a las compañías locales. Es muy probable que textos dramáticos del TGA hayan venido con los visitantes extranjeros al momento de la consumación de la República pues los registros indican actividad constante de este género. Por ejemplo, desde el primero de enero de 1868, se anunció la presentación de *Catherine Howard*⁸⁹ de Alexandre Dumas padre, como un espectáculo nacional.

⁸⁹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/piecesdethatr01cogn/page/n465/mode/2up>

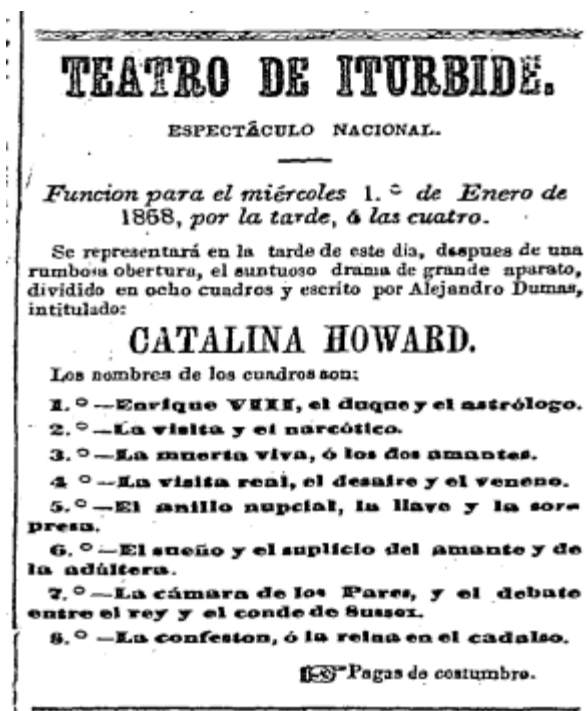


Ilustración 8.4 Anuncio de *Catalina Howard* en *El siglo diez y nueve*. (1 de enero de 1968) p. 4. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e187d1ed64f17169939&coleccion=>

Presentado como suntuoso drama de grande aparato, aunque el original en francés no lo denomina como tal. Sin embargo, al parecer respeta la estructura de los ocho cuadros bajo una descripción diferente. Aparte de la mención, no se ha encontrado reseña sobre la escenificación de dicha obra. Inmediatamente después al domingo 5 de enero, se llevó a la escena el sorprendente drama bíblico-fantástico de magia intitulado *La Estrella de Belén*⁹⁰ de José María Gutiérrez de Alba, anteriormente citado, el cual dice Manuel G. Puente que se representó con "todo el fastuoso aparato de decoraciones, trajes, bailes, coros y multitud de transformaciones y otros accesorios, como su argumento lo demanda". Para cumplir este gran aparato específicamente descrito en el

⁹⁰ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/laestrelladebeln2553guti/page/n5/mode/2up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>

texto de Gutiérrez de Alba, que nota aparte, se preserva un comentario de Ignacio M. Altamirano donde se alude a la renovación de los teatros en su aspecto y equipamiento para cumplir con las exigencias de aquellos dramas sofisticados:

El Teatro Iturbide se hace un nuevo tocado (...) Se dice que el teatro ha sido rejuvenecido enteramente. El papel oscuro que lo tapizada se ha arrancado y es un lugar se ha puesto uno blanco y brillante que aumentar el reflejo de la luz y hará resaltar el hechizo de las hermosas. El alumbrado va a ser enteramente elegante y nuevo (...) los pasillos se han alfombrado para evitar la molestia del ruido que en medio de la representación se hacía por los rezagados. Se han hecho nuevas decoraciones, se ha contratado la gran Orquesta del Teatro Nacional, en los salones exteriores Fulcheri servirá refrescos o comidas, frente al vestíbulo habrá un sitio de coches, en fin, vamos a tener un teatro madrileño y tal novedad ha causado este anuncio, que las localidades todas han sido tomadas ya (50).

La anterior cita tiene un especial matiz por los datos que nos aporta sobre la espectacularidad y las expectativas de recepción del público, empresarios y políticos sobre el tipo de teatro que se espera ver.

[illegible]

Ilustración 8.5 Anuncio de *La Estrella de Belén* en *El siglo diez y nueve* (5 de enero de 1968) p. 4.

Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e187d1ed64f171699f2&coleccion=>

Pero, sobre todo, se subraya un anhelo evidente del gran intelectual Ignacio Manuel Altamirano quien termina por evidenciar esa extraña y ambigua adoración hacia la espectacularidad conservadora madrileña, sin dejar de renunciar a aquella acérrima personalidad defensora del liberalismo nacionalista. A partir de este momento, se registran de manera simultánea, actos de beneficio social donde el arte dramático se viste como punta de lanza de la renovación evangelizadora tras la caída del Segundo Imperio Mexicano, mostrando su plan de resistencia, bajo la forma de una sencilla representación artística. Una nueva reseña atestigua este *modus operandi* de aquellos grupos conciliadores:

Interesante. La empresa ha determinado ofrecer en esta cuaresma al público un medio de satisfacer sus instintos filantrópicos, combinando con el grato y gustosísimo recreo de la literatura dramática en relieve, por medio de representaciones teatrales. Este medio es el de destinar los tres martes, posteriores a la actual, a funciones extraordinarias, de las cuales se cederá la quinta parte del producto líquido de lo que se tenga al socorro de los pobres, remitiéndose las cantidades que resulten a los establecimientos que se anunciarán. Los señores abonados disfrutarán el derecho de asistir a esas representaciones en sus respectivas localidades, por sólo las tres cuartas partes del valor que tengan las pagas extraordinarias (50).

Este sistema de participación que está plenamente identificado será replicado en el interior de la República y cuando lleguemos al apartado específico sobre la ciudad de Toluca, veremos con mayor detalle este modelo asistencial que se sirvió del TGA como artefacto de resistencia ideológica.

Al año siguiente, de regreso a la Ciudad de México, se registra el canto del himno *Dios Salve a la Patria* a cargo de la Sociedad Filarmónica Mexicana en el Teatro Iturbide, pero en lo general, la escena se vio poblada de personajes de la mitología griega para evitar supuestos extranjerismos de mal gusto. Habrán de agregarse dos acontecimientos determinantes en este año como lo fueron, tanto la Independencia de Cuba, un 29 de septiembre y la fundación del Conservatorio Dramático en la ciudad de México⁹¹ como espacio de profesionalización del gremio actoral y futuro semillero de especialistas de la actuación en México.

⁹¹ Consultar el Anexo 2 el cual brinda una interesante información sobre la aparición del teatro académico y subvencionado a partir del Triunfo de la República.

1869 continúa favoreciendo la espectacularidad alternativa al establecerse un café cantante en la Fonda del Hotel de Iturbide, para exhibir unas “vistas disolventes” y sus “cromotropos” (91) por lo cual, la fascinación por la extravagancia de la época continuó a paso firme en las calles de la ciudad de México. Antes de entrada la primavera, el 15 de marzo, en el tercer acto de *Don Fernando el emplazado* se exhibió, cuando la escena lo requirió, una “sorprendente ilusión óptica de los espectros luminosos, presentado con la misma propiedad que en los teatros europeos y americanos” (93). El referido espectáculo confirma la necesidad de innovar la representación teatral con todo aquel recurso que ayudara al lucimiento visual de la escenificación. Paralelamente, la prensa comienza a mostrar su indignación por la introducción sin sustento del Can-can en cualquier representación bajo cualquier tonto pretexto hasta el grado de calificar este movimiento como el “virus cancanero” (111). A finales de este año, de igual forma, podemos seguir la trayectoria de Manuel Estrada y Cordero quien presentó una obra de Juan A. Mateos titulada *La intervención amistosa* y la pieza en un acto *Un huésped de otro mundo*. Por su parte, el director escénico y primer actor Eduardo González escenificaba dramas morales como *Virtud y Libertinaje* (121-122).

Para 1870 es insalvable la mención de las terribles muertes del primer actor mexicano Merced Morales, la del gimnasta Adolfo Buyslai y la de Esteban González Verástegui⁹² quienes fueron honrados ampliamente en tiempo de Cuaresma, reseñado hábilmente por Olavarría y Ferrari, en los capítulos destinados a 1870, en su *Reseña*

⁹² González Verástegui murió en Toluca y fue hecho prisionero en Puebla para ser llevado a París. Olavarría y Ferrari habla de su liberación a su suerte en Europa donde contrariamente, aprovechó para formarse literariamente (1895).

Histórica del Teatro en México⁹³, donde transcribe del propio Altamirano en sus escritos: “La Patria perdió un bravo defensor que honró las banderas republicanas, la literatura perdió una de sus más bellas esperanzas” (90). Lo anterior refleja el respeto entre colegas del gremio donde es posible percatarse del reconocimiento al oficio del actor, visto en aquella época nacionalista como si fuera un auténtico hijo de la Patria Mexicana. Llegado este momento es importante reflexionar sobre el papel del actor y su compromiso ante los movimientos sociales y políticos de la época. Por una parte, tenemos al gremio de actores españoles quienes por razones obvias inclinaron su repertorio hacia dramas de costumbres y hasta cierta medida en conflictos de exóticas naciones que poco o nada se asemejaran a los conflictos mexicanos. Por su parte los intérpretes y directores nacionales habrían de volcarse hacia la producción de textos liberales tratando de enaltecer el cambio político y al desarrollar tramas o acontecimientos triunfalistas de los republicanos en pequeñas dramaturgias que se mostraban al final de un programa completo. Dadas las circunstancias, los artistas, quienes vivían de la taquilla y no de fideicomisos o subvenciones, cautelosamente trataban de lograr un equilibrio en el programa para agradar a todo tipo de espectadores y no terminar bajo los abucheos de los cócoras y con el teatro vacío por la indiferencia del público. Sin lugar a duda fue un momento sumamente complicado para los artistas de la época tomar partido cuando los ingresos económicos eran escasos. Esta situación empujó a introducir el TGA como un sistema de compensación económica que fue de la preferencia del público y que encontró patrocinadores sin la censura de las autoridades en turno.

⁹³ Enlace a [cdigital.dgb.uanl.mx](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019194_C/1080019196_T3/1080019196_T3.html)
http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080019194_C/1080019196_T3/1080019196_T3.html

Evidencia de este proceder a cargo de los productores y directores del teatro, lo encontramos en una crítica lanzada por Ignacio Manuel Altamirano donde el crítico reflexiona sobre una afición cada vez más habitual en los escenarios de México, consistente en traducir dramas franceses recién estrenados en París, pero bajo advertencia diciendo:

Todo lo de París lo acomodan a Madrid y Carabanchel, y también los nombres en otros muy prosaicos. Además, suprimen escenas, actos enteros, frases interesantes o no conservan el chiste de la pieza original. Así han desfigurado a Emilio Auguier, de Octavio Feuillet y de otros mil.

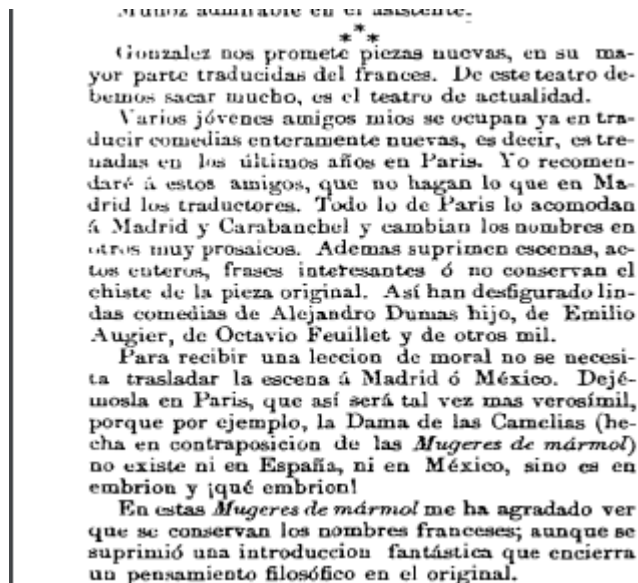


Ilustración 8.6 Ignacio M. Altamirano opina en *El siglo diez y nueve* (16 de enero de 1870). p.3.

Enlace

a

hndb.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e207d1ed64f1716d017&coleccion=>

Lo anterior es un indicativo, de la prontitud con que migraban los dramas franceses de gran espectáculo a su adaptación precaria en los entablados locales.

La adaptación de los libretos incluiría la entrada en escena de aparatos de ilusiones visuales como parte de la trama y de la escenificación y que, por ejemplo, la Compañía Dramática de Eduardo González introdujo la vista estereoscópica de varias exhibiciones contenidas en un acto para estructurar un juguete dramático llamado *Revista del año de 1869*. Pero al mismo tiempo, sirva de ejemplo para mostrar la gran dependencia que aún en tiempos de los presidentes Benito Juárez o Sebastián Lerdo de Tejada continuaron a beneplácito implícito de las autoridades.

La defensa ácida y acérrima de la literatura nacional, a manos de los intelectuales liberales, en contra de todo “drama de brocha gorda francés” o “culebrón español” (Olavarría, 1895 817-819) muy probablemente fue porque los dramas extranjeros tuvieron gran éxito en taquilla, pocas veces alcanzado por Olavarría, Manuel Acuña, o Juan A. Mateos: tan sólo por citar a algunos⁹⁴. Siendo así, la perspectiva de Olavarría develará en su narrativa, el rechazo a los dramas españoles y franceses porque gozaron de la preferencia de un público quien, aunque republicano y liberal, prefirió al teatro lleno de espectacularidad temática, visual y sonora.

Recién derrocado el Segundo Imperio, sería probable que no existiera una certidumbre plena de que a la vuelta de algunos años podría venir un Tercer Imperio. En el resto del año se sucedieron escenas similares en la ciudad de México y por su puesto

⁹⁴ Esta premisa es ampliamente tratada en la investigación *Artes Escénicas en Toluca, México 1867-1876*, la cual hace una amplia revisión de la programación entre 1867 y 1876 en la ciudad de Toluca y en la cual, apenas se halla un par de escenificaciones de los autores nacionalistas pues el dominio absoluto de la cartelera, cuando menos en Toluca, es sobradamente mayor. Enlace a [cdigital.uv.mx https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42614](https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42614)

en el interior del país. Por su parte, la temporada de 1870 fue verdaderamente distinta y afortunada por el gran número de bailes de máscaras, representaciones dramáticas, zarzuelas y, sobre todo, por el famoso canacán.

Existía un objetivo anticlerical implícito y casi explícito de las nuevas autoridades liberales que se suma a un discurso político que va más allá de la crítica sobre diversiones públicas, pues hasta manifiesta un deseo de reventar la solemnidad de la Semana Mayor. Este cambio en las expectativas de los espectadores fue progresando poco a poco y hasta las compañías de origen español radicadas en México como la de Eduardo González, las cuales comprendieron el entorno y se sumaron al discurso aprovechando la coyuntura temática.

Fue así, al poquísimo tiempo, como se vieron en escena otras obras como *Todo lo vence el amo o La pata de cabra*⁹⁵, texto censurado años atrás, donde se exaltaba una línea espectacular de TGA, pero que en los tiempos liberales ahora se regodeaba en los temas religiosos para inducir de manera forzada que "el diablo tenga algo que ver" (169). Todo ello para levantar la taquilla, provocando de refilón, el escarnio hacia el dogma religioso.

Justo aquí, coincide con la desesperación financiera de estas compañías, disminuidas a representar a la nobleza y a los imperios en los escenarios, renacen económicamente en la esperanza religiosa del drama y aprovechar la Cuaresma de 1870 para presentar obras religiosas como *El Redentor del Mundo*; a cargo del director y actor Eduardo González. Dicha puesta en escena, dicho sea de paso, fue muy bien recibida y

⁹⁵ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/todolovenceamoro00grim/page/n1/mode/2up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>

aplaudida por la audiencia capitalina y aceptada por la censura. Importante referencia y reflexión al relacionar la coincidencia. Por si fuera poco, no es nada difícil, también comprender la posición del escritor, crítico, dramaturgo y actor Enrique de Olavarría y Ferrari, conocido intelectual liberal, en su deseo por minimizar cualquier efecto emocional en el gentío, bajo argumentos y calificativos de artificios religiosos de `retroceso ideológico' propio de los conservadores. Aún con los comentarios del crítico, el año en cuestión es carta de presentación de otros dramas de Mozo de Rosales y muestra de ello también es la escenificación de su texto *El honor de una mujer* el 12 de marzo, además de un "grandioso y sublime drama en cinco actos y nueve cuadros titulado *El hombre y las figuras de cera*.

Por su parte y muy en particular, El periódico *El siglo diez y nueve*, consigna, la presentación de la obra *El Redentor del Mundo*, asunto de capital importancia para esta investigación, bajo el compendio de varios artículos los cuales detallan desde el trazo escénico hasta el impacto del drama sobre el público. El artículo describe perfectamente la necesidad de publicitar la fastuosidad del espectáculo de tendencia religiosa de la siguiente manera:

Gran Teatro Nacional. Compañía Dramática Nacional dirigida por Eduardo González. Gran Solemnidad Dramática. ¡Verdadera y digna novedad! 19 de marzo de 1871 por la tarde a las cuatro en punto. *El Redentor del Mundo*, drama sacro en seis actos y varios cuadros en los que aparecerá la Calle de la Amargura con los detalles que se designan en la Historia Sagrada y en la que aparecerán los portaestandartes, los timbaleros y bocinarios a caballo entre numeroso pueblo hebreo

Toda esta propaganda promueve en la ciudadanía una expectativa de grandes dimensiones y al mismo tiempo puede evocar en el posible espectador la sensación de restauración de la fe en el ambiente social tras el endurecimiento de las leyes contra la iglesia. Tan solo por citar a la Sagrada Historia, se presiente una licencia u oasis de recuperación de la fe, en forma tangible. No conforme con anunciar la cantidad de extras presentes en escena, adiciona la publicidad diciendo: “Durante la representación de la pasión jugará la luz eléctrica y los relámpagos y descargas eléctricas visibles al espectador”, lo cual redobla la intención de convencer a la sociedad y convertirse en testigo fiel, creyente de la grandeza y lo inexorable del teatro y de la fe en un solo lugar. A decir verdad, no es posible asegurar que algunas otras versiones de la pasión de Cristo se hayan presentado durante el Segundo Imperio o después, durante el Porfiriato, pero por la suma de circunstancias tan particulares que rodearon a la presentación de *El Redentor del Mundo*, es posible afirmar que se trató de un parteaguas ideológico de confrontación y al mismo tiempo de preservación de ideologías contrastantes. Sin embargo, el mismo artículo reconoce la calidad y cualidad del espectáculo, siendo que la prensa del siglo XIX era dominada por la agenda liberal. Los artículos incluso llegan a ponerse del lado del espectáculo precisamente por no ser una parodia burda del acontecimiento bíblico:

Verdaderamente, creemos que los eclesiásticos que permiten parodiar en los pueblos de indios la vida del Redentor, lejos de prohibir la asistencia a ese espectáculo deberían animar a los católicos para que concurriesen a ese, que puede considerarse como una meditación religiosa conmovedora.

Los escritos definen el espectáculo más allá de lo artístico y estético y califica a la puesta en escena como, reitero, “meditación religiosa conmovedora” con lo cual le adjudica al espectáculo, atributos que son vigilados y perseguidos en la época, creando un cruce ideológico que colisiona un contextro complejo, no estacionado sino continuo. Lo anterior se deduce porque debió existir en el público, un impacto que marcara al crítico para asumir una impresión emotiva de los acontecimientos escénicos y extra escénicos. No es casual que el crítico decida reseñar la sensibilidad del espectador diciendo: “Durante la representación el público guardó un religioso silencio y los pañuelos acudían con frecuencia a detener las lágrimas que involuntariamente saltaban a los ojos de muchas personas”. Lo anterior nos permite saber la efectividad y contundencia de la ficción escénica, puesto que se refractaron los acontecimientos en la fe del espectador, hasta el grado de llegar al llanto y a la atmósfera de la solemnidad religiosa. Sobre las reseñas recuperadas sobre este espectáculo pueden ser consultadas las mismas en su totalidad en el Anexo 3, aunque vale advertir que páginas más adelante revisaremos en particular, sobre la especificidad de la representación escénica de este drama.

En continuidad con la reseña espectacular del periodo se agrega que a las pocas semanas de estas presentaciones es detallada la muerte del sobresaliente actor Juan de Mata Ibarzabal a quien en homenaje y en beneficio de su huérfano, se presentó la zarzuela *Barba Azul* de Offenbach la cual, especifican las reseñas, “cuando ésta lo requiera, la escena será iluminada por una gran luz eléctrica”. Hecho que demuestra la constante utilización de la tecnología de la época como recurso común del momento, como anteriormente sucedió en la representación de *El Redentor del Mundo*. A continuación, se reproducen algunas de las reseñas anteriormente citadas:

TEATROS Y FUNCIONES PÚBLICAS.

TEATRO NACIONAL.

AL PÚBLICO.

Me afanaba largo tiempo ha, por encontrar una obra digna del público á quien consagro mis afanes sobre la escena, y no hallaba tal cual mi deseo lo apetecía. Recordaba yo que en los grandes teatros de Barcelona (*El Liceo*), de París (*Comedia Française*), de Valencia (*El Príncipe*), y de Madrid (*El Español*), se vienen representando durante varias cuaremas, *todas las noches*, ciertos *dramas sacros* que han sido escritos por hombres tan distinguidos como *Martzenbuch*, *Rossi*, y un sacerdote incógnito, hijo de la ciudad de Manresa, y todos ellos con aprobacion escrita del vicario eclesiástico de Madrid, obispo de Barcelona Sr. *Codina*, y concurrencia numerosa que aumentaba cada año en los tentos donde se representaba.

Buscando una obra de esa magnitud y trascendencia, facilitóme un mi buen amigo el *drama sacro*, original de D. *Antonio Mozo de Rosales*, y estrenado en Madrid en Febrero del año pasado de 1869, en el Teatro de *Noce-dades*.

Para satisfaccion del público, copio á continuacion lo que acerca de la sublime obra dice el propio autor.

"Mi único deseo al escribir *El Redentor del mundo*, ha sido agrupar en una accion dramática los hechos culminantes de la vida de Jesucristo. Crear un carácter de esta figura sublime, hubiera sido el mayor de los delirios; no lo he limitado, pues, á presentarlo tal como aparece en los Evangelios, dejando á cada uno de mis espectadores la libertad de embellecerlo con los colores mas ó menos vivos de su fú. Jesucristo no se comprende mas que por sus palabras, reflejo del alma mas grande que ha existido sobre la tierra; no se adivina mas que por su muerte. Interpretar las unas con el auxilio de los Santos Padres, y referir la otra, segun la cuenta aquel Apóstol que recogió su último suspiro en el monte Calvario, ha sido la única mision literaria que podia imponerme, y que he cumplido, no con la inspiracion del poeta, sino con el respeto del hombre de conciencia.

"Queda, pues, sentado que *El Redentor del mundo* es un resumen de la última semana de Jesus; que en esta composicion no toman parte ni el libre exámen, ni las ficciones de la poesia dramática; que cada figura habla segun el Evangelio; que la interpretacion virtual de las parábolas es la que le han dado los Padres de la Iglesia, y que la accion no se separa un solo punto de la verdad."

Poner en escena esta grandiosa composicion sin un estudio profundísimo en sus colosales figuras, no prestarle el exorno escénico cuanto aparato demanda, y que esto sea al par de suntuoso severo y digno, podria exponer esta solemnidad. Así, pues, la he dedicado hace dias mis vigilias, y ayudado de mi compañía, y de otros actores llegados espresamente á la capital, para aumentarla en esta representacion, así como de una gran masa coral; de los esfuerzos del maquinista Sr. *Franco*, y el pintor escenógrafo Sr. *Miguel Gonzalez*; poseyendo las músicas originales correspondientes al sacro drama, confio en ofrecerlo con desahogado lujo y magnificencia, durante la temporada cuaremsal, á nuestro galante público, que tan bien sabe recompensar cuando el objeto y los sacrificios impendidos lo merecen, al que lo realiza; esperando que los ensayos y conclusion de decorado me permitan hacerlo para el próximo Domingo 10 del presente mes.

El dueño de este Gran Teatro, Sr. D. *Manuel Rosas*, ha accedido gustoso, á que ningún producto le rinda en esta semana su propiedad, permitiendo no se dé funcion alguna en la semana, para dar mayor ensanche al estudio y los ensayos.

Ni por un momento debo creerse que esta obra tenga ni el menor punto de contacto con las antiguas pastorales, ni mucho menos; de un carácter elevadísimo, su afortunado autor ha logrado mantenerla á su sublime altura.

Ojalá al introducir esta verdadera novedad, logremos la satisfaccion de que esta agrada á nuestros amables favorecedores.

México, 10 de Marzo de 1871.—E. Gonzalez.

IMPRESO POR F. DIAZ DE LEON Y S. WHITE,
2ª calle de la Monterilla núm. 12.

Ilustración 8.7 Presentación de El redentor del mundo por Eduardo González en *El Federalista* (14 de marzo de 1871) p. 4 Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a281?pagina=558a35f67d1ed64f16c04b8c&coleccion=>

GRAN TEATRO NACIONAL. — Insertamos la continuación el impreso que ha circulado el Sr. Gonzalez, referente al gran drama que se representará el domingo próximo:

«Al público.—Me afanaba largo tiempo ha, por encontrar una obra digna del público á quien consagro mis afanes sobre la escena, y no la hallaba tal cual mi deseo la apetecía. Recordaba yo que en los grandes teatros de Barcelona (*El Liceo*), de París (*Comédie Française*), de Valencia (*El Príncipe*), y de Madrid (*El Español*), se vienen representando durante varias cuaremas, todas las noches, ciertos dramas sacros, que han sido escritos por hombres tan distinguidos como *Hartzenbuch*, *Rossi*, y un sacerdote incógnito, hijo de la ciudad de Manresa, y todos ellos con aprobacion escrita del vicario eclesiástico de Madrid, obispo de Barcelona, Sr. *Codina*, y concurrencia numerosa que aumentaba cada año á los teatros en donde se representaba.

«Buscando una obra de esa magnitud y trascendencia, facilitóme un mi buen amigo el drama sacro original de D. *Anton o Mozo de Rosales*, y estrenado en Madrid en febrero del año pasado de 1869, en el teatro de *Novedades*.

«Para satisfacción del público, copio á continuación lo que acerca de la sublime obra dice el propio autor:

«Mi único deseo al escribir, *El Redentor del mundo*, ha sido agrupar en una accion dramática los hechos culminantes de la vida de Jesucristo. Crear un carácter de esta figura sublime, hubiera sido el mayor de los delirios; me he limitado, pues, á presentarle tal como aparece en los Evangelios, dejando á cada uno de mis espectadores la libertad de embellecerlo con los colores mas ó menos vivos de su fé. Jesucristo no se comprende mas que por sus palabras, reflejo del alma mas grande que ha existido sobre la tierra; no se adivina mas que por su muerte. Interpretar las unas con el auxilio de los Santos Padres, y referir la otra, segun la cuenta aquel Apóstol que recogió su último suspiro en el monte Calvario, ha sido la única misión literaria que podía imponerme, y que he cumplido, no con la inspiracion del poeta, sino con el respeto del hombre de conciencia.»

«Queda, pues, sentado que *El Redentor del mundo* es un resumen de la última semana de Jesús; que en esta composicion no toman parte ni el libre examen ni las ficciones de la poesia dramática; que cada figura habla segun el Evangelio; que la interpretacion virtual de las parábolas es la que le han dado los Padres de la Iglesia, y que la accion no se separa un solo punto de la verdad.»

«Poner en escena esta grandiosa composicion sin un estudio profundísimo en sus colosales figuras, no prestarle al exorno escénico cuanto aparato de manda, y que este sea al par de suntuoso severo y digno, podria exponer esta solemnidad. Así, pues, la he dedicado, hace dias mis vigiliás, y ayudado de mi compañía y de otros actores llegados expresamente á la capital, para aumentarla en esta representación, así como de una gran masa coral; de los esfuerzos del maquinista Sr. *Franco*, y el pintor escenógrafo Sr. *Miguel González*, poseyendo las músicas originales correspondientes al sacro drama, confío en ofrecerle con desusado lujo y magnificencia, durante la temporada cuaresmal, á nuestro galante público, que tan bien sabe recompensar cuando el objeto y los sacrificios impendidos lo merecen, al que lo realiza; esperando que los ensayos y conclusion de decorado me permitan hacerlo para el próximo domingo 19 del presente mes.

«El dueño de este gran teatro, Sr. D. *Manuel Rosas*, ha accedido gustoso á que ningún productor le rinda en esta semana su propiedad, permitiendo no se dé funcion alguna en la semana, para dar mayor ensanche al estudio y los ensayos.

«Ni por un momento debe creerse que esta obra tenga ni el menor punto de contacto con las antiguas pastorelas, ni mucho menos de un carácter elevadísimo, su afortunado autor ha logrado mantenerla á su sublime altura.

Ojalá al introducir esta verdadera novedad, logremos la satisfacción de que esta agrade á nuestros amables favorecedores.

«México, 10 de marzo de 1871.—*E. González*»

Ilustración 8.8 Eduardo González presenta *El Redentor del Mundo* en *El siglo diez y nueve* (17 de marzo de 1871) p. 3 Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716ef8a&coleccion=on>

DIVERSIONES.

GRAN TEATRO NACIONAL.

COMPANÍA DRAMÁTICA MEXICANA, DIRIGIDA POR E. GONZALEZ.

Gran solemnidad dramática. ¡Verdadera y digna novedad! para la tarde del Domingo 19 de Marzo de 1871, á las cuatro en punto.

EL REDENTOR DEL MUNDO.

Drama sacro, en seis actos y varios cuadros, en los que aparecerán la *Calle de la Amargura*, con cuantos detalles se designan en la Historia Sagrada, y en los que aparecerán los porta-estandartes, timbaleros y bocionarios á caballo entre el numeroso pueblo hebreo.

El Monte de los Olivos, el ángel que ofrece al Redentor la copa del dolor.

El Campo de Sangre, donde se verificó el suicidio de Júdas Iscariote.

El Gólgota, representado con toda su asombrosa verdad, ofreciéndose á la vista un terremoto al morir el Redentor.

Este espectáculo estará adornado con nueve magníficos coros, entre los cuales se cantarán el "Stabat Mater" de Rossini, y la "Gloria" de Rossi.

Durante la representación de la Pasión, jugará la luz eléctrica y los relámpagos y descargas eléctricas, visibles al espectador.

PAGAS.

Palcos primeros y plateas con ocho entradas.....	\$ 6 00
Id. segundos con id. id	,, 5 00
Id. terceros con id.....	,, 4 00
Letanetas y balcones con cojin.	,, 1 00
Entrada á primeros	,, 0 75
Id. á segundos.....	,, 0 62
Id. á terceros.....	,, 0 50
Delanteros de galería.....	,, 0 31
Entrada general á id.....	,, 0 25

J. M. Servin.

DIVERSIONES PUBLICAS

TEATRO NACIONAL.

COMPANIA DRAMATICA GONZALEZ.

Gran solemnidad dramática.—Verdadera y digna novedad para la tarde del domingo 19 de Marzo de 1871, á las cuatro en punto!

¡EL REDENTOR DEL MUNDO!

Drama sacro en seis actos y varios cuadros, en los que aparecerán: la callo de la Amargura con cuantos detalles se designa en la Historia Sagrada, y en la que aparecerán los porta-estandartes, timbaleros y bouisarios á caballo entre el numeroso pueblo hebreo.

El Monte de los Olivos, y el ángel que ofrece al Redentor la copa del dolor.

El campo de sangre donde se verifica el suicidio de Júdas Iscariote.

El Gólgota, representado con toda su asombrosa verdad, ofreciéndose á la vista un terremoto al morir el Redentor.

Este espectáculo estará adornado con magníficos colores, entre los cuales se cantará el Stabat-Mater de Rossini y la Gloria de Rossi.

Durante la representación de la Pasión, jugará la luz y los relámpagos y descargas eléctricas, visibles al espectador.

PRECIOS.

Palcos primeros y plateas con ocho entradas, 6 pesos; idem segundos con ocho idem, 5 pesos; idem terceros con ocho idem, 4 pesos; lunetas y balcones con cojín, 1 peso; entrada á palcos primeros, 75 centavos; idem á segundos, 62½ centavo; idem á terceros, 50 centavos; delanteros en galería, 31 centavos; entrada á galería, 25 centavos.—J. M. Servin.

Ilustración 8.10 Anuncio para ver *El redentor del mundo* con luz, relámpagos y descargas eléctricas en *La Iberia* (18 de marzo de 1871) p. 5 Enlace a [hndm.iib.unam.mx](https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2ec?pagina=558a34737d1ed64f16a5e314&coleccion=)

La comunidad teatral por su parte se adaptaba a cada paso que la historia iba marcando. El mejor ejemplo lo representa Eduardo González, el primer director de *El Redentor del Mundo* en México quien en medio de los conflictos entre liberales y conservadores se encargó de reivindicar del oficio del actor y sumar al gremio teatral. González inspiró por su voluntariado para interceder por las familias de actores fallecidos como Juan de Mata Ibarzabal y Merced Morales, entre otros, lo cual devela la construcción de un benefactor público, en la figura de un artista escénico. Estos valores

estarían más cerca de los principios conservadores precisamente por su compromiso con la comunidad. A la muerte de Eduardo Gonzáles el camino quedó despejado para incrementar en escena, la oferta lírica y dramática también bajo temáticas nacionalistas como la presentación de *El Cerro de las Campanas* y *El Sitio de Querétaro ó El Tálamo y las Víctimas* en la ciudad de México. Ciertamente, nunca se dejó de escenificar el TGA, pero igualmente se abrió la oportunidad para mostrar narrativas muy en beneficio de la narrativa liberal.

Todo este eje de acontecimientos sobre la escena se sucedió mientras en el entramado político, Benito Juárez tomaba protesta nuevamente como presidente en 1871, sin importar el reclamo de Porfirio Díaz y de su proclama de *La Noria*, por los cuatro periodos anteriores como presidente electo y reelecto. Durante ese año se llevaron a escena dramas de equivocaciones, dramas nacionalistas o dramas anti sacros. Sobre esta última categoría, en la cual no me detendría a definir porque simplemente la concibo como rechazo, solo puede ratificar que se trataron de dramas donde los protagonistas son los demonios, los pecados capitales o el infierno, sin mayor especificidad y sin nada de religiosidad. Nadie estaba en contra de hablar de las fuerzas del mal, pues los duendes, chaneques, ángeles caídos, demonios y el mismo Satanás no fueron censurados. Es muy difícil saber si existió una relación directa entre la reelección de Juárez y el tipo de teatro que preponderantemente se escenificó, pero lo que sí queda más que claro es el tacto del gremio teatral por no involucrarse en temas censurables. El gobierno en turno permitía el escarnio a los símbolos religiosos y a los dramas históricos de triunfo liberal, los actores debían cuidar muy bien los textos para integrar un repertorio

pues la censura estaría al pendiente de otorgar el permiso para lo estrictamente calificado.

La diversidad en la oferta teatral continuó y también con ella, la muestra de tecnología para la escena se hizo presente. El 1 de noviembre alzó el telón la zarzuela en tres actos de Offenbach titulada *La bella Elena* la cual: “para mayor lucimiento fue amenizada por una banda militar y al final iluminada con una gran luz eléctrica bailándose el cancan y las cuadrillas de *La bella Elena*” (191). Ya en diciembre se presentó la comedia *La almoneda del diablo*⁹⁶, la cual reportó un lleno constante en México y que fue comentado párrafos arriba como una evidencia de las influencias de la dramaturgia francesa, reelaborada en España y presentada en nuestro territorio.

Para el siguiente año se reseña la función a beneficio del actor y director de escena Eduardo González, quien inventó la presentación de la segunda parte de *El Redentor del Mundo* a fin de que el éxito en taquilla continuara para beneficio de la compañía teatral que había encontrado en ese hueco ideológico un recurso a modo. Las críticas no pasaron por alto el éxito de esta representación al hacer mención breve pero formal de la misma:

El 19 de marzo de 1872 no fue el final para el TGA religioso pues fue anunciada la representación de *El último día de Jerusalén o La segunda parte de El Redentor del Mundo*⁹⁷ como función única en el Gran Teatro Nacional sin hasta el momento obtener reseñas de aquel momento (199)

⁹⁶ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/laalmonedadeldia29420liier/page/n1/mode/2up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>

⁹⁷ Es muy importante distinguir la existencia de diferentes títulos a las obras trabajadas en esta investigación pero que, en su origen, tan solo son por cuestiones de oferta publicitaria.

Entre las actividades altruista empujadas por el actor y director Eduardo González y su particular afición por llevar a la escena dramas sacros, queda manifiesta una línea de acción social perfectamente compatible, con los intereses de las Sociedades Católicas en la insurgencia, explicados al inicio de este inciso. Sin embargo, lo que sí fue un hecho, ocurrió cuando Sebastián Lerdo de Tejada tomó las riendas del país aprovechando su cargo como presidente de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, a la muerte de Juárez en julio de 1872. La iglesia creyó que tendría en él a un aliado en virtud de su formación sacerdotal, tal como ocurrió a su gestión, durante once años, como rector del Colegio de San Ildelfonso. Sin embargo, como presidente:

[...] se mostró como un reformista radical y rígido y emprendió una política anticlerical que se manifestó en tres aspectos: a) La inclusión en la Constitución de las Leyes de Reforma y su subsecuente reglamentación. b) La expulsión de algunos jesuitas y la prohibición a las Hermanas de la Caridad de vivir en comunidad. c) La prohibición y el favoritismo mostrado con los protestantes establecidos en México (Garcíadiego: 66).

Sin pretender ahondar en las restricciones específicas derivadas de estas tres instrucciones de gobierno, fue manifiesto el acotado escenario impuesto por Lerdo para desarrollar manifestaciones de culto de manera pública. Los diferentes entramados sociales, políticos e ideológicos se configuraban en una textralidad cada vez más anudada en aristas cada vez más fragmentadas, frágiles y en constante reacomodo. Contrario a lo que parece, el TGA encontró cabida perfectamente entre las restricciones liberales y los anhelos conservadores.

Será la primera capa por revisar sobre el contexto espectacular del periodo como un medio para comprender la extensísima producción artística que se manifestó cotidianamente en el siglo XIX en la ciudad de Toluca y en general en la República Mexicana. La presente investigación se deriva de una pequeña arista, de un trabajo anterior⁹⁸ pero que aquí, es tema específico y delimitado de investigación. Lo anterior como una manera de reconocer una forma acabada y también, a efecto de colocar en crisis los estudios unidisciplinarios sobre las artes en dicho periodo porque como sesgo, desenfoca la dimensión multidisciplinar el TGA. Por medio de la siguiente taxonomía provisional se abre el abanico de referentes estéticos a la mano del espectador decimonónico, cuando había decidido asistir a este espectáculo totalizante propio del siglo XIX.

4.2 Definición del TGA. Descripción técnica y espectacular

Podemos afirmar que el TGA es una escenificación decimonónica la cual tomó como asuntos, principalmente la puesta en escena de temas bíblicos, históricos o míticos del catolicismo. Para su materialización se empleó todo tipo de *atrezzo* y escenografía, a fin de proyectar una sensación de fastuosidad y efectismo al montaje. Gran parte de esta espectacularidad descansó en la magnificación del vestuario, amén de la mayor cantidad de ingenios lumínicos y de recursos escenotécnicos posibles. Durante las giras, el elenco de la compañía fue limitado, por lo cual se invitaba a las compañías artísticas [y benefactoras] locales a participar como comparsas. “En algunos casos se habla de más de 100 actores en escena. Este género en México concentró en su discurso

⁹⁸ Enlace a [cdigital.uv.mx https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42614](https://cdigital.uv.mx/handle/123456789/42614)

escénico, la gran mayoría de las diversiones públicas como las ilusiones ópticas, las exhibiciones tecnológicas, las artes circenses y de feria y las representaciones teatrales” (Téllez, 46).

Hasta donde se alcanza a percibir, el TGA también fue una válvula de escape para las prohibiciones previstas en las Leyes de Reforma del gobierno de Lerdo de Tejada las cuales, no permitieron las manifestaciones públicas de culto como la semana santa, la quema de Judas y otras celebraciones del escaparate católico. Este TGA expandió su estética hasta el campo de la fe y bajo distintas ópticas, es revisada esta espectacularidad que, disfrazando su carácter eminentemente religioso, permitió a los habitantes presenciar escenificaciones sobre vidas de santos, pasajes bíblicos edificantes y sobre la propia semana santa. Desde los atrios de las iglesias trasladó la devoción a las salas teatrales, como aparente refugio del culto cristiano después del Triunfo de la República en 1867 donde la escena fue el disfraz perfecto para encubrir el fervor y la acción católica. Parece que el tema de estas representaciones totalizantes, pueden ser una muestra de laboratorio interesante que permite una aproximación al ejercicio del poder decimonónico por medio de aristas teopolíticas.

Se reitera, hasta el momento no ha sido posible encontrar artículos, reseñas o estudios precisos sobre el referido género a tratar y tan solo se cuenta con los textos dramáticos españoles y sus extensas *didaskalias* que a sí mismos se autocalifican como TGA y en algunos casos, bajo otras denominaciones afines. Otro recurso de segunda mano, pero no por ello menos importante, consiste en consultar físicamente los carteles de estreno de dichos espectáculos mexicanos y finalmente, casi al margen, las poquísimas notas periodísticas que, en menor detalle, también hablan de una presencia

ahora disuelta, como por ejemplo de Olavarría y Ferrari quien en muy poco documenta a este género de notable gusto popular en su época, pero del evidente desagrado del crítico.

Para hacer una aproximación técnica del TGA se abren las siguientes rutas: 1.- *Dimensión espectacular*: es necesario partir del aparato escenográfico (sala y escenario) e historia del arte, a fin de tener como referente en principio el espacio escénico. Con lo anterior se escudriña en las soluciones escenotécnicas y en las influencias de las artes plásticas “fuente” para proponer diseños y conceptos visuales. Se ponen en perspectiva así, las creaciones de atmósfera, los empleos de maquinaria teatral de la época y también la orquestación de otras disciplinas en escena. La línea de los recursos tecnológicos (inundaciones, terremotos, *Deus ex machina*, etc.) permiten conocer las innovaciones, ilusiones ópticas y utilización de otros trucos probablemente usados en México, como recursos técnicos concebidos para potenciar la sensibilidad del espectador. 2.- *Dimensión social*: al partir del contexto histórico, político y religioso de la ciudad, a fin de iniciar la búsqueda de estudios sobre el desarrollo gremial y cultural del sitio. Aquí se muestran las pistas para reconocer la existencia de círculos críticos de arte y de círculos vigilantes del espectáculo por parte de las diferentes aristas del poder. 3.- *Dimensión teatral*: se muestran en su complejidad a las otras teatralidades, fusionadas durante el tiempo de la representación y es precisamente en el TGA donde se conjuntaron diversas expectativas de la audiencia, en respuesta a los diversos conjuntos de creencias e intereses de quienes se vieron involucrados en la producción y aprobación de dichos espectáculos. 4.- *Espacio escénico*: “es el lienzo donde se concretiza el concepto de artefacto” (Alcántara 71). Por ello, restaurar un edificio teatral, desde el punto de vista de

la teatrología no siempre está ligado al trabajo arqueológico de preservar los edificios del deterioro experimentado por cualquier inmueble. En ocasiones los historiadores han tomado este asunto para pretexto un interés, fundado en la conciencia de la preservación. Este objetivo es noble pero no siempre está conectado con el estudio del espectáculo. En respuesta, esta investigación resalta al escenario y a la sala como espacios propios para la generación de actos simbólicos capaces de generar influencias ideológicas desde el diseño arquitectónico del inmueble. 5.- *Dimensión histórica*: evidente anticlericalismo en tiempos de Lerdo de Tejada; precisamente en el año de la representación de la puesta en escena que nos ocupan y con base en la ley de supresión de comunidades religiosas, “las autoridades de la ciudad de México enviaron a la policía para forzar a las religiosas que vivían en comunidad a que dejaran sus casas” (Adame Goddard 75). Se agrega a ello que:

Para finales del mismo año habían sido aprobadas las *Adiciones* a la Constitución de los principales preceptos de las Leyes de Reforma: tolerancia de cultos, separación de la Iglesia y el Estado, matrimonio civil, supresión y prohibición de órdenes religiosas y prohibición a las corporaciones eclesiásticas para adquirir bienes inmuebles que no fueran directamente destinados al objeto de la institución (76).

Aunque las fuentes consultadas no esclarecen la expresa supresión de la totalidad de las festividades religiosas, tal cual habían sido decretadas por Juárez en Veracruz el 11 de agosto de 1859, existió un clima de hostilidad por parte de la clase política dominante hacia las representaciones populares de culto. Los liberales creyeron que las nuevas generaciones debían crecer y afianzarse en nuevos principios para que de

ninguna manera pudieran ser atacados por el partido “retrógrada”. Particularmente las solemnidades de semana santa fueron espacio de pugna entre los grupos de poder liberal y grupos conservadores de resistencia, ya que existían impedimentos jurídicos para las prácticas de culto fuera de los templos. A decir verdad, la tolerancia y respeto a la religión pareció no prohibir totalmente el ejercicio ritual de los católicos, aunque fue evidente el intento de liquidar cualquier espacio de legitimación de la fracción católica. En el particular caso de la capital del Estado de México, se presentan algunos artículos periodísticos de 1868 que atacan directamente a las prácticas escénicas católicas, aunque nunca las califican expresamente como delito:

Uno de los grandes bienes que nos trajo la Reforma, fue la supresión de todas estas farsas, pero no sabemos por qué fatalidad no se da el cumplimiento debido a las leyes de reforma, y se permiten esos abusos en los pueblos de las inmediaciones, cuando era en ellos donde más esmero se debía de tener en que desaparecieran esas prácticas ridículas, que sólo podía sostener la sórdida avaricia de un clero compuesto en su mayor parte de hombres fanáticos y poco instruidos. Esperamos que no sea cierta la noticia que el Gobierno del distrito ha concedido permiso para esas mojigangas* (*La Ley*, 2 de abril de 1868).

Las críticas liberales como se lee arriba denostaron toda manifestación de culto como acciones de preservación de la ignorancia en perjuicio del pueblo quien no le daban ninguna valoración estética sino por el contrario, era sometido a actos de preservación de la ciega ignorancia en beneficio del culto retrógrado.

4.3 Definición expandida: teatralidad del TGA

Hasta el momento ha sido imposible hallar una definición del TGA emanada de los críticos o creadores del siglo XIX a manera de reflexión teórica de la época sobre este género. En consecuencia, al haber localizado escenificaciones teatrales similares o asociadas, se detallan algunas características básicas por consideración metodológica, a fin de no obviar algún sesgo por omisión.

En los periodos de Juárez y Lerdo aquí revisados, los dramas presentados como TGA variaban en su contenido porque podían prescindir de una gran maquinaria escénica, pero, sin embargo, podían seguir conservando la denominación. Lo anterior evidencia también un empleo temporal y hasta momentáneo del concepto mismo. Así mismo, se registran también escenificaciones espectaculares, aparentemente muy similares como artefactos estéticos pero que, por sus características sociales, estéticas o ceremoniales presentan interpretaciones simbólicas muy distintas. El primer y lógico término por revisar es el de “drama”, el cual durante la época podría semejarse al de “teatro” por tratarse ambos de objetos escénicos contruidos para ser observados. La principal característica del “drama” para aquel contexto, radica en ser una estructura espectacular edificada con base en una partitura literaria o libreto dramático condicionado básicamente por un muy pequeño margen para modificar, por disposición jurídica del propio Ayuntamiento, las acotaciones o *didaskalias* deberían ser representadas fielmente en escena a riesgo de hacerse acreedor a multas por incumplimiento al libreto previamente censurado. Así lo establecían los reglamentos de teatro y en particular el de Toluca de 1868 de donde me permito citar:

Quinta. Revisar las comedias que hayan de representarse, no dando pase a las inmorales y que ofendan al sistema político. Este trabajo se repartirá entre los Sres. que componen la junta, haciendo su reunión en un término prudente.

Sexta. Cuidar de que los espectáculos históricos o de épocas determinadas, se vistan y decoren con las propiedades que exige su argumento, en cuanto lo permitan las circunstancias a juicio de la misma junta.

Séptima. Cuidar escrupulosamente de que se cumpla en todas sus partes este reglamento, dando aviso el juez de teatro en turno de los abusos que observen para las providencias que este tenga que dictar (Téllez 327)

Bajo la anterior cita, se pone en evidencia el carácter inflexible del drama bajo el obligado cumplimiento de lo indicado en el argumento, más allá de principios estéticos y en estricto apego a un marco jurídico particular.

Paralelamente al drama, coexistieron otras expresiones públicas como las “solemnidades religiosas”, las cuales son manifestaciones de culto o acciones litúrgicas que pueden celebrarse al interior y al exterior de los templos, en determinados lugares y tiempos históricos, convirtiendo el espacio social en espacio sagrado. Recapitulamos: algunas de estas solemnidades religiosas se conocieron específicamente como *Tres caídas, El aposentillo, El encuentro, La sentencia, Semana Mayor, Corpus, Navidad*, etc. Las solemnidades religiosas comúnmente trascendían la mera celebración, en virtud de consumir rituales como el bautizo, la bendición, la transustanciación y la comunión dentro del espacio habitado. Simultáneamente también se suman las solemnidades civiles como la conmemoración de actos fundacionales militares, la institucionalización de héroes y personajes ilustres o la instauración de monumentos en sitios de triunfo

armado. A las anteriores, se pueden sumar también, las celebraciones seculares como “mojigangas” en virtud de concluir con liberaciones o actos paganos, al ser referidas como manifestaciones mundanas previas a la cuaresma.

Severamente criticadas por los liberales, se pueden desglosar también los carnavales, mascaradas y quema de judas como formas reminiscentes y de constante reconfiguración de la fe. Dicho sea de paso, el término “mojigangas” también era la forma despectiva empleada por los liberales para referirse a las solemnidades religiosas. El TGA guarda una estrecha relación con todas las escenificaciones derivadas de las anteriores categorías, pero su construcción escénica y simbólica las utilizó para crear un nuevo concepto de simulación ritual o disimulo estético. El TGA se caracterizó por basarse en un texto dramático que, a manera de reconstrucción histórica, cumplió con la reglamentación correspondiente pues tanto diálogos como *didaskalias* se presume que fueron interpretados tal cual estaba inscrito en el texto lo cual ayudó a en/marcarlo como un acto artístico, antes que como un acto de fe. En seguida el TGA vino a colocarse en el lugar de algo que estaba prohibido pero que trataba sobre el mismo asunto que son las solemnizaciones religiosas prohibidas para andar en la calle, pero no para manifestarse en un ambiente controlado como fue el edificio teatral. De las solemnizaciones cívicas, el TGA tomó de alguna manera las formaciones militares o de las fuerzas del orden para mostrarlas en escena con tumultuosas comparsas que igual evocarían las mismas formaciones o hasta serían capaces de introducir caballos en escena para emular a los ejércitos bíblicos. La parte más compleja de relacionar, pero fácil de asociar sería en la ausencia de carnavales y fiestas de locos, pero precisamente el teatro le daría al TGA ese carácter popular pues por disposición arquitectónica, la

democratización del espacio teatral decimonónico sería el tejido correcto que uniera a las diferentes capas sociales en un solo lugar para ser testigos de un acontecimiento.

4.4 Representaciones teatrales decimonónicas

Consideraciones y formas acabadas.

Una aproximación recuperada de la investigación *Artes Escénicas en Toluca 1867-1876*, demuestra que las representaciones teatrales en el siglo XIX dieron respuesta a múltiples necesidades sociales y políticas a los bandos conservadores y liberales. Todo este conjunto de intereses explica el triunfo de la República liberal, como un momento de reacomodo político de fuerzas e identidades. Durante este periodo se identifican escenificaciones dedicadas a: 1.-Teatro de Títeres. Teatralidad que, en la mayoría de las veces, se vale de animadores quienes, a su vez, interpretan a uno o más personajes por medio de objetos. Por sus características, dichos espectáculos fueron dirigidos bajo una temática edificante y bajo un propósito moralizante. El público primordial era el infantil y de refilón alcanzaba a padres, madres o demás familiares cercanos. Al igual que en Toluca y el interior de la República, sus funciones se dieron preponderantemente en domicilios particulares. Sin embargo, existen estudios serios que demuestran la originalidad y presencia continua de esta teatralidad como es *La historia de los títeres en México* de Francisca Miranda. 2.- Teatro Lírico. Teatralidad que, en el acto fáctico de la comunicación, se sirve de la musicalización de los parlamentos de los actantes, conforme a una partitura derivada del libreto dramático. Esta convención es aceptada por el público en tanto convenida por el espectáculo. Ejemplos de estudios

serios y profundos al respecto podemos hallar en el trabajo de Elizabeth Espíndola sobre la ópera Moctezuma. Vale la pena acotar que, para el periodo, cualquier actriz o actor deberían tener una formación musical pues era necesario para el repertorio de cualquier compañía contar con artistas completos en toda la extensión de la palabra. 3.- Teatro dramático. Espectáculo prominentemente subordinado a un texto literario y, ante todo, dirigido a la exaltación de un dramaturgo y de los primeros actores como principales artífices de la puesta en escena que a su vez podría subdividirse por mero formalismo: 3a.- Teatro dramático de beneficio. Escenificaciones que consiguieron la mayor parte del recaudo en taquillas para ciertos elencos actorales (primer galán, comparsa, dama de compañía). También se trató de espacios de validación de las compañías teatrales a fin de beneficiar a un sector social y con ello engrandecer la imagen del teatro como instrumento para la construcción de una sociedad más equitativa y educada. 3b.- Teatro dramático altruista. Escenificaciones en las cuales, además de la función de teatro, ocupaban el escenario numerosos grupos marginados en escena quienes cantaban, declamaban o simplemente subían a ser aplaudidos por algún mérito. Estos espectáculos fueron preparados y convocados por la sociedad civil conservadora. La finalidad era la de procurar donativos para escuelas, hospitales, cárceles, orfanatos y catástrofes naturales. 3c.- Teatro dramático de aniversario. Escenificación en torno de conmemoraciones militares, paradójicamente, siempre dependiendo del partido en el poder de ese momento. Las puestas en escena encumbraron a los héroes nacionales en turno y al mismo tiempo, ayudaron a crear una narrativa oficial según los grupos vencedores. Durante la función fue frecuente encontrar a representantes del gobierno en la sala teatral a efecto de dar realce, institucionalidad de la escenificación y afianzamiento

del poder del grupo político dominante. 3d.- Teatro dramático del extranjero. En tanto que México era desde entonces, un país en plena construcción, durante el triunfo de la República liberal, la representación de obras teatrales donde se hablara de “lo extranjero”, contribuyeron a crear por oposición, una imagen acotada de “lo mexicano”. Exhibir a pueblos marginados de otros países por medio de grandes espectáculos podría colocar a los mexicanos como un país de gran progreso; escénicamente descrito por los parlamentos y subtextualmente en potencia por las referencias extra escénicas. Al mismo tiempo sirvió para crear marcos referenciales de los norteamericanos, europeos y orientales por medio de escenificaciones para edificar constructos a conveniencia, sobre estas regiones del mundo tan interesadas para México. Al respecto, es bueno recordar que alguna parte de los textos dramáticos mexicanos del siglo XIX, tradicionalmente han sido vinculados a la exposición de narrativas lisonjeras, exaltadoras y complacientes de las clases sociales y políticas acomodadas en México. Sin embargo, esa mínima taxonomía, describe tan solo algunas de las tantas vertientes desplegadas durante los múltiples periodos de reacomodos y consolidaciones del poder en México.

Bajo esta perspectiva, podría decirse que las teatralidades decimonónicas como formas acabadas, también funcionaron y de nueva cuenta, como un instrumento de convencimiento y hasta de evangelización, -como el caso específico del TGA- pero ahora con la velada intención revolucionaria de combatir a los grupos hegemónicos laicos que en ese momento se creían amenazados por los católicos. Es evidente que los grupos conservadores trataron de abonar a la espectacularidad de dichas escenificaciones, mediante producciones visualmente complejas y argumentalmente sofisticadas, mediante grandes elencos, descubrimientos técnicos y tecnológicos, vestuarios y gran

maquinaria, detonando la reinvencción del TGA como arma de combate ideológico contra la masonería.

Quizá esta arista también pueda ayudar a explicar el surgimiento del TGA, que gozó de fama en la capital de México y en múltiples ciudades del interior de la República, a favor de quienes manifestaron su adhesión a este tipo de expresión teatral. Quienes invocaron a la espectacularidad lo hicieron convencidos de que la fuerza de la imagen sería mucho más contundente que los meros discursos literarios. La presunta preeminencia de la espectacularidad por encima de la textualidad fue aparentemente un camino de resistencia para quienes perdieron todo después de la ejecución de Maximiliano de Habsburgo.

4.5 Encubrimiento de la solemnidad religiosa por medio del teatro dramático

Ante toda esta reconfiguración de intereses entre los diferentes sectores sociales, se alertaron los espacios de resistencia de los grupos conservadores, ante la probable desarticulación de los símbolos de la religión católica. El espacio de negociación ciertamente ocurrió en el escenario, cuando las solemnidades religiosas subieron a escena para aparentar un revestimiento como una mera escenificación dramática. El TGA asemejó un espacio de manifestación pública de fe, pero nunca dejó de ser una ficción, en tal caso, las leyes de represión litúrgica no se podrían aplicar a los reglamentos de diversiones públicas. En cierto sentido se apela a una manifestación religiosa desprovista aparentemente de su misticismo, con fines específicos de supervivencia.

Ante la imposibilidad de recuperar de modo alguno la experiencia de la audiencia al momento de la representación y conocer de primera mano el efecto que pudo haber causado una representación teatral con elementos rituales, queda únicamente el camino de la interpretación de las restricciones impuestas que acotaban, tanto las formas de representación, como los márgenes de recepción estética. Esta supervisión o censura, era supervisada en cada uno de los teatros de la República Mexicana con algunas variaciones, pero en esencia con el mismo propósito de control o administración de la sensibilidad del espectáculo. A continuación, reproduzco nuevamente un fragmento de la instancia encargada de este propósito llamada “La Junta”, la cual se detallan abajo sus funciones en el Reglamento de Teatro de la ciudad de Toluca:

Artº 2º Las atribuciones de esta junta, serán las siguientes.

Primera. Promover la mejora de teatro o teatros en todos los ramos.

Segunda. Impedir que haya granjería con esa diversión o se monopolice.

Tercera. Fijar de acuerdo con los empresarios el precio de las entradas y abonos, siempre arreglándose a las circunstancias peculiares de los habitantes de esta población.

Cuarta. Conocer verbal y sumariamente de las disputas y desavenencias inciten entre los empresarios y actores, entre estos con relación al cumplimiento de las contratas para solo el objeto de avenirlos; y en caso contrario les fijará un término perentorio dentro del cual deberán ocurrir a la autoridad competente, sin perjuicio de hacerlos cumplir con el tenor de las contratas (Téllez 327).

Precisamente en la segunda disposición del artículo dos, únicamente demanda que no puede haber dedicatorias, granjerías donde se gane el favor de un espectador, empresa o político en particular, concretándose a replicar únicamente con el aplauso. Lo anterior implica que habría un impedimento legal para que cualquiera del tablado pudiera siquiera insinuar que la función estaba dedicada a la iglesia, a un santo o a Dios. No cabía la posibilidad. Solo habría espacio para que cada espectador, con base en su propio sistema de creencias, contemplara el espectáculo como un acto de fe, una reminiscencia de la ignorancia o un espectáculo artístico.

En el anterior sentido, tanto conservadores como liberales debieron de haber enmascarado sus propósitos para permitir los primeros y promover los segundos, a la representación del TGA. Es de capital importancia contar con elementos, tan siquiera tangenciales, que nos permitan afirmar, si la espectacularidad sustituyó a la religiosidad en algún momento, al estar impedidas las manifestaciones públicas de la fe católica. Disposiciones de reglamentos como las anteriormente citadas, pueden guiar nuestra interpretación más allá de la simple especulación. De igual forma también conviene abonar a la discusión, si las sociedades religiosas intentaron preservar la exhibición pública de los símbolos litúrgicos para hacerse a lo menos, de espacios de resistencia ideológica. Recapitulando, este conjunto de acciones podría calificarse como un simulacro, en virtud de que las solemnidades religiosas fingieron tener el poder que les fue arrebatado mediante las *Adiciones* a la Constitución por parte de Lerdo de Tejada.

Probablemente la inserción de escenas de ficción, con ritos como la comunión y el bautizo, pudo haber otorgado a los creyentes la idea de haber reconquistado con una mayor fastuosidad, su derecho a profesar la religión, aunque no se tenga hasta el

momento evidencia certera de aquel suceso. Las sociedades conservadoras involucradas en la representación de estos dramas, probablemente lo hicieron pensando en que no eran expresiones cotidianas sino una mera forma teatral innovadora que concentraba en su estructura la espectacularidad de un mundo maravilloso y lleno de progreso tecnológico. Un mundo mesiánico que los liberales no les ofrecerían jamás.

Podría decirse que al llevar a escena el reino de Dios, de alguna manera había una respuesta a las clases masónicas, por medio de una nueva lucha establecida en una tribuna llamada tablado escénico: de esta suerte el conservadurismo enmascaró sus propósitos, a fin de afirmar sus valores bajo la idea de un progreso luminoso y edificante. Como se dijo líneas arriba, ese paraíso edificante no sería ofertado por los liberales; el camino de la redención.

Es muy difícil saber con certeza los propósitos subtextuales que cada grupo de poder intentó para lograr alcanzar sus intereses, aunque muy probablemente de esa discusión, las compañías dramáticas dedicadas a este género solo gozaron de buenas ganancias económicas en la ciudad de México y en las capitales del interior donde se presentaron. El teatro como espacio de representación del poder fue al mismo tiempo un espacio de negociación ideológica, de moneda de cambio y también un espacio ganado, según la óptica del grupo hegemónico institucionalizado.

V. Quinta imagen: sincronía e historia en el texto dramático y la puesta en escena de *El Redentor del Mundo*

5.1 Textralidad y sincronía

El presente capítulo lleva a la puesta en práctica de la textralidad como un proceso que considera metodológicamente, la función diferenciada de numerosos hilos entramados en un gran tejido cultural, como un texto, que expresa el mundo perceptible creado por el hombre. Recapitulando, dicho conjunto de fenómenos culturales (de carácter simbólico) considera aquel corte llamado **sincrónico**, referente a toda suerte de eventos conjuntados en diferentes planos o capas, pero de manera paralela. No exclusivamente binario, como las manos derecha e izquierda en un movimiento simultáneo, sino extensible a muchos más sucesos simbólicos coetáneos. Lo anterior a fin de reconocer en los escritos, los potenciales recursos dramáticos y los posibles efectos estéticos e ideológicos en el espectador.

Lo sincrónico, lo comprendo como acontecimientos de diferente naturaleza que se suceden bajo una misma temporalidad y que deben ser comparados éstos para profundizar en el gran tejido donde dinámicamente se entraman. Lo anterior porque aquellos acontecimientos tienen un horizonte más denso del percibido en el contexto inmediato o superficial. A saber, para abordar el concepto de la textralidad, se propone iniciar por un eje sincrónico, aplicado a nuestro objeto de estudio y tratar de desentramar la densidad de la textralidad donde habitan nuestros texto dramático y puesta en escena a estudiar. Sobre estas premisas se reconoce específicamente la carga simbólica de un texto dramático español, en su contraste con la tradición escénica del siglo XIX en

México, como modo para conocerle más allá de la perspectiva epidérmica. Bajado a palabras llanas, la manera de conocer una puesta en escena histórica es precisamente enfocándose en su textralidad y el mejor punto de inicio son los diferentes sucesos espectaculares y sociales que sincrónicamente convivieron en el momento exacto de la representación. Caso contrario, si emprendiéramos la empresa de investigar la puesta en escena en cuestión, únicamente desde las perspectivas histórica, política, social y, además, exclusivamente desde de la o las historias del teatro en México, obtendríamos un estudio sesgado, tangencial, que ignora el amplísimo abanico de espectáculos sincrónicos a la puesta en escena del drama.

Lo anterior abona a la empresa de comprender, la dimensión de un espectáculo de TGA para el público de la época, porque era asombroso, pero también porque era relativamente común en el periodo, contar con decenas de extras en el escenario, incluir funciones de equitación en escena o lo mismo o hacer funciones públicas de aparatos prodigiosos como el foco, gracias al descubrimiento de la luz eléctrica. Precisamente por estas consideraciones es menester, re/descubrir y re/mostrar al lector contemporáneo, los grandes contextos sociales, pero también, los todavía más sorprendentes contextos espectaculares que en su dinámica cotidiana nos pueden ayudar a alcanzar la perspectiva demandada por la textralidad propuesta por Alcántara Mejía.

5.2 Alejamiento/éloignent/erscheinung/verbrendum/étrangification: textralidad

Cada grupo social del mundo civilizado acuña su existencia por mediación de procesos textrales que se sirven de acciones simbólicas. Tanto los procesos como las acciones experimentan una estabilidad significativa propia, debido a la formación de la

tradición dentro de la cultura. Las acciones simbólicas se asientan con mayor fuerza sobre objetos simbólicos capaces de evocar todo un universo ideológico, tales como la cruz cristiana o el *menoráh* judío. Los referidos ejemplos han concentrado con el transcurrir del tiempo, un poder ideológico para cada uno de sus respectivos contextos y, sin embargo, su ámbito de influencia se ve limitado ante un alejamiento del contexto de veneración. Por ejemplo, el *kipá* no representaría lo mismo para los judíos como para los católicos mexicanos del siglo XIX, tanto en los contextos sincrónicos como cronológicos de los acontecimientos. Este fenómeno implica desplazarse, alejarse o distanciarse entre un punto y otro en el espacio para experimentar una mirada diferente.

El alejamiento de símbolos y acciones simbólicas del campo de influencia de los grupos sociales a los que pertenece se considera como acción reflexiva, desestabilizadora y hasta provocadora pero también, como ayuda para evidenciar una carencia de renovación de los símbolos y de las acciones simbólicas en otros contextos donde quedan expuestas las identidades y/o modificaciones generacionales propias del grupo social al que originalmente se pertenece.

Jung ha explicado que, cuando una imagen divina se nos hace demasiado familiar y pierde su misterio, necesitamos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones, porque solo los símbolos exóticos son capaces de mantener un aura de la sacralidad (Eco, 41)

Cuando la cita nos dice que “debemos volvernos hacia las imágenes de otras civilizaciones” está implícita la necesidad de desplazarse, alejarse o distanciarse fuera de los dominios analizados. Pero lo más importante viene cuando esa nueva mirada provoca un aura precisamente porque se trata de un objeto vivo ante una interpretación

viva, tal y como la teoría de la textralidad lo refiere. La textralidad referida por Alcántara Mejía no habla de la simple actualización de alguna interpretación sino de los procesos vivos que se desencadenan en el tiempo y el espacio. El proceso alcántara asume que la interpretación se mantiene siempre viva en la distancia y bajo destello en el aura, porque no solo el ser cambia en el tiempo sino también los objetos cambian en el espacio.

Por una parte, la textralidad reconoce la necesidad de establecer un alejamiento y por la otra, la de recuperar el aura de aquellos símbolos desgastados probablemente por la propia tradición. Aquella búsqueda del misterio divino abre a nuestra investigación un camino para explicar los posibles efectos de una puesta en escena mexicana basada en un acontecimiento sagrado, de origen lejano, con la intención de provocar un efecto litúrgico entre los espectadores. En este ejemplo reconocemos el efecto aurático de algo lejano traído a un contexto distinto del de origen. A continuación, revisaremos que la distancia ha sido un factor consciente de su poder de evocación desde el Neoclasicismo francés, la estética de Benjamin, el teatro brechtiano y la semiótica francesa entre otros ejemplos.

Si el aura es un parangón sincrónico, geográficamente también es una singularidad de los símbolos y de las acciones simbólicas, es decir la de corresponder a una demarcación social. Este proceso no es algo nuevo porque los neoclásicos franceses del siglo XVII y XVIII ya se habían percatado de este efecto cuando los dramas hablaban de sus colonias lejanas al otro lado del mundo. Justo en ese momento, ese tipo de teatralidades europeas, reconfiguraron su escenificación a efecto de provocar una renovación de los símbolos y las acciones simbólicas teatrales francesas. Nuevamente traemos el prefacio de Bajazet con mayor precisión porque a efecto de ello fue cuando:

Racine pudo haber afirmado en el prefacio a *Bajazet* que **el alejamiento** es necesario para los héroes trágicos y que «el respeto que se tiene por lo héroes aumenta en la medida que se alejan de nosotros, esta afirmación, se le ve aparentemente como anticuada hacia finales del siglo XVIII⁹⁹ (Viala 255).

En las anteriores palabras de Racine aparecen de cierto modo el distanciamiento e implícitamente también el aura, bajo cruces cronológico y sincrónico y aunque el espíritu de la época se refería a tragedias como la de *Bajazet* de Racine, donde las costumbres de los árabes fueron tratadas bajo una administración de la sensibilidad y de la estética francesa, lo sincrónico también se aplica como un proceso de integración bajo complejas balanzas de dominio.

⁹⁹ Racine avait eu beau affirmer dans la préface de *Bajazet* que **l'éloignement** est nécessaire aux héros tragiques et que "le respect que l'on a pour les héros augmente à mesure qu'ils s'éloignent de nous", cette affirmation, on le voit, apparaît comme dépassée à la fin du XVIII siècle.

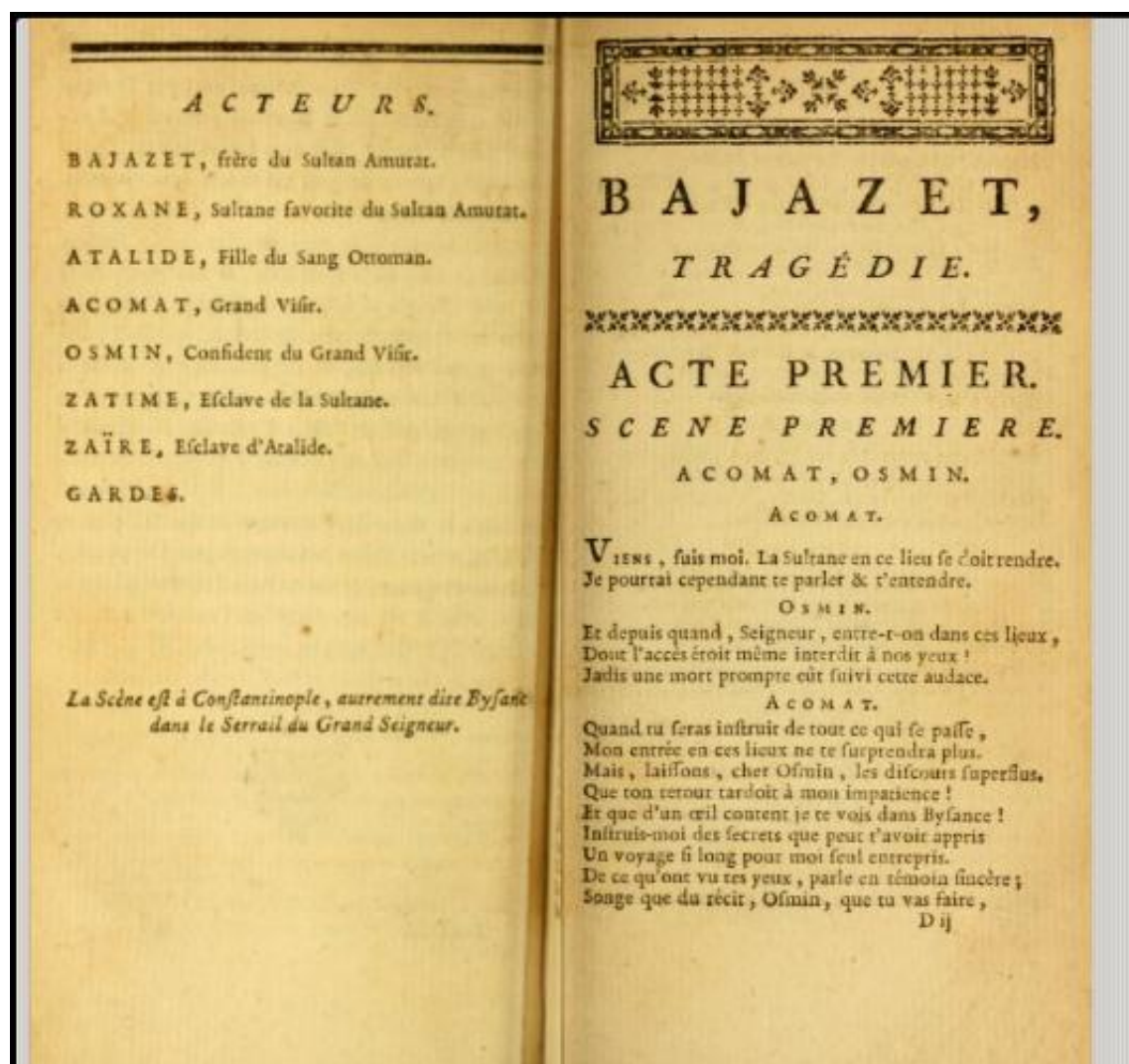


Ilustración 9.- Portada de la tragedia francesa *Bajazet* ubicada en tiempos del Imperio Otomano.

Principalmente podrían explicarse esos contrapesos bajo la siguiente propuesta que a título personal formulo: 1.- Sincronía de choque. Cuando símbolos y acciones simbólicas de identidades distintas se repelen de tal suerte que cada una mantiene sus cualidades sin que ninguna altere a la otra en su sustancia. 2.- Sincronía de influencia. Cuando símbolos y acciones simbólicas de distintos sistemas son absorbidos e integrados de manera dosificada en el otro, con la hibridación como resultado. 3.- Sincronía de pares. Cuando símbolos y acciones simbólicas pertenecientes a sistemas

diferentes mantienen una autonomía identitaria, pero trabajan bajo un horizonte común en su diferencia, sin necesidad de mantener alguna relación vinculante, ya sea voluntaria o forzada. En esta última acepción, la sincronía no se enfatiza en la hegemonía o en la disolvenencia, sino en el coexistir de múltiples sistemas, identidades o poéticas, dentro de una cartografía espacial donde la complejidad aumenta, sólo en la dimensión global de ese gran entramado de redes que se explica como el propio el proceso de la textralidad. En esta última categoría, la sincronía puede determinarse siempre mediante círculos de competencia propios, pero su diferencia fundamental radica, insisto, en la simultaneidad de los símbolos y acciones simbólicas pertenecientes a diferentes demarcaciones cartográficas, reunidas en un territorio común. Propongo que la lejanía en su derivación como “sincronía de pares” provoca un efecto de re/conocimiento o destello que permite mirar de nueva manera lo ya conocido en ojos de distancia o lejanía. Hasta allí dejamos esta premisa.

Un segundo concepto se asemeja mucho en términos precisamente del efecto causado por aquel resplandor al reconocer algo en la lejanía. Aquí hacemos referencia a Walter Benjamin quien habla de la reproductibilidad del arte y del reconocimiento del aura porque de cierta manera, la sincronía opera de manera similar a como es planteada por el teórico cuando teoriza sobre el aura y nosotros le relacionamos con alejamiento:

¿Qué es el aura? Una extraña red de espacio y tiempo: apariencia única de una distancia, lo más cerca posible. En una tarde de verano, descansando, sigue una cadena montañosa en el horizonte o una rama que proyecta su sombra sobre el

descanso, es decir, el aura de estas montañas, el aliento de esta rama. ¹⁰⁰

(Benjamin 440)

Reescribimos que Benjamin con **Erscheinung**, refiere específicamente a una “apariencia única de una distancia, lo más cerca posible”. Aquí expandimos entonces el concepto de aura como destello, a un punto de vista cartográfico, donde la territorialidad de las identidades también puede propiciar una lejanía en una cercanía, espacialmente hablando. Como consecuencia, cuando acontece un evento aurático, en la distancia y en el tiempo, el entramado de símbolos y acciones simbólicas se verifica porque ocurre una transición de la tradición, hacia un alejamiento y/o distanciamiento de su centro. Llegado este momento, para nadie es ajeno que este efecto también fue estudiado, teorizado, y atribuido a Berthold Brecht el cual, dicho sea de paso, es definido de esta manera a finales del siglo pasado:

El termino distanciamiento (alemán *Verfremdung*) del cual se debe comprender el movimiento realizado para dar un paso atrás, abarca en la teoría y en la práctica brechtianas del teatro épico tanto un concepto filosófico como las técnicas implementadas para producir un efecto de alejamiento (Poulet en Albin 234)¹⁰¹

De una u otra manera, el distanciamiento es la teoría por la cual se llega al espectador para producir técnicamente ese efecto de alejamiento que es nombrado por Racine, sugerido por Benjamin, atribuido a Brecht y explicado por Anne Ubersfeld como

¹⁰⁰ *Was ist eigentlich Aura? Ein sonderbares Gespinnst aus Raum und Zeit: einmalige **Erscheinung** einer Ferne, so nah sie sein mag. An einem Sommernachmittag ruhend einem Gebirgszug am Horizont oder einem Zweig folgen, der seinen Schatten auf den Ruhenden wirft - das heißt die Aura dieser Berge, dieses Zweiges atmen*

¹⁰¹ Le terme distanciation (allemand *Verfremdung*), par lequel il faut entendre le mouvement fait pour prendre du recul, recouvre dans la théorie et dans la pratique brechtienne du théâtre épique à la fois un concept de portée philosophique et les techniques mises en œuvre pour produire **l'effet d'éloignement** (*Verfremdung-seffekt*)

aquel que comprende al distanciamiento / alejamiento o *Verbremsungseffekt* brechtiano como *l'effect d'étrangification* (45) en su *Diccionario de conceptos clave del teatro* lo cual refuerza el sentido topográfico del alejamiento. La extranjerización es el modo de mirar lo lejano en lo cercano para crear *empatía* en la similitud, es decir en lo sincrónico.

Este proceso se verifica de una manera muy sencilla: cuando un extranjero visita una nación totalmente distinta, no necesariamente asimila todas las acciones simbólicas tradicionales del país de destino. Eventualmente se identificará con algunas y con otras mantendrá un extrañamiento. Lo mismo sucedió probablemente con el creyente católico quien al entrar al TGA reconoció símbolos y acciones simbólicas en la escena, pero experimentó la denegación del teatro en su artificio, sin renunciar a su sistema de creencias, pero tampoco mintiéndose como simple espectador de un espectáculo de entretenimiento.

5.3 El espacio

Después del anterior repaso, estaremos de acuerdo que el concepto de espacio nos ayuda a identificar la naturaleza de los símbolos o de las acciones simbólicas, de los signos y las acciones ficticias, puesto que ese perímetro performático se articula de diferente manera dependiendo también de la política de la mirada del espectador. Mientras que lo sagrado ocupa espacios litúrgicos y venerados por la tradición, hasta adquirir la categoría de santuarios o lugares de peregrinaje. Es evidente que el espacio teatral del TGA no pudo, ni intentó, ni quiso replicar, simular o reconstruir el espacio de un lugar sagrado. Es decir, no se hizo la escenografía del interior de una iglesia donde se colocan retablos, esculturas de santos o el mismísimo sagrario. Ni tampoco se

santiguó el espacio escénico. No se le impuso algún tipo de ritual para separarlo del espacio terrenal.

Por el contrario, el lugar evocado en la escenografía del TGA es precisamente un armatoste, realizado mediante referencia en los evangelios, en un espacio escénico. La acción ficcional se sucede en la ciudad de Jerusalén, pero es el espacio de la acción de una trama, desempeñada en entablado con telones y mamparas. El diseño escenográfico es pura apelación; solo es un acto de dar corporalidad a un texto dramático referenciado en una reseña bíblica. El espacio en todo caso es en sí mismo, una denegación de una creencia vuelta utilería y pintura.

El espacio no es entonces un lugar de discusión ya que su periferia y conformación son perfectamente acotados. El debate entonces escala a la dimensión de la percepción del espectáculo por parte de la audiencia quien le transfiere o no, símbolos y acciones simbólicas según su intencionalidad deliberada, consciente o inconsciente.

La textralidad se conforma, además, como proceso, de dos componentes adicionales: el alejamiento y el espacio entre objeto, suceso o individuo como especificidad de un tejido vivo, integrado y entramado. Algunas teorías destacan por señalar que cualquier objeto, suceso o individuo es interpretable infinitamente y otras señalan que el cambio de paradigma está en el principio del ser a través del tiempo como un devenir del constante flujo de la vida. La textralidad por su parte prevé lo anterior, pero, además, es consciente de que, al tratarse de un organismo vivo, puede experimentar un efecto de alejamiento o extranjerización que puede ir hacia el devenir o en sentido contrario. Particularmente cuando se va en sentido contrario al devenir, la

textualidad se convierte además de una teoría, en un método de análisis donde al desentramar las capas contextuales del pasado podemos conocer con mayor detalle al artefacto perdido, es decir, la experiencia estética teatral.

Siendo esta nuestra pretensión pasamos a descubrir las capas que rodearon a la presentación en Toluca de la puesta en escena *El Redentor del Mundo* hacia 1873, a fin de conocer el efecto provocado en los espectadores dentro de un contexto de restricción religiosa, política y social.

5.4 *El Redentor del Mundo*

Para 1869, año de la escritura de la obra de Mozo de Rosales, España había aprobado su Constitución donde la sociedad obtuvo el derecho a la libertad religiosa, libertad de asociación y libertad de reunión y la anécdota de la obra gira específicamente en torno de los últimos siete días de Jesús en la tierra. Ambas consideraciones deben llamarnos a reflexionar sobre diversos propósitos para los cuales fue llevado a la escena este capítulo de la religión judeocristiana en dicho momento tan efervescente.

Para el ejemplo de España sería notorio que, compactar varios sucesos bíblicos sobre la vida de Jesucristo en un solo y constante flujo dramático, llevó por objetivo entrar en competencia contra otros credos religiosos que se alinearon al aprobarse la libertad de culto en el territorio ibérico a la caída del régimen de Isabel II (González Manso 222). Para México el escenario fue muy distinto en ese momento, puesto que el Segundo Imperio había sido exterminado con la ejecución de su Emperador Maximiliano. Con el triunfo de la República liberal, los propósitos postergados y contenidos en el periodo juarista de la Reforma, vieron su consolidación y hasta exaltación en tiempos de Lerdo. Una vez relegada la religión católica a un perímetro muy bien demarcado de tolerancia, la escenificación de la vida de Cristo en el teatro se desarrolló aparentemente como un relato despojado de todo propósito litúrgico.

En pocos meses, los relatos bíblicos pasaron de ser un discurso hegemónico, a un discurso subterráneo, más preocupado por su subsistencia en las entrañas de un ambiente desfavorable. En España habría competencia entre religiones, en México habría persecución con leyes análogas.

Desde el momento de la concepción del texto dramático en 1869 por Mozo de Rosales en España, hasta la temporada teatral realizada por la Compañía Dramática Mexicana en 1873, durante su visita a la ciudad de Toluca y seguramente a otras ciudades del centro del país, se desprenden numerosas líneas sobre el proceder de esta agrupación y de la percepción del TGA, durante una notoria etapa de censura religiosa. Una vez que el presidente Lerdo de Tejada enfatizó las restricciones contra las manifestaciones de culto al exterior de los templos, la Compañía Dramática del director y actor Manuel Estrada y Cordero, presentó en la pequeña ciudad provinciana de México, un abono donde se incluyeron las obras *El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo*¹⁰² de Mejías y Escassy y *El Redentor del Mundo (Pasión de Jesús). Drama sacro en ocho cuadros*¹⁰³ de Mozo de Rosales, entre otras tantas de temáticas muy diversas, siguiendo precisamente la tradición del finado actor y director Eduardo González. Llama la atención que a este tipo de representaciones acudieran multitudes de ciudadanos como comparsas, hecho que pudiera interpretarse como un propósito abierto de las congregaciones para encubrir un acto de manifestación de la fe, por medio del teatro. Los registros en Toluca hablan de hasta 100 actores en escena. El texto dramático por su parte solicita 45 personajes y registra en su estreno la participación a 30 actores, más un número indeterminado de comparsas como "pueblo, rabinos, lictores, soldados, mujeres, niños, apóstoles y coros de ángeles" (Mozo de Rosales VIII). El autor debió prever algo más que una escenificación espectacular al momento de escribir un

¹⁰² Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/jerusalemoeletriu00meja/page/n1/mode/2up?view=theater&ui=embed&wrapper=false>

¹⁰³ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/elredentordelmun3711mozo/page/n1/mode/2up>

texto tan ambicioso en términos escénicos, destinado a algo más que un entretenimiento, en contextos de repliegue de la fe cristiana, tanto en la península Ibérica como su eventual llegada del texto a América.

5.5 *El Redentor del Mundo*: Texto dramático

La primera representación tuvo lugar en el Coliseo de Novedades de Madrid, España, el 20 de febrero de 1869. La trama de este texto dramático retrata algunos pasajes bíblicos del nuevo testamento dedicados a la vida de Jesucristo. La composición dramática levanta su andamiaje entretejiendo por su cuenta, lo mítico y lo histórico de manera premeditada y dichas cualidades llamaron la atención de una compañía teatral mexicano-española para llevarle a la escena en la ciudad de México hacia 1871, tan solo tres años después de ser escrita. De ahí en adelante, diferentes compañías realizaron temporadas y giras por ciudades del interior de la República Mexicana con posibles adaptaciones al texto. Sobre las presentaciones que específicamente se dieron en Toluca, se cuenta con información relativamente detallada de la temporada de 1873. De estas representaciones se presume que, a partir del contexto político social de su representación, algunos intereses extra teatrales pudieron haber manipulado la autenticidad del relato de Mozo de Rosales, a efecto de influenciar a los espectadores como relato propio de los conservadores, mediante la escena teatral.

Sin embargo, deberá considerarse que el entramado narrativo de un texto teatral, aunque se diga de corte histórico, no escapa a la interpretación subjetiva de los sucesos ocurridos, desde la selección y disposición de la información, hasta la perspectiva narrativa. Por tal motivo, con la intención de desplegar los elementos históricos, míticos o ficticios presentes en el texto dramático y espectacular de la escenificación, es

imprescindible no dejar de seguir las propuestas de Hyden White quien en su obra *Metahistoria* recomienda: “examina la obra histórica como lo que más manifiestamente es: una estructura verbal en forma de discurso de prosa que dice ser un modelo o imagen de estructuras y procesos pasados, con el fin de explicar lo que fueron, representándolos” (14). Si tomamos con bisturí la afirmación de White sobre un modelo o imagen de estructuras y procesos pasados, estamos ante el punto de referencia desde donde el proceso Alcántara entra en juego al conjugar las *didaskalias* del texto con los textos de su entorno sincrónico. Esta *zona cero* es el punto de partida para la búsqueda del espectáculo y su fruición ante el espectador decimonónico. A saber, la textralidad nos permite ir en sentido contrario al devenir, al cual provisionalmente opondría el término antes citado: **reculer d’un pas**/retroceder un paso

La anterior cita de White se convierte en capital al nosotros depositar nuestras valoraciones en textos y no es la puesta en escena directa, el video, el testimonio, la entrevista o cualquier otro medio contemporáneo de análisis. Esta investigación parte esencialmente de tres instrumentos básicos: el texto dramático origen, el cartel de la función o reseñas periodísticas impresas en 1872-1873 y en reglamentos o normativas locales sobre el espectáculo del mismo periodo. Por ello, es justamente que el margen de interpretación, aunque acotado, es mucho mayor que el de tomar como único referente a la dramaturgia, el dramaturgo y sus orígenes y aunque el autor diga en el prefacio que su “único deseo al escribir *El Redentor del Mundo*: “ha sido agrupar en una acción dramática los hechos culminantes de la vida de Jesucristo” (V) y, además, argumente sobre sus propósitos dramáticos que:

Crear un carácter de esta figura sublime, hubiera sido el mayor de los delirios, me he limitado pues, a presentarle como aparece en los evangelios, dejando a cada

uno de mis espectadores la libertad de embellecerlo con los colores más o menos vivos de su fe (VI)

Queda expuesto un interés ideologizante encaminado a administrar la sensibilidad del espectador. Además, el autor mismo refiere la reivindicación de la historia por medio de algunos cambios en los matices que dan carácter a dos personajes:

Sólo dos personajes, que si bien representaron un papel importante en la muerte de Jesucristo, no son del dominio de la Iglesia, el Gobernador Poncio Pilato, y el jefe de la centuria, han cambiado de forma en este drama. El primero defiende al gran filósofo y adivina casi su divinidad; el segundo la comprende del todo, y de verdugo se convierte en neófito (...) no he pensado un solo momento en despojarlos de su prestigio ni en adornarlos con las galas de la fantasía (VI)

La dramaturgia por sí misma es una configuración que llama al espectador a sumarse a la ideología cristiana donde Jesús es artificialmente rodeado por hombres egoístas y altivos a efecto de sobre destacar la imagen de un auténtico Redentor, pues se muestra como ejemplo de bien, rodeado de un mundo corrupto e injusto. La binariedad del mundo forma parte sustantiva del entramado narrativo, como estrategia estética desde la propia estructura verbal, por lo que su cualidad histórica se inclina más hacia un modelo de persuasión ideológico. *El Redentor del Mundo* es una construcción dramática susceptible de ser reconfigurada en la puesta en escena para tomar partido por alguno de los bandos en la puesta en escena.

El Redentor del Mundo: textro

José Ramón Alcántara en su teoría sobre la textralidad insiste en que cualquier texto está conformado por varios textos que, a su vez, vivieron en su momento y conviven en cada ejercicio al instante de su interpretación, lo cual devela en su profundidad, una textura viva. Así lo explica:

Por otra parte, el significado inscrito en el textro no proviene solamente de la intencionalidad del autor, sino que proviene de otros tantos textos no necesariamente de naturaleza escrita (uno puede pensar en el origen oral y hasta gestual de las palabras, pero también en las formas ideográficas arcaicas de la escritura, que permanecen, aunque ya no las reconozcamos), cuyo tejido forma la cultura (46)

Por ello, es prudente resaltar que nos enfrentamos ante tres textos. Por una parte, reitero al texto dramático creado en España. Por la otra, el espectáculo escenificado en la ciudad de México en 1871, del cual contamos con una breve reseña que brinda algunos pormenores sobre la representación. Así también, la escenificación verificada en Toluca hacia 1873, de la cual contamos con un cartel promocional de la representación. No estará demás citar a la propia Biblia, documento inicial de los tres anteriores relatos, reseñados éstos de una manera diferente en las tramas histórica, dramatúrgica y escenificada. Sobre el documento inicial es oportuno destacar la aparición en 1825 de la versión *La Sagrada Biblia Petisco-Torres Amat*. Probablemente haya sido la fuente inmediata consultada por Mozo de Rosales y también la obra que realizara Enrique Pérez

Escrich: *El mártir del Gólgota*¹⁰⁴ (1871), o *Los cuatro concilios* para la celebración de las tres caídas de Semana Santa, la cual, dicho sea de paso, refiere Octavio Rivera Krakovska como fuente principal de las representaciones de Semana Santa en Tonanzintla, Puebla¹⁰⁵ y otros ejemplos similares. Este dato a su vez crea una línea de investigación suficientemente sustentada para revisar las fuentes dramatúrgicas de la tradición sobre la pasión de Cristo en México. En principio porque la obra de Pérez Escrich es novela y la de Mozo de Rosales es directamente obra dramática.

Sobre las expectativas espectaculares, Mozo de Rosales sugiere en las didascalias un escenario faraónico que deslumbre al espectador por el impacto de su “realismo”. En contraparte, de la representación en la Ciudad de México sabemos que el montaje fue muy cuidadoso en la composición formal escenográfica y en el manejo de comparsas y actores. Mediante el cartel de la ciudad de Toluca, se sugieren muy pequeñas modificaciones al libreto original¹⁰⁶ aunque desafortunadamente, no conocemos alguna reseña que registre específicamente el espectáculo creado a partir de dicho texto dramático.

Mozo de Rosales enfatiza una estrategia narrativa, configurada para destacar la vida de Jesús mediante la polarización de otros personajes que ha sido ensanchada en sus rasgos negativos. La primera escena tiene lugar en la casa de Magdalena en Betania. Esta secuencia va dirigida sin dudar, a mover al arrepentimiento al espectador. La trama coloca a Magdalena, justo después de haber escuchado a Jesús en un sermón. Las

¹⁰⁴ Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/ElMártirDelGolgotaEnriquePerezEscrich/page/n1/mode/2up>

¹⁰⁵ Enlace a Rua.ua.es “Notas sobre la fiesta y la representación teatral en la Semana Santa de Santa María de Tonanzintla en América sin nombre” (2006) <http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5700>

¹⁰⁶ Se recomienda revisar el Anexo 5 donde se puede consultar el cartel y confrontar contra el texto dramático para corroborar dicha afirmación sobre las modificaciones.

palabras del Salvador han convertido a Magdalena, quien se reconoce en sus palabras como una mujer ciega llevada al “loco festín de la impureza, donde su existencia se había consumido” (1). El propósito fundamental de Magdalena al reconocerse como una pecadora es enclave para ser cuestionada por un Judas arrogante y materialista quien se manifiesta en contra de que la mujer unja las plantas de los pies de Jesús.

El inicio de la obra dramática contiene en potencia, un mensaje dirigido a aquellos quienes han equivocado el camino. Magdalena se convierte de manera vicaria, en todos aquellos arrepentidos que intentan cruzar al camino del Reino de Dios. Magdalena puede ser leída en las representaciones en México, como aquel pueblo indeciso que no sabía si debería de incorporarse a los liberales o seguir en las filas de los conservadores. El texto dramático se encarga de colocar en labios de Magdalena una serie de parlamentos en favor del hallazgo del camino verdadero, donde la palabra de Jesús devuelve la vista a quien ciega amó y ciega corrió, pero quien finalmente encontró una nueva vida. La construcción del personaje es una invitación y ejemplo hacia el público católicamente indeciso o infiel. Del mismo modo, las siguientes escenas también se encargan de construir un retrato de Jesucristo como un libertador y constructor de un mundo, donde las divisiones humanas son abolidas. Asimismo, se esboza el retrato de un Judas quien se admira de la misericordia de los convertidos. El primer acto del texto dramático español señala como momento culminante la entrada de Jesús a Jerusalén, rodeado de multitudes que el autor pide para dar realce a la polaridad social y la creación de una atmósfera de constante expectativa. Jesús se encamina hacia la ciudad de Dios.

En particular, sobre otra secuencia presente en el texto dramático de Mozo de Rosales, aquella de la entrada de Jesús a Jerusalén en el Domingo de Ramos en la

escena VIII (8), del cuadro primer, se tiene un significado por demás especial. De algún modo, la fuerza que expresa Jesús al entrar en Jerusalén representa un movimiento insurgente y de réplica¹⁰⁷. Similar al que fuera empleado por el sistema conservador ante los liberales del siglo XIX en México. Esta práctica empleada por los conservadores puede interpretarse como el modo empleado por el propio cristianismo primitivo para sobrevivir y refundarse en tiempos de absoluta represión. La diferencia es que, en esta ocasión, su sistema de supervivencia fue a través del teatro.

El Redentor del Mundo: texto espectacular en la ciudad de México¹⁰⁸.

Drama sacro-bíblico-histórico en ocho cuadros de Emilio Mozo de Rosales. Su estreno se realizó el 19 de marzo de 1871, en el Gran Teatro Nacional, bajo la dirección de Eduardo González*, quien eligió para esa función la interpretación del *Stabat Mater* de Rossini, y *Gloria* de Rossi (*sic*), que fueron cantados por los coros de la ópera. Para esta temporada, el propio director personificó el papel de El Salvador, personaje de la obra (Olavarría 1961, 826). La temporada de este drama se extendió hasta el 30 de abril, pero hubiera durado más, dice el cronista únicamente, de no estar comprometido el espacio con antelación. Esta representación, con un elenco muy parecido, fue escenificada en el Teatro Principal de Toluca. En seguida me permito reproducir algunos recortes del periódico El siglo diez y nueve que dan testimonio propio de la recepción que

¹⁰⁷ Es importante no minimizar la referencia histórica de una contra procesión a la entrada de Jesús en el domingo de ramos, pues simultáneamente y por una puerta distinta, entraba Pilatos con su séquito. Los investigadores Borg y Crossan concluyen en su obra *La última semana de Jesús en Jerusalén* que la procesión de Pilatos exhibía el poder, la gloria y la violencia del imperio que regía al mundo. La procesión de Jesús mostraba una alternativa: el reino de Dios (17). Quien tuviera la referencia histórica como espectador fácilmente podría interpretar, invocar y evocar en el escenario, la resistencia del pueblo católico, contra los embates de los conservadores.

¹⁰⁸ Consultar el Anexo 3 para observar los detalles de la representación.

se tuvo del espectáculo en la ciudad de México y que invitan a reflexionar sobre las expectativas de los artistas, la prensa, el público, pero ante todo de las autoridades religiosas:

LA SRA. D^a AMELIA ESTRELLA.—Nos ha dirigido la carta siguiente.

«Guanajuato, marzo 20 de 1871.—Señores redactores del *Siglo XIX*.—México.—Muy señores míos.—Con esta fecha dirijo al Sr. D. Eduardo Gonzalez la carta adjunta, que suplico á vdes. le den publicidad en las columnas de su ilustrado periódico, quedando seguros del agradecimiento de quien aprovecha esta ocasion para ofrecerse de vdes. atenta servidora Q. SS. M. B.—*Amelia Estrella*.»

«Guanajuato, marzo 20 de 1871.—Sr. D. Eduardo Gonzalez.—México.—Muy señor mio.—Una mera casualidad me ha hecho saber que en el elenco de la compañía dramática que vd. dirige en esa ciudad, publicado en diciembre último, figura mi nombre en la lista de las personas que la componen. Apesar de honrarme esto demasiado, tanto por el público como por no haberlo solicitado, me veo precisada á rogar á vd. me explique la causa de que se me haya hecho aparecer como parte de una sociedad á que, nadie mejor que vd., sabe no pertenezco, supuesto que no fueron admitidas las condiciones que en el mismo mes de diciembre puse á vd.

«Temiendo, como es natural, se interprete de una manera desfavorable para mí el que no haya tomado ni tome parte en las representaciones, hoy mismo me dirijo á los señores redactores del *Siglo XIX*, suplicándoles se sirvan dar publicidad á estas líneas, con el objeto de que el ilustrado público de esa capital, que ha sido siempre para mí sobrado indulgente y benévolo, se entere de que mi nombre se tomó, al publicar el mencionado elenco sin mi consentimiento, pues ni con empresario alguno me liga compromiso de ninguna especie.

Sin otro motivo me repito de vd. atenta servidora, Q. S. M. B.—*Amelia Estrella*.»

EL REDENTOR DEL MUNDO.—Muy satisfactorio fué el éxito que obtuvo el domingo la primera representación del drama sagrado «El Redentor del Mundo.»

La concurrencia guardó durante la referida representación un religioso silencio, y aun dió muestras repetidas de haberse conmovido.

Es que todos los actores se empeñaron en dar lucimiento al drama, logrando caracterizar, hasta donde es posible, los tipos grandiosos de la Judea.

Hubo algunas faltas; pero el público supo dispensarlas.

No creemos que haya rason para que prohiban los eclesiásticos la asistencia á este drama, que es con mucha ventaja mas religioso que esos ridículos sainetes que se permiten en los pueblos y rancherías.

Mañana y pasado se repite el referido drama, al que estamos seguros asistirán una numerosa concurrencia.

Ilustración 9.1 El redentor del Mundo en *El siglo diez y nueve* (24 de marzo de 1871) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f048&coleccion=>

on=

EL SR. D. EDUARDO GONZALEZ—Nos ha dirigido el siguiente artículo:

Hemos llegado á entender que algunas personas han creído de buena fé que la representacion del drama sacro: «El Redentor del Mundo», verificada en el gran teatro Nacional, ha sido anatematizada desde la catedral del Espíritu Santo. Estamos completamente en nuestro derecho, tenemos seguridad al afirmar que no existe semejante caso, ni hay cosa alguna que pueda aproximarse á ello, porque la ilustracion y prudencia que reside en los señores gobernadores de la Mitra de México, es salvaguardia de que no se verificaria tal conflicto, que estaria, por otra parte, en abierta pugna con lo que han escrito los Padres de la Iglesia, San Agustín y Santo Tomás, recomendando el teatro como diversion honesta, y previniendo se excite al pueblo á concurrir á las representaciones sagradas que en ellos se dieran. Seria contravenir á la infalibilidad de nuestro Santísimo Papa Leon X, que sobre levantado de su peculio y plano propio uno de los mejores teatros en Roma, lo inauguró con su presencia, habiéndose representado la tragedia *La Cassandra*, composicion del Exmo. Cardenal Bibiena.

Mas há de tres siglos que el gran *Metastasio* escribió un drama sacro que se representó en Roma, y que se titulaba «*La pasion de Nuestro Señor*,» habiendo obtenido excelente resultado y todas las licencias apetecibles y asistencia de multitud de prelados. Su estatua fué colocada en el Vaticano. Clemente IX consagró los teatros á las representaciones sagradas (siglo XIII). Podriamos traer multitud de citas á este propósito; pero lo consideramos inútil, cuando lo que únicamente en el asunto existe, es que el excesivo celo de algunos sacerdotes, los ha llevado á creer, por falta de costumbre de esta clase de representaciones, que podian de algun modo ofender á los misterios de nuestra religion. Creer otra cosa seria ofender la caridad cristiana de aquellos señores, y pretender que desconocen la citas histórico-eclesiásticas, que acabamos de hacer. Mas bien puede creerse que propagan tales especies, sea efecto de algunas cábalas malignas. Fundados en lo expuesto, y en la ilustracion de nuestro público, hemos procurado aumentar el brillo escénico de la gran composicion sacro-dramática:

EL REDENTOR DEL MUNDO,

y siguiendo las indicaciones que se han servido hacernos algunos periódicos, presentar los magníficos cuadros de la *Pasion*, con los variantes convenientes.—*Eduardo Gonzalez.*

DIVERSIONES.

Gran Teatro Nacional.

COMPAÑIA DRAMATICA MEXICANA DIRIGIDA
POR E. GONZALEZ.

Domingo 26 de marzo de 1871, por la noche.
Se pondrá en escena el magnífico drama en seis actos, titulado: **EL REDENTOR DEL MUNDO.**

Teatro Principal.

Domingo 26 de marzo de 1871, por la noche.
Se pondrá en escena la magnífica y popular zarzuela bufa en cuatro actos, titulada: **LA GRAN DUQUESA DE GEROLSTEIN.**

Por la tarde á las cuatro en punto.
La misma zarzuela anunciada para en la noche.

Teatro Iturbide.

Ultimo baile de máscaras de la temporada, denominado
ENTIERRO DE LA SARDINA,
PARA LA NOCHE DEL

Domingo 26 de marzo de 1871.

Siendo el último baile de la presente temporada, la empresa no ha omitido gasto alguno para que se dé con el mayor lucimiento posible.

El alumbrado está aumentado considerablemente con distintas luces de colores, que adornarán el vestibulo del teatro.

La ya conocida y acreditada orquesta ejecutará walses, cuadrillas, polkas, schotis, danzas, etc.

Dos inteligentes bastoneros cuidarán estrictamente del buen orden.

En la cantina se servirán á toda hora de la noche cenas bien condimentadas, apetitosos manjares y esquisitos licores, los cuales serán servidos en el salon de los palcos primeros.

100 premios de objetos de cantina serán arrojados á las doce de la noche por la linterna, para los afortunados que logren adquirirlos.

En el alquiler de disfraces habrá buenos trages y magníficas caretas, á precios equitativos.

El baile comenzará á las nueve y media de la noche y concluirá á las cinco de la mañana.

PRECIOS DE ENTRADA.

Entrada general al salon	\$ 1 0
Palcos por entero	2 0
Entrada á galería	0 1

Por la tarde, á las tres y media en punto.

En vista de lo bien recibido que ha sido el drama que se anuncia, y agradecida la compañía á los innumerables aplausos que el inteligente público le ha prodigado, ha dispuesto para esta tarde la representación del ya indicado drama sacro en ocho cuadros, con todo su grande aparato. titulado: **EL REDENTOR DEL MUNDO.**

Teatro de Oriente.

Domingo 26 de marzo de 1871, por la tarde.
El aplaudido drama en cuatro actos, intitulado: **EL PATRIARCA DEL TURIA.**

Setima época.—Año trigésimo.

MEXICO.—Domingo 26 de Ma

CANDIDATO

Que en nombre del partido republicano progresista

PRESENTA EL "SIGLO XIX"

PARA LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA

en el próximo cuatrienio:

C. SEBASTIAN LERDO DE TEJADA.

SANTOS DE HOY Y DE MAÑANA.

Hoy. — San Braulio obispo y San Cástulo mártir.
Mañana. — San Ruperto obispo.

EDITORIAL.

MOSAICO.

Si algunas caricaturas se parecen a alguien, en lugar de corregirnos el retrato, aconsejamos al original que se corrija en su mismo retrato, pues, que deje de parecerse.

El pobrecito hablador.

La sardina. — Niños que bailan can-can. — *«El Redentor del mundo.»* — Juicio de D. Simon García. — *«Elvino.»* Opinión de Juvenal. — Asueto en la cámara. — *«El beato que posee.»* — Un señor de espada. — Asueto a los niños. — El candidato del pueblo. — Alegoría. — Opinión del pueblo. — Gallos. — Vivas y mueras. — Un literato de importancia. — Mas vale caer en gracia que ser gracioso. — El ex-clon. — La embriaguez. — Crímenes. — Congestiones.

La sardina. ¿Sabeis de dónde viene ese nombre al baile que se ha dado el último domingo? ¡No! Pues lo siento, porque yo no estoy más adelantado que vosotros, y por consiguiente habrémos de quedarnos todos con la duda, a lo ser que haya algún sacramento caritativo, que quiera instruirnos sobre ese punto, en cuyo caso ya podré circular esa interesante noticia etimológica sobre el baile último. Lo que sí podré decir es, que el tal baile de sardinas, mas que de sardina ha sido de *juif*, charral ó pesaditos blancos, que todo se va allá, por lo indigesto que me ha parecido. Creedme, queridos lectores, que hice un positivo sacrificio al entrar al salón de Charini, para ver si hallaba algo digno de vuestra atención, pero mi heroicidad fué estéril, pues que allí de allí mas aburrido y congestionado que lo estaba al entrar.

Pero ¿qué digo? En aquella atmósfera de fósforo que me sofocaba, vi algo que debo referiros para vuestra edificación.

En esos bailes, no han faltado chicleos que vestidos con un disfraz grotesco, ó bien en su traje común, han tomado parte en esas fiestas.

El domingo también había algunos.

Entre ellos se hallaban una niña como de seis años y un niño como de diez, que bailaban con el mismo entusiasmo que los demás concurrentes. Esta no me llamó la atención; pero sí me la llamó, que habiéndose anunciado un can-can, los chicos se dispusieron a bailar el verdadero can-can con todas sus peripetias tonstrales, sus posturas libres, sus contorsiones inmundas, sus vaivenes voluptuosos; y esto con toda la perfección del mas diestro secretario de Terpsicore. Y la gente los rodeaba y los aplaudía con entusiasmo. Para haber llegado a esa altura, preciso es que hayan ensayado ese baile muchas veces y con maestros muy diestros.

Digo ¿no es esto muy plausible? No hay duda que está supea a lo que se ve generalmente. Esos niños están cancanizados; pasarán dos ó tres años, se les hará repetir el baile con frecuencia, y pronto, demasiado pronto, tendrán una idea de lo que significa un baile semejante. ¡Pobres niños! en

cuya educación ha entrado el can-can como elemento de ornato. Acaso sus padres no hayan pensado bien el valor que puede tener este desecido en el porvenir de esa interesante pareja, porque no creo que si lo comprendieran, permitirían a éstos que se amaran tanto esas diversiones impropias de la infancia. ¡La inocencia es una flor que se marchita tan fácilmente! Es una tierna campanilla que se deshace al menor contacto. ¡Pobres niños!

**

El domingo por la tarde se representó en el teatro Nacional el drama titulado: *«El Redentor del Mundo.»*

No me meteré a dar mi opinión sobre este delicado asunto, y me reduciré a transcribir el juicio que D. Simon García [sobrino] ha publicado en el *Federalista*, por que mis apreciaciones están perfectamente de acuerdo con las que hace dicho señor.

Dice así:

«El Redentor del Mundo.» Asistí, querido tío, a la representación de este drama. Fué magnífica y decorada con todo el aparato que exige tan grandioso argumento, salvo algunos detalles que indicaría. El Lavatorio, creo que debería hacerse, sentándose en semicírculo los discípulos de Cristo, y pasando sucesivamente el maestro a ejecutar con cada uno de ellos la ceremonia. Es preciso no tomar al pie de la letra el Lavatorio. Era una ceremonia oriental que en lo civil significaba el aseo y la higiene en aquellos pueblos que no tenían el hábito de la limpieza, y en lo moral la purificación. Ninguno podía llegar al templo de Dios sin estar limpio, y limpio en el sentido místico, significa la pureza de las intenciones, y la rectitud del corazón. Los útiles para el Lavatorio usados en el teatro, son poco propios, y tornan un poco al ridículo una augusta ceremonia. El Cenáculo, tomado de las pinturas que nos ha dejado Leonardo de Vinci, presentó un cuadro propio, grave, y que recordaba bien la antigüedad. Hubiera deseado alguna mas animación en los sirvientes, y que hubieran vestido con mas propiedad y con el lujo que entonces se usaba cuando daban estas comidas personas distinguidas, y entre los hebreos era también una ceremonia religiosa. Los cristianos conservaron, muchos años después de Jesucristo, la costumbre de reunirse en los cenáculos, y allí concertaban los trabajos de propaganda, y los asuntos de estas colonias de hermanos que fueron dispersadas por todo el mundo entonces conocido. Las epístolas y las comidas en comunidad, fueron los mas poderosos elementos de la propagación del cristianismo. En la escena que vulgarmente se conoce por el Prendimiento, era menester mas ruido, mas animación, mas pueblo con luces y armas, porque es sabido por las Escrituras, que Jesús, cuya fuerza material consistía en sus discípulos, era sin embargo muy tímido por los escribas, y por los doctores, y consideraron que era necesario grande aparato y fuerza para apoderarse de su persona.

La escena del Calvario merecía estudiarse mas en todos sus terribles pormenores, y sobre todo, en la imitación de los fenómenos de la naturaleza, evitándose esos saltos ridículos de los pútes torpes, que brincan y saltan como si se tratase de asustar a D. Simplicio. Como el drama se compone esencialmente de una serie de cuadros, es necesario que todos sean propios, tan acabados como sea posible, y en relación con la majestad del argumento. No se monta lo mismo una tragedia de Racine que un sainete de D. Ramon de la Cruz. Por lo demás, lejos de que ninguno de los misterios de la religión cristiana se ponga en ridículo, nos parece que las palabras, los cuadros, la ejecución misma, corresponden a la seriedad del argumento, y el pueblo recibe una enseñanza práctica, de que saca mas fruto que con el mejor de los sermones.

Como justamente observa el anónimo escritor, el Prendimiento no estuvo de acuerdo con el hecho histórico por falta de animación. Lo mismo debe decirse de la entrada a Jerusalem, del momento en

que el pueblo amotinado pide a Poncio Pilato la sentencia del Salvador, y en general de todos los cuadros en que había grandes reuniones, según la historia.

Los mites tienen la impropia costumbre de ordenarse en filas, siempre que se presentan, de manera que el espectador pierde toda ilusión ante ese orden, que es lo menos conveniente en tales ocasiones. En la referida escena del Prendimiento, los guardias se colocaron en los ángulos del escenario tan simétricamente como si fuesen a jugar al pan y queso.

Gonzalez, Chucha Servin y Concha Mendez estuvieron muy felices.

La circunstancia de llevar todas las ropas nuevas hizo creer a algunos que Chucha Servin llevaba criminal. Esto es un error. El papá de Chucha es demasiado celoso y conocedor del arte para haber permitido tal anacronismo.

Concha Mendez dió a las escenas en que tomó parte una entonación tan natural, que arrancó lágrimas a la mayor parte de los concurrentes.

Estuvo verdaderamente inspirado. Dofla el paraben mas cumplido.

Durante la representación el público guardó un religioso silencio. Observé que los pañuelos se daban con frecuencia a enjugar las lágrimas que involuntariamente se saltaban a los ojos de muchas personas.

Desgraciadamente, como dice muy bien D. Simon García, en el momento de la muerte del Salvador, los mites resucitados, equivocaron su papel y salieron de sus sepulcros haciendo unas piruetas propias solo de la *«Redoma encantada.»* Esté fué un momento de prueba, pues el público, que en ocasión semejante se echa a reír, manifestó su disgusto moderadamente, y mas con indignación que con risas.

Verdaderamente, creemos que los eclesiásticos que permiten parodiar en los pueblos de indios la vida del Redentor, lejos de prohibir la asistencia a ese espectáculo deberían animar a los católicos para que concurriesen a éste, que puede considerarse como una meditación religiosa conmovedora. Oportuno me parece copiar un párrafo que Juvenal escribe, dirigiéndose a un sacerdote que se dice haber condenado la representación del drama referido.

«Si hubiera visto en la representación de ese drama que el repugna, correr las lágrimas de los ojos de los espectadores, si los hubiera contemplado enternecidos y anhelantes comentando la terrible verdad con que Gonzalez puso en escena su obra; si hubiera escuchado uno que otro sollozo abogado, escapado del pecho de una jóven; si hubiera visto al auditorio olvidarse del lugar en que se encontraba, para padecer con Cristo y llorar con el Redentor del Mundo; entonces, ante aquel espectáculo, también hubiera derramado lágrimas de ternura y se habría arrepentido de consular una obra que tan bien conduxo a la misión de paz, de ilustración y de moral, que es el sacerdocio único de los ungidos del Señor.»

Debo decir que los defectos de que ha hablado, se han corregido en la segunda representación.

**

El mártir estuvo la cámara de asueto.

Una parte de los diputados juristas dejaron de asistir a la sesión para ir a hacer los honores al de su candidato. Los negocios debieron ceder el campo a las libaciones.

Tuvieron razón de hacerlo así. Era el día del beato Benito y beato el que posee, cuya beatitud es la mejor. Sobrado motivo tienen los adeptos para procurar la canonización del nuevo santo a quien adoran y que en concepto de algunos, tiene sus puntos de contacto con el beccor de oro.

Aun cuando no se hizo mención de órdenes oficiales, parece que *sotto voce* se dieron algunas para que se cerrasen las escuelas.

Así, por ejemplo: mis chiquillos al llegar a la casa a las doce, iban radiantes de placer.

Colorado.

EL REDENTOR DEL MUNDO.—Ayer se dió esta representación por segunda vez en el teatro Nacional, corrijiendo los defectos notados en la primera vez y el público observó, como entónces, el mas respetuoso silencio. Las lágrimas corrieron en abundancia.

Verdaderamente seria sensible que los eclesiásticos prohibiesen la asistencia á ese espectáculo por un temor infundado.

Ilustración 9.5 Defensa para la presentación de El redentor del mundo en El siglo diez y nueve (26 de marzo de 1881) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f052&coleccion=>

3.

«EL REDENTOR DEL MUNDO.»—El sábado y el domingo volvió á ponerse en escena el drama sacro de aquel nombre. El Sr. Gonzalez, con la deferencia que lo distingue, atendió las observaciones que se le habian hecho por la prensa, y las referidas representaciones fueron completamente satisfactorias.

El sábado hubo poca concurrencia, pero el domingo no habia una sola localidad vacía, de manera, que á las dos de la tarde no habia ya boletos.

Y sin embargo, aquella multitud inquieta y bulliciosa en los entre-actos, no se permitia hacer la menor demostracion, el mas leve ruido, cuando el telon se habia levantado.

Caballeros y señoras guardaban un religioso silencio. Las señoras, sobre todo, tenian que enjugar frecuentemente las copiosas lágrimas que les arrancaban los episodios del poema sagrado.

Es que todos los actores se empeñaban por levantar el espíritu del público á la contemplación, por la mesura, reposo y gravedad con que desempeñaban sus difíciles papeles.

Indudablemente la censura eclesiástica no conocia la obra, cuando determinó prohibir la asistencia á ese espectáculo.

Ilustración 9.6 Inusitada prohibición por parte de la iglesia para ver El redentor del mundo en El siglo diez y nueve (29 de marzo de 1871) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f061&coleccion=>

Todos estos recortes muestran a detalle y de la manera más cercana posible la recepción de El redentor del mundo en su temporada de marzo de 1871 y ratifica gran parte de las afirmaciones expresadas en este documento salvo por la desaprobación e incluso prohibición por parte de la iglesia para asistir a las funciones. Aquí surge la premisa bajo la cual la versión presentada por Eduardo González tuvo cambios significativos en el diseño de los personajes o en el desarrollo del argumento. Este asunto no es posible verificarlo, pero sienta un precedente sobre el estilo de representación de

la época donde habitualmente se realizaban variantes o historias desprendidas de una historia original. En seguida me permito citar el siguiente espectáculo que concuerda con lo señalado.

Independientemente del juicio condenatorio hacia el espectáculo por parte del periódico católico lo cierto, es que era muy frecuente presentar este tipo de escenificaciones las cuales ofrecían discursos frescos, novedosos y tangenciales. No explorados en las narrativas consolidadas u oficiales.

rez, opina que la confiscación es ilegal.

UNA DEDICATORIA.--No queremos privar á nuestros lectores del gusto de una pieza literaria preciosa. Veráse en ella cuanto adelanta en nuestro país, hasta en las dedicatorias de las funciones teatrales, ese estilo metafórico, elevado, rico de imágenes y de comparaciones felicísimas de que son los maestros tantos escritores distinguidos, que han aparecido en esta época de bienandanza y de ilustración para las letras mexicanas.

El empresario del teatro de Iturbide, ha dedicado el sábado último al C. presidente, una función representada por una compañía de niños. La pieza elegida fué una de esas disparatadas composiciones, llamadas *colochios*, que deberían prohibirse por decoro de la religión, y por respeto al buen sentido; intitúlase: "El buen ladrón S. Dimas." Dígase si no fué feliz la elección. Pero dejémos esto, y véamos la dedicatoria.

"Los niños, empieza, con la *emancipación* del porvenir; (qué querría decir?) la promesa de redención para lo futuro;" (tenemos que esperar algún tiempo para ser redimidos.) "La solución de todos los problemas

Ilustración 9.7 Escenificación de *El buen ladrón S. Dimas* en *La voz de México* (21 de febrero de 1871) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a489?pagina=558a36bc7d1ed64f16ccf313&coleccion=>

El Redentor del Mundo: texto espectacular en Toluca¹⁰⁹.

La versión presentada en Toluca tuvo lugar el 16 de octubre de 1873.

Ese día estaba programado para llevar nuevamente a escena otra gran representación “sublime y suntuosísimo drama sacro bíblico religioso histórico de sorprendente aparato” llamada *El Redentor del mundo*¹¹⁰ con la participación de más de 100 actores en escena. Las comparsas toluqueñas se hicieron pasar por pueblo hebreo, rabinos doctores, soldados romanos, lictores, mujeres, niños, ancianos, apóstoles, pregoneros, coros de ángeles saguifíferos (*sic*), porta estandartes, timbales y bocinarios (*sic*) a caballo. El espectáculo, según se describe en el cartel, es el pasaje bíblico de la pasión y resurrección de Jesucristo, desde la última cena hasta la aparición de Jesús a Santo Tomás. Algunas escenas son descritas con detalle diciendo que la crucifixión estaría a ojos del espectador, acompañada de un terrible terremoto, así como la ascensión de Jesucristo perdiéndose en las nubes en dos ocasiones, con acompañamiento de luces de bengala. El espectáculo se engalanó con la presencia del actor Eduardo Irigoyen*, quien participó en el espectáculo. Al parecer, esta función fue la última que la Compañía Dramática Mexicana* presentó en Toluca. No se cuenta con reseñas periodísticas hasta el momento de dicha escenificación y su impacto en el pueblo local. Salvo una despedida elocuente del periódico *El cohete* del 20 de octubre de 1873. Baste decir que el lema de esta publicación es: Periódico omniscio, charlatán, burlón y que dirá la verdad al pinto de la paloma. Contrasta significativamente con la recepción

¹⁰⁹ Consultar el Anexo 5 para observar los detalles de la representación

¹¹⁰ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 114).

que este libreto tuvo en la ciudad de México tras más de dos años de haberse presentado.

Podrá leerse al respecto lo siguiente:

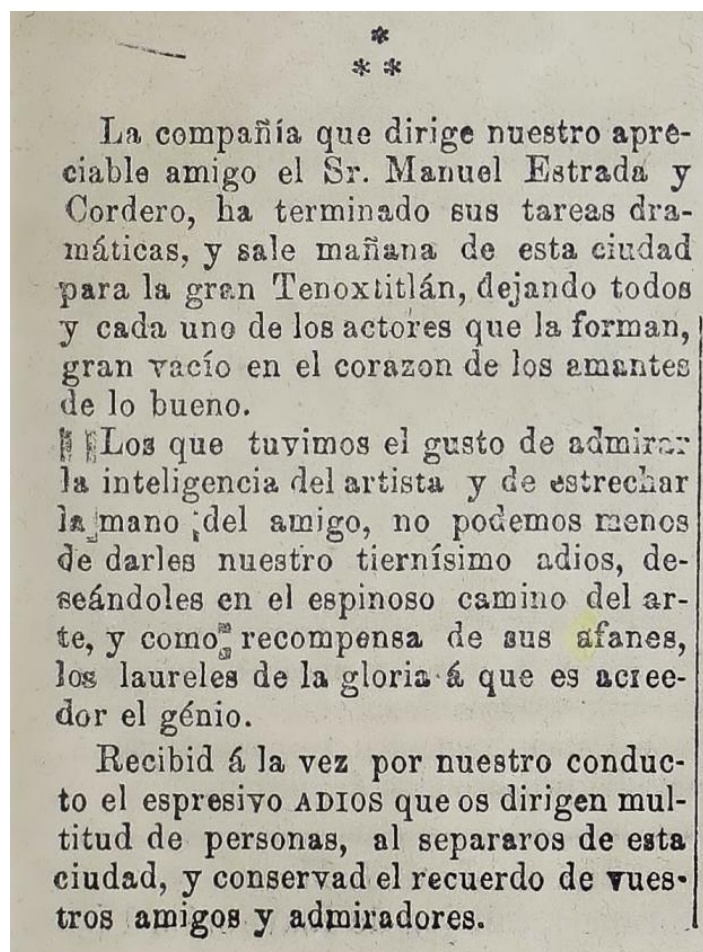


Ilustración 9.8 Despedida para Manuel Estrada y Cordero en *El Cohete* (20 de octubre de 1873) p. 3. Enlace a [www.hndm.iib.una.mx](https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/644ac3720d19e25f7b321139?pagina=644ac41b0d19e25f7b3211a1&coleccion=)
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/644ac3720d19e25f7b321139?pagina=644ac41b0d19e25f7b3211a1&coleccion=>

Ciertamente existen dos lecturas de dos representaciones escénicas totalmente opuestas. Mientras que en Toluca gran cantidad de fieles se sumaron como extras a la representación y la prensa fue sumamente complaciente con la representación en la ciudad de México el apoyo religioso fue beligerante como lo señala la siguiente ilustración:

Creeis, lectores, que en pleno siglo XIX, un señor muy respetable, un sacerdote ilustrado, un doctor Valadez, ha ocupado la cátedra de los apóstoles para anatematizar el teatro?

Se nos refiere que el domingo predicó el Sr. Valadez un sermón en Santa Clara, prohibiendo, pena de excomunión, asistir á la representación del drama que ha puesto nuevamente en escena Eduardo Gonzalez, y que se llama el "Redentor del Mundo."

Nada creemos nosotros que se oponga racionalmente á que en el teatro, que es la escuela de la moral, se pongan en escena los cuadros de la Pasión de Cristo. El Sr. Valadez debió reflexionar mucho antes de convertir el púlpito, que es la tribuna mas santa, mas augusta, mas sublime, en instrumento de la superstición. El carácter del predicador debe consistir en llevar á los fieles á la ilustración por el camino de la moral.

El teatro, que es el foco, el barómetro de la ilustración de los pueblos, se hermana con la moral, que es el regulador de las sociedades. El teatro comenzó á existir en los tiempos modernos, representándose en él dramas sacros y pasos bíblicos, y nadie hasta ahora habia clamado contra esa costumbre que se eslabona con el nacimiento de la escena.

Nosotros repugnariamos tambien dramas en que se ocultara la inmoralidad bajo la capa de la representación escénica. Pero eso no llevamos á bien las obscenas zarzuelas del Principal.

Pero como en el "Redentor del Mundo" se presentan los actos sublimes del cristianismo, con sublime y conmovedora verdad, cuando se ensalzan en vez de deprimir los altos hechos de los padres de la religión cristiana, no nos parece que el teatro debe ser objeto del anatema de un sacerdote por respetable que este fuere.

Nosotros creemos que el actor ayuda al sacerdote haciendo brotar las lágrimas y convencer al corazón en ese drama sublime que se llama la Pasión de Cristo. Nosotros juzgamos que hasta á los ojos del ascético mas intolerante debiera aparecer meritoria la obra del actor que convierte la escuela de la moral en el libro mas elocuente de las verdades del cristianismo.

El Sr. Valadez no ha tenido razon en anatematizar el teatro. Si hubiera visto en la representación de ese drama que él repugna, correr las lágrimas de los ojos de los espectadores, si los hubiera contemplado enternecidos y anhelantes comentando la terrible verdad con que Gonzalez puso en escena su obra. Si hubiera escuchado uno que otro sollozo ahogado escapado del pecho de una joven; si hubiera visto al auditorio olvidarse del lugar en que se encontraba, para padecer con Cristo y llorar con el Redentor del Mundo. Entonces ante aquel espectáculo tambien hubiera derramado lágrimas de ternura y se habria arrepentido de censurar una obra que tan bien coadyuva á la mision de paz, de ilustración y de moral, que es el sacerdocio único de los ungidos del Señor.

Esperamos que el Sr. Valadez, convencido de lo que nos hemos permitido esponer, levante su censura que por otra parte pocos han obedecido, porque el teatro estaba concurridísimo.

Ilustración 9.9 La censura a El redentor del Mundo en la ciudad de México. Acusación de excomunión en *El monitor republicano* (22 de marzo de 1871) p. 1 Enlace en hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a360>

El hallazgo de este artículo en la fase final de la investigación nos hace concluir que la iglesia no estuvo interesada en el TGA como reservorio de la fe, en tiempos de las limitaciones a las manifestaciones de culto durante el liberalismo. Esta premisa nos empuja a reconocer que si alguna vez existió el intento de preservar un guetto de fe, quizá fue por petición de la comunidad religiosa o de los residuos del poder conservador. Incluso nadie de los anteriores pudo haber estado interesado y sin embargo, las crónicas son elocuentes para confirmar que en el espectador sí ocurrió una afectación más allá del gozo estético del espectáculo pues trascendió la puesta en escena hasta sus creencias ideológicas sobre la venida del Redentor del Mundo para salvarnos.

VI. Sexta imagen: hacia la búsqueda del textro: espectáculos sincrónicos, diálogos y didaskalias

El textro lo comprendemos como todos aquellos nodos entre el mundo tangible y el constructo espectacular y bajo esa lógica, la presente investigación plantea encontrarle por medio de las únicas tres evidencias directas y concretas que permanecen hasta el presente: **a)** Todas aquellas diversiones públicas que se presentaron en Toluca hacia 1873, sincrónicas a la presentación de *El Redentor del Mundo*. Al igual que los documentos jurídicos que normaban la representación en aquella época lo cual determinaba el comportamiento del actor en la escena. A esta la llamaremos **Capa espectacular** en virtud de tratarse de la variedad de diversiones públicas a las cuales estaba acostumbrado el espectador toluqueño decimonónico y que servirá como horizonte de expectativas para no sobre interpretar la puesta en escena de *El redentor del Mundo*; **b)** Los diálogos escritos por Mozo de Rosales de 1869 y retomados en 1873 para la escenificación en Toluca lo habremos de revisar como **Capa textual** a fin de comparar lo enunciado por boca de los protagonistas contra el contexto social que se vivía hacia 1873. Entre lo dicho por los personajes y los contextos de enunciación ante escenarios de represión política trataremos de aproximarnos al textro que abraza también esta categoría y finalmente: **c)** Las acotaciones previstas por el texto de Mozo de Rosales las cuales son leyes de escenificación y no sugerencias del autor dramático. De acuerdo con los reglamentos de teatro vigentes en la época, las acotaciones eran censuradas y, por lo tanto, se convierten en bitácora perfecta de reconstrucción espectacular. Este tema ampliamente tratado en el apartado Encubrimiento de la solemnidad religiosa por medio

del teatro dramático define el apego irrestricto e incondicional del espectáculo al libreto teatral

Así, ante la inexistencia de reseñas periodísticas en anales para aludir a un crítico especializado y condiciones de validación. O bien, de testimonios o actas que nos hablaran de la afrenta del texto dramático en un contexto de escenificación en un ambiente hostil de confrontación donde los actores pudieran dejar en entrevista sus técnicas para sobreponerse a las posibles hostilidades. En su caso, tampoco se cuentan con actas de censura que bien podrían ayudar grandemente a conocer los momentos de estrés político hacia la escena. d) Finalmente existe un grupo de evidencias ausentes que nos imposibilita a tener acceso al estilo de escenificación y, por tanto, a los recursos escenotécnicos y espectaculares del montaje que contribuyeron a administrar la sensibilidad del espectador. No se cuenta con bocetos, no se cuenta con video filmaciones, maquetas e inclusive la maquinaria teatral sobreviviente del Teatro Principal de Toluca el cual, dicho sea de paso, también fue demolido. Siendo así, las *didaskalias* son la **Capa tex/pectacular** de la puesta en escena que nos ayuda a suponer la manera como fue concebido el textro en el tiempo, ante tantas carencias de información. En el apartado correspondiente se delimitará el concepto

Sin pretender desarrollar una metodología que delimite las fronteras del textro espectacular, se muestra a continuación una deconstrucción de las capas espectacular, textual y referencial como únicas herramientas sobrevivientes del acontecimiento perdido, para conocer si el TGA sirvió como espacio ritual y de supervivencia del credo religioso, a la fe de los creyentes de Toluca durante los primeros meses del

endurecimiento de las leyes de Reforma por parte de Lerdo de Tejada. Pasemos a revisar cada uno de estos apartados:

Capa espectacular: La acción humana en los espectáculos sincrónicos.

Vislumbrar parte de la textralidad que circunscribe a todo textro requiere del corte de múltiples capas que conforman en su gran totalidad la vida, parafraseando a Alcántara. Quizá una de las más importantes que median el acercamiento desde casi 150 años, es precisamente la espectacular que, desde la perspectiva sagital, denota el corte sincrónico de aquellas otras diversiones públicas ocurridas en el mismo contexto de representación. A continuación, describimos los espectáculos específicamente presentados en 1873, año de la representación de *El Redentor del Mundo* en Toluca, bajo una selección representativa, capaz de bocetar aquel horizonte de expectativas y con ello, re/conocer el TGA de cara hacia una mejor descripción de esta forma teatral. Comenzaremos por presentar un listado de acontecimientos escénicos relevantes en 1873 y posteriormente pasaremos a describir en detalle los expedientes localizados. La siguiente tabla busca brindar al lector el mejor referente posible sobre la exhibición de espectáculos en Toluca en un solo año y reafirmar que el TGA encaja muy particularmente en la ciudad, como una puesta en escena de gran espectáculo, en un periodo histórico fastuoso escénicamente hablando:

Fecha	Acontecimiento	Referencia	Disciplina	Referencia
1873	Nace Alfred JARRY	Viala, Alain		Viala, Alain
1873	Nace Max REINHARDT	Vialan, Alain		Viala, Aláin

1873 04 28	Decreto donde se exceptúa por diez años del pago de predial al teatro que se construye en la villa de Tenancingo. Dado en Toluca 28 de abril de 1873.		Teatro	Colección de decretos y órdenes del Congreso Constituyente del Estado Libre y Soberano de México. T. X. (Ed. 1848) Núm 77, p. 105
1873 05 19	Lucha entre un toro y un tigre	19 de mayo	TOROS	Diversiones públicas
1873 01 05	Embolado llevando en la frente monedas de oro y plata	5 de enero	TOROS	Diversiones públicas
1873 03 09	Exhibición de dromedarios y el hombre diminuto	9 de marzo	CIRCO	Diversiones públicas
1873 03 09	Célebre hombre de 32 pulgadas de estatura	9 de marzo	CIRCO	Diversiones públicas
1873 03 23	Célebre hombre de 32 pulgadas de estatura picara un torete	23 de marzo	CIRCO	Diversiones públicas
1873 03 30	Célebre hombre de 32 pulgadas de estatura montará un camello gigante	30 de marzo	CIRCO	Diversiones públicas
1873 05 11	La plegaría de los náufragos	11 de mayo	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 04	50,000 pesos para rifar en el circo	4 de mayo	CIRCO	Diversiones públicas
1873 06 01	Opera, animales del mar y dos barcos	1 de junio	CIRCO	Diversiones públicas
1873 01 26	Dos hombres gordos montados en camellos para picar un toro	26 de enero	TOROS	Diversiones públicas
1873 07 27	Baile africano por Old Virjinio	27 de julio	CIRCO	Diversiones públicas
1873 08 17	Pigmeos y dislocaciones y salto de caballos y jinetes en un teatro	17 de agosto	CIRCO	Diversiones públicas
1873 08 24	El mono africano	24 de agosto	CIRCO	Diversiones públicas
1873 09 07	Pirámides egipcias, saltos y contorsiones	7 d septiembre	CIRCO	Diversiones públicas
1873 03 13	Deudas de la Honra	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 13	Don Ramón	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 16	El sueño del malvado o El efecto del sonambulismo	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 16	Ábrame Usted la puerta o enciendo el cabo	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 19	No hay mal que por bien no venga	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 19	Don Ramón	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 23	El aldeano de los Alpes o La justicia mayor de Chambery	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 27	El padre de los pobres San Juan de Dios	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 03 30	No hay mal que por bien no venga	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 04 13	Angela la florista	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 04 20	El Banquero (Octavio Feuillet)			
1873 04 24	La mejor joya el honor	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 01	Caprichos de la fortuna	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 01	Amarse y aborrecerse	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 11	La plegaría de los náufragos	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 15	Una pasión criminal o Los infames	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 15	Gustos y sustos	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 4	Libertad en la cadena	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 4	No más secretos	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 18	La oración de la tarde	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas

1873 05 18	D. Ramón	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 05 22	La dicha en el bien ajeno o los hijos del pescador	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 06 08	Ni tan poco o el diputado novel	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 06 12	El tío Pablo o La educación	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 06 15	Un drama nuevo	Compañía Daza	TEATRO	Diversiones públicas
1873 07 31	Dalila o El pastor de Dalmacia	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 03	Por derecho de conquista	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 03	El honor de una mujer	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 03	Mal de ojo	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 13	La cisterna de Alby	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 13	El mundo en un armario	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 15	El caballero Carnioli (Segunda parte de Dalila)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 17	Los celos (sic)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 17	Una idea feliz	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 21	El delator (Memorias de la República Francesa durante el conflicto europeo)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 24	La bola de nieve	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 24	La carta y el guardapelo	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 28	María Juana o la loca de Sevilla (Manuel A. Mateos)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 28	Temporal y eterno (Vicente Riva Palacio)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 31	Me voy de Madrid (Manuel Bretón de los Herreros)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 08 31	El busto de Sócrates (Bonifacio Pérez Rioja)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 04	La payasa de Sarria (Luis de Eguilaz)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 04	Los treinta mil de pico (Pelayo del Castillo)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 07	Los hombres de bien (Manuel Tamayo y Baus)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 07	Un puntapié y un retrato (Ramón Navarrete)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 11	El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 14	Errar la vocación (Manuel Bretón de los Herreros)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 14	Lo que sobra a mi mujer (Ramón Valladares y Saavedra)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 18	El pasado (Manuel Acuña)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 18	Las citas a medianoche	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 21	Mujer Gazmoña y marido infiel (M. Bayard y Ramón de Navarrete)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 21	La campanilla de los apuros (Moreno Jil)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas

1873 09 25	El jorobado (Paul Feval)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 28	D. Juan Tenorio (Primera parte. José Zorrilla)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 28	D. Juan Tenorio (Segunda parte. José Zorrilla)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 02	El bien perdido (Luis Mariano de Larra)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 02	Un viaje a la luna	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 05	Oros, copas, espadas y bastos (Luis Mariano de Larra)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 05	Más vale maña que fuerza	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 09	La cabaña de Tom (Ramón de Valladares)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 09	El alcalde torero	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 12	El campanero de San Pablo (Bouhardy)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 12	Sistema homeopático (Miguel Pastorido)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 10 16	El redentor del mundo (Emilio Mozo de Rosales)	Compañía Dramática Mexicana	TEATRO	Diversiones públicas
1873 11 16	Rico... de amor (Luis Mariano de Larra)	Sociedad Dramática	TEATRO	Diversiones públicas
1873 12 14	Las circunstancias (Enrique Gaspar)	Sociedad Dramática	TEATRO	Diversiones públicas
1873 12 14	E H (Salvador Carrera)	Sociedad Dramática	TEATRO	Diversiones públicas
1873 09 14	Pigmeos y niño de goma	14 de septiembre	CIRCO	Diversiones públicas
1873 15 03	Deudas de la honra	1873 - 009.jpg	Teatro	Diversiones públicas
1873 01 01	Inauguración del Ferrocarril de México a Veracruz por el presidente Lerdo	Riva Palacio T. XII p. 554	Historia	México a través de los siglos.
1873 09 25	Lerdo de Tejada procedió a elevar a constitucionales las leyes de reforma tras la expulsión de 15 jesuitas extranjeros que se consideraban perniciosos. Este mismo año fueron desterradas las hermanas de la caridad	Riva Palacio T. XII p. 554	Historia	México a través de los siglos
1873 05 20	Es extinguida la orden jesuita en México en el periodo de Lerdo de Tejada	Riva Palacio T. XI p. 508	Historia	México a través de los siglos
1873 00 00	1873 el Congreso eroga 50,000 mil pesos para elevar un monumento a la memoria de Margarita Maza de Juárez p. 608	Riva Palacio. XII, 608	Historia	México a través de los siglos
1873 00 00	1873 es adquirido el teatro Iturbide por el gobierno federal para que ahí se instalara la Cámara de Diputados p. 946	Riva Palacio. XII, 946	Historia	México a través de los siglos
1873 05 20	20 de mayo de 1873 extinción de la Compañía de Jesús por Sebastián Lerdo de Tejada p. 508	Riva Palacio. XI, 508	Historia	México a través de los siglos
1873 12 06	6 de diciembre de 1873. Muere Manuel Acuña. P. 12	Riva Palacio. XI, 12	Historia	México a través de los siglos
1873	Colocación del reloj municipal en la torre de la iglesia de la Santa Veracruz	AHMT/SE/Caja 2/Exp. 113	113	Sección especial
1873	Para amueblar el salón de cabildos	AHMT/SE/C.23/Exp. 1108	1108	Sección especial
1873	Cambio de nombre de un establecimiento escolar. Antes Ateneo de nuestra señora de la luz y ahora Colegio de la Sociedad Católica	AHMT/SE/C.7/Exp. 435	435	Sección especial
1873	Solicitud de los panaderos para poder vender en cualquier lugar de la ciudad	AHMT/SE/C.8/Exp. 452	452	Sección especial

1873	solicitud para poner una puerta de fierro en la Alameda	AHMT/SE/C.9/Exp. 519	519	Sección especial
1873	Confección del vestuario de la guardia municipal	AHMT/SE/C.12/Exp. 635	635	Sección especial
1873	Inauguración de la Escuela Preparatoria de Artes y Oficios. La Sociedad Progresista de Artesanos invita	AHMT/SE/C.16/Exp. 779	779	Sección especial
1873	Indagatoria sobre las extracciones de nieve en el volcán por habitantes de Tlacotepec	AHMT/SE/C.16/Exp. 780	780	Sección especial ¹¹¹

Tabla 1. Selección de diversiones públicas que tuvieron lugar en 1873, año cuando se presentó la puesta en escena *El Redentor del Mundo* en la ciudad de Toluca.

Después de revisar el listado, es posible cruzar referentes para destacar al siglo XIX como un periodo sumamente diverso en su oferta de diversiones públicas, pero también, magnificado en sus productos escénicos, por ejemplo:

El teatro de 1873 se ve marcado en el mes de junio, por la presentación de la Compañía Dramática de Carlos Daza para convocar al público al “Templo de Thalía” como una manera de reconocer en el teatro, su cualidad como instrumento y termómetro de los pueblos civilizados en progreso según lo describe el cartel resguardado por el Archivo Histórico del Municipio de Toluca¹¹². Esta presentación muestra el prestigio y la legitimación que el propio teatro exigía de sí mismo con la atenuante de ser accesible a los grandes públicos de la época mediante sus textos y escenificaciones ejemplarizantes. Para ello es importante recordar que la gran mayoría de los espectáculos presentados en los teatros de Toluca para este año son precisamente de origen francés y traídos al español por reconocidos imitadores –término aplicado a traductores, adaptadores de libretos y refundidores-, del teatro español e inclusive del teatro mexicano¹¹³. Lo anterior denota la justificación del talento al servirse de propuestas del país más civilizado y culto

¹¹¹ El ordenamiento de este listado se presenta por fuente bibliográfica, hemerográfica o ramo del Archivo Histórico del Municipio de Toluca (AHMT), para su mejor consulta.

¹¹² La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 50).

¹¹³ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 51).

para la época. El prestigio escénico se ganaba con textos de prestigio francés comprobado.

Textos como *El sueño del malvado*, *El aldeano de los Alpes*, *San Juan de Dios*, *El campanero de San Pablo*, muestran el estilo de representación de la época: ostentoso, suntuoso, ejemplificante y legitimado¹¹⁴ que incluso confeccionaba postulados al grado de crear manifiestos¹¹⁵. Una y otra vez se repiten textos en los carteles donde el teatro “corrige las desenfrenadas pasiones y modela las costumbres, dando a conocer las flaquezas del corazón humano”¹¹⁶. Los teatristas de la época citarían a Octave Feuillet, Mariano de Larra, Bouchardy, Pérez Escrich, Emile Souvestre, Manuel Ossorio, Federic Lagouvé, entre otros, como los grandes instructores de las Naciones avanzadas dejando espacio al teatro como un medio para decir la verdad por encima de la ignorancia. 1873 mostró un año lleno de grandes escenografías, numerosos vestuarios, maquinaria teatral, efectos especiales, numerosa utilería y hasta la aparición de animales en escena, pero paradójicamente, siempre insertando actos como el canto del *Himno Nacional* o interpretación del *Jarabe Nacional* para destacar a la República triunfante durante el tiempo de la representación teatral.

La música y el concierto de 1873 se distinguió por observar que las compañías teatrales estaban lo suficientemente preparadas tanto para interpretar teatro que género lírico con lo cual, el discurso sobre la dignificación del ciudadano por medio de su asistencia al teatro y a la ópera continuó. Hasta jocosamente se decretaron una serie de

¹¹⁴ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 51-54).

¹¹⁵ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 55).

¹¹⁶ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 62).

artículos a cumplir por parte de los espectadores a efecto de ser reclutados para asistir a las funciones como estrategia de promoción artística. Esta retórica fue alimentada por un discurso que iba más allá de la intención local o de un propósito ideológico republicano. Las presentaciones de compañías internacionales se incrementaron al percibir cierta paz social, tal como las funciones del niño prodigio italiano Romeo Dionesi quien se presentó ese año en el Teatro Principal de Toluca el 22 de junio. Aquel pequeñito de renombrada trayectoria, ya habría alternado escena con el grandísimo actor español José Valero y su compañía quien, por cierto, siempre remataba sus presentaciones interpretando el Himno Nacional Mexicano. Así también visitó a Toluca la Compañía de la Zarzuela de la Sra. Emilia Leonardi de Nasce, también en el Principal de Toluca, pero con la diferencia de mostrar en sus espectáculos los grandísimos elencos en escena, habitados de caballeros, damas, oficiales, soldados, cantineras, aldeanas, pages, ujieres, coro general y acompañamiento diverso, interpretado por cantantes de Toluca e incidentales comparsas toluqueños. Simbólicamente, la fastuosidad y la civilidad del pueblo toluqueño formaba parte de la ideología habitada en la escena del Teatro Principal de Toluca.

Las artes circenses y las artes de feria de 1873 mostraron por su parte, la extravagancia mediante funciones de panorama, vistas estereoscópicas, funciones privadas de acróbatas y de autómatas que tuvieron verificativo en residencias y patios de haciendas. La diminuta ciudad de apenas 10,000 habitantes contaba con una compañía denominada: Compañía de Circo Urteaga¹¹⁷, la cual variaba continuamente sus actos mostrando todo tipo de cuadros de gimnasia, habilidades en el trapecio y la cuerda floja,

¹¹⁷ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 53).

hasta dromedarios, enanos de 52 pulgadas en lucha con pigmeos africanos, dislocaciones, funciones de equitación al interior del circo, rematando siempre con el tradicional y escandaloso, pero exhibido de manera respetuosa, el can-can. El panorama de las diversiones circenses mostrado en la Plaza de Toros y en su propio teatro, integró a sus espectáculos representaciones teatrales y también bailes populares que lo mismo nacionalistas, no dejando nunca de lado, al espíritu mexicano interpretando siempre el *Jarabe Nacional* para destacar la fidelidad a la identidad mexicana.

Sin embargo, llama la atención el altísimo estado de responsabilidad y compromiso social de las artes circenses al impulsar con los productos líquidos en favor de Sociedades benefactoras que en el ejemplo de la función del 30 de marzo se unieron para el filantrópico propósito de fundar una escuela preparatoria en la ciudad de Toluca. Los artistas invitados de la Compañía de Circo Urteaga permanecieron una semana más a fin de contribuir a dicho propósito:

Los productos líquidos de esta función están destinados a dar impulso a los proyectos pendientes en la Sociedad Progresista, entre ellos el del establecimiento de una Escuela Preparatoria de Artes y Oficios para los hijos de los artesanos. Tan noble objeto, diferido por la escasez de recursos, se realizará muy pronto, si, como esperamos, el filántropo pueblo toluqueño secunda la deferencia del Sr. Urteaga y de algunas otras personas, que gustosas han contribuido al verificativo de esta función. Esperamos ver llenas las localidades por todas las clases de la sociedad, que a más del placer que les proporcionará la inteligente compañía, contribuirán a las elevadas miras de la Sociedad Progresista, que es la educación de los artesanos. Los que forman la sociedad expresada, desde luego protestan su eterno reconocimiento a los vecinos de

Toluca, a la compañía Urteaga, al Sr. Lic. D. Jesús Barbabosa y demás ciudadanos que bondadosamente han cooperado al humanitario fin para el que tendrá lugar el enunciado espectáculos¹¹⁸.

Ésta como otras tantas acciones demuestran el poder de convocatoria y de injerencia en la toma de decisiones públicas que utilizaron al teatro y a las demás diversiones públicas como un ariete espectacular, ideologizante y moralizador de la sociedad para mantener sus propósitos y presencia en la escena pública.

Las solemnizaciones, calendario cívico y religioso, toros y gallos sucedidos en 1873 son de lo más exótico registrado para este periodo inicial de la República Triunfante. Arrancaron las hostilidades espectaculares con el anuncio de un toro embolado que habría de llevar monedas de oro y plata, pañuelos y ropa pegados en la cabeza y en los cuernos. La diversión consistía en que el público valiente saliera al ruedo y enfrentara al toro bravo para obtener los regalos. Los más descuidados recibirían por supuesto la golpiza del animal y el escarnio del respetable. Valdrá la pena apuntar que el ayuntamiento percibía por concepto de licencia de este rubro un monto cinco o siete veces más alto que por cualquier otro tipo de espectáculo, lo que implica que se trataba de la diversión con mayor aceptación y concurrencia de la época.

No puede dejar de citar la programación del día 19 de enero en la cual la empresa anunció la lucha de un tigre contra un toro al interior de una jaula reforzada la cual estaría en exposición desde dos días antes al público para que éste certificara el buen blindaje de esta. El mismo cartel cerraría su programa con la presentación de una extravagante mojiganga donde los vaqueros habrían de picar a un bravo toro de la raza de Atenco,

¹¹⁸ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 8).

pero con la salvedad de que irían montados en un par de camellos haciendo del final de la función, el deleite del público con el grotesco espectáculo. No sobra apuntar que en los gallos se registra también, un lucrativo propósito de las Sociedades de Beneficencia cuando piden licencia para realizar un palenque y con ello, contribuir con las ganancias, a la construcción de un plantel de educación primaria y secundaria para niñas pobres.

Tras haber descrito la capa espectacular precedente es tiempo de revisar algunas acotaciones una vez que se cuenta con información contextual al texto. De esta forma, se daría cumplimiento al paso marcado desde un principio por José Ramón Alcántara cuando habla del proceso que iba desde la acción humana y que pasaba por el texto hasta alcanzar el efecto, convertido en acción. Pero que necesita de un ingrediente más: “La analogía entre la acción humana, la historia y el relato ficcional (que incluye la trama ficcional) tiene como puente la imaginación; de ahí que estas tres instancias se tejen entre sí” (Alcántara 18). A decir verdad, se trata de la imaginación como argamasa que une los ladrillos. Es como la sangre que circula a través de todo el cuerpo y que le une.

De la acción humana interpretada por medio de la capa espectacular anteriormente descrita, nos permite obtener tres ingredientes sustantivos que abonaron a la recepción del espectador decimonónico, mediatizada en forma de discurso espectacular y reelaborado en forma de influjo ideológico.

Capa textual: La acción humana en la trayectoria de los personajes

Toda acción humana lleva por propósito provocar un efecto en aquel que, aunque no es partícipe de la acción, es testigo y/o espectador de los acontecimientos frente a sus ojos. La acción humana convertida en signo teatral es un signo que devela el artificio,

pero al mismo tiempo, conlleva la referencialidad a la que apela. Mostrar la fe ante los ojos de los espectadores/feligreses, bajo la forma de escenificaciones, constantemente llevadas a sus espacios teatrales en el siglo XIX, les permitía expandir el horizonte de expectativas de sus manifestaciones públicas de fe. Podría pensarse por expansión que fingir el acto teatral para representar la acción litúrgica estaría sumamente emparentada con el propósito mismo del TGA.

Resumen comentado del texto dramático *El Redentor del Mundo* (1884)

Cuadro primero. La acción inicia con el arrepentimiento público de Magdalena, quien, reconociendo su pasado desenfrenado, ahora expresa vergüenza por haber cambiado su estilo de vida. Acompañada por una multitud de seguidores y curiosos, sale de su casa y toma una costosa fragancia para ungir los pies de Jesús. En la plaza de Betania, se recrea la escena de los niños acercándose al Maestro. A continuación, todos se dirigen hacia la casa de Simón el fariseo, donde Magdalena será despreciada pero luego perdonada por Jesús.

Desde estas primeras escenas, Judas se muestra como un personaje acusador, lleno de rencor y desprecio. El guion requiere un gran efecto escénico: la aparición de un imponente pórtico salomónico y de las murallas de Jerusalén, con soldados y el pueblo agitando palmas. Jesús hace su entrada triunfal a la ciudad, aunque es acusado de sedición. Una vez en el pórtico, condena la soberbia de Jerusalén y profetiza su destrucción, inundada de sangre. El pueblo, llevado por un sentimiento de venganza, lo sigue dentro del pórtico.

Cuadro segundo. El sanedrín condena al mago Jesús y reclama su puesta en duda. Indica que quiere la igualdad en los hombres y denostar a los ricos y poderosos. Se muestra la conjura para aprenderle, buscar la sentencia y encontrar un traidor. En la escena 2 se muestra a la Virgen María muy consiente abnegada resignada y hasta estoica ante la muerte que se acerca a su hijo en favor de la Humanidad. Existe una acotación que indica la presentación de los signos o atributos de la pasión. Aparece Jesús quien pide permiso a su madre de partir al cielo. En esta misma escena ocurre una transformación escenográfica donde aparece el purgatorio. Jesús sale con los apóstoles a pesar del dolor de su madre y las tres Marías que le acompañan.

Cuadro tercero. Jesús anuncia su última cena en casa de Simón y sucede el pasaje del lavatorio. Mozo de Rosales se encarga de perfilar a Judas como un personaje sombrío y evasivo. Un apunte interesante es que Jesús no comparte el pan con Judas y sí en cambio, el momento de la transustanciación solicita el autor la aparición de entre celajes del Padre Eterno; Jesús recibe la hostia y el cáliz de un ángel lo cual pone en evidencia un artificio de maquinaria con arnés o plataforma. Claramente, el personaje de Jesús señala a Judas de su traición y el autor remarca una acotación donde el condenado “toma una expresión de odio concentrado” para luego exclamar “¿Oh, qué fuego es este que me consume y me abraza? ¡Ciego de coraje estoy y sed tengo de venganza!” (24). A continuación, ocurre una “transformación” escénica que nos lleva, dice, al bosque de los olivos en un momento nocturno en un notable momento de oración profunda. En la siguiente escena, como si se tratara de un guion cinematográfico por el cambio alternado de escenario, regresamos con Caifás en una sala de consistorio pidiendo la cabeza del peligroso agitador llamado Jesús. Allí el Sanedrín se encuentra con Judas y pactan la

entrega por 30 dineros que hábilmente cuenta el apóstol. Al finalizar la escena Judas alcanza a susurrar: “¡La misma sed de venganza me enloquece y me corroe!”

Cuadro cuarto. Describe el profundo momento de reflexión en el bosque de los olivos y la llegada de los soldados conocida como el prendimiento donde tiene lugar el beso de Judas. En esta versión, Jesús le reprocha que le entregue a la pavorosa muerte e incluso llega a conjurarlo diciendo: “¡Ay de ti que desconoces todo el horror de tu culpa!” Jesús es trasladado al consistorio donde se enjuicia primeramente ante Caifás. Desde el prendimiento y durante los interrogatorios, Jesús es vejado, inculpado, violentado y golpeado, dando paso a las rasgadas de las vestimentas de Caifás bajo la indignación más violenta al considerarle además blasfemo. En la escena antepenúltima del cuadro, bajo ninguna argumentación lógica en la construcción del personaje, Judas grita su culpa y se reconoce maldito. Al finalizar, nueva transformación escenográfica y de vestuario para representar el ahorcamiento de una manera escalofriante en la cual el traidor se arranca el cabello. En su delirio Judas se tensa del árbol, desde donde se desprenden rocas en una solicitud de tramoya sorprendente.

Cuadro quinto. La casa de Caifás donde Jesús está preso. Las acotaciones solicitan una hoguera en el escenario donde los soldados se reúnen. Transformación al pretorio donde es interrogado por Poncio Pilatos. Aquí las acotaciones piden que las turbas hebreas, soldados y pueblo ocuparan los pasillos del teatro y en el escenario el tribunal. De ahí a la acción pasará a la casa de Herodes. Es muy interesante toda la trama que orquesta el sanedrín con la finalidad de obtener la sentencia a muerte de Jesús después de invocar todo tipo de argumentos verosímiles e inverosímiles y hasta

amenazas hacia el propio Pilatos. Jesús es flagelado, vejado en sus vestimentas y humillado en su nombre para recibir sentencia de muerte.

Cuadro quinto. La escena nos sitúa en la casa de Caifás a la cual arriba Pedro. Allí acontece la negación final de Pedro a Jesús. Por su parte Caifás dispone que el hijo de María vaya al pretorio y sea juzgado. En seguida viene el deslinde de Pilatos donde algunas indicaciones sugieren que soldados romanos impiden la subida al escenario del pueblo con el fin de tomar el estrado. Después es llevado a casa de Herodes Antipas donde sufre las mismas burlas señaladas en la Biblia. De nueva cuenta, Jesús es devuelto con Pilatos quien es presionado por Caifás y la violencia de la turba hebrea quien al final cede a las demandas lavándose las manos, no sin antes haberle coronado de espinas, azotado e injuriado a *Ecce-homo*. Condenado a morir en la cruz, Pilato dicta la sentencia donde hábilmente se desmarca de la misma ordenando colgar un cartel en hebrero, griego y latín “Este es Jesús Nazareno Rey de los judíos”.

Cuadro sexto. Desde la reja de una humilde casa, María, Magdalena, Salomé, Verónica y Juan son informados por un pregonero de la muerte de Jesús. La escena cambia a la calle de la amargura donde presencian las caídas de Jesús con la cruz a cuestas. Verónica le seca la sangre donde queda impreso su rostro para posteriormente ser golpeado de manera brutal y consistente según las indicaciones. Arriban al monte Gólgota donde se solicita una pendiente con piedras y sepulcros a donde llevan a Jesús. A ojos del espectador sucede la crucifixión izando a los tres sentenciados. Continúan las burlas de miembros del sanedrín y de los soldados, lo mismo que de los otros crucificados. En ese momento el cielo oscurece hasta el último suspiro de Jesús “en aquel momento se oye un ruido formidable como si el mundo se conmoviera en su eje.

El pueblo lanza un grito y se ve huir a algunas personas” (72). Le es clavada la lanza de donde brota agua y sangre “Los sayones huyen espantados. Se oye el terremoto. Oscilan las cruces, ruedan las piedras. Se abren los sepulcros y salen de ellos los muertos envueltos en sus sudarios. Gritos de terror a lo lejos (73). Al cesar la furia de los elementos, sale la luna y sus rayos bañan el cuadro.

Cuadro Sétimo. Dentro del remordimiento, Poncio Pilatos recibe a Josef de Arimatea para bajar de la cruz el cuerpo de Jesús y darle sepultura. La escena cambia para llevarnos al Monte Calvario donde se muestra el sufrimiento de la Virgen, en ese momento llega la comisión de Nicodemus para desclavar a Jesús a ojos del espectador y proceder al descendimiento. San Juan da a la Virgen los clavos y la corona. Ya en el Santo Sepulcro es depositado Jesús y una vez concluido el rito arriba un piquete de soldados para impedir la profanación de este. Las acotaciones finales de este cuadro mencionan: “La roca en que está labrado el sepulcro, se trasforma en una mansión celestial. Un grupo de ángeles sostiene la cabeza del Señor. Otro grupo enseña los atributos de la Pasión. En el fondo, la Fe, la Esperanza y la Caridad, estrechamente enlazadas. A la izquierda, un arcángel pone el pie sobre la serpiente y levanta en la diestra la palma del martirio” (85).

Cuadro octavo. Durante la guardia de los soldados ocurre la siguiente acotación: “Estruendo formidable: caen el Centurión y los soldados al suelo: salta en pedazos la losa del sepulcro; baja una aureola de gloria, y Jesús sale de carnes y manto encarnado, llevando én la mano un estandarte blanco, con una cruz roja” (89). Un centurión declara ver que el cuerpo de Jesús perderse en el firmamento y huyen aterrados. Sin embargo, en

seguida regresa Magdalena quien encuentra a Jesús y este le pide a ella divulgar la buena nueva. Poco después llega Caifás con los soldados a quienes acusa de conjurar con los seguidores de El Salvador; las denuncias se diluyen. De allí pasamos al interior de una casa en Jerusalem donde se han agrupado los apóstoles para recibir testimonios como el del camino de Emaus. Entre el clamor surge la duda de Tomás y a momento aparece Jesús quien le invita al incrédulo a introducir su mano en su llaga del costado. En tanto, en el Cenáculo, mientras la Virgen, las marías y los apóstoles oran: “La pared de fondo desaparece, y deja ver el lago de Tiberiades iluminado por la luna. A la derecha una barca sobre la cual aparecen pescando San Pedro y San Juan. Un momento después una luz vivísima ilumina el cuadro (...) Jesús aparece a orilla del lago” (100). Pedro se arroja a las aguas llega hasta donde Jesús le nombra piedra de la doctrina. Todos rezan el Padre Nuestro y finaliza con la iluminación más viva al mar de Tiberiades.

Construcción de personajes

Una vez que ha sido compartido el argumento de este texto dramático, es evidente que además de ser un respetuoso homenaje conmemorativo, de los últimos días de Jesús en la tierra, también se puede calificar a este libreto como un instrumento de adoctrinamiento religioso y hasta provocativo para el México naciente de 1873. El texto de Mozo de Rosales conjuga la fe como instrumento de identificación y de compatibilidad ideológica cuando desde el inicio, presenta a la Magdalena reconociendo sus culpas, pero al mismo tiempo, administrando la sensibilidad del espectador y dejando en claro que el público debía de seguirla por su manifiesta fragilidad e inminente conversión.

Sigamos una breve secuencia donde se devela la intención de guiar al espectador por un único sendero diseñado para ser transitado emocionalmente por la audiencia:

Cuadro primero. Escena I.

Magdalena *Como si hablase con su consciencia*

Mi existencia pecadora
en pos del mundo lanzada,
no se detuvo hasta ahora!...
Ciega amé, ciega corrí...
En loco festín impuro
mi existencia consumí (Mozo: 1869, 1).

En primer término, Mozo dirige al espectador a conmoverse y sentir afecto por medio de la desgracia de la Magdalena, lo cual indica un propósito velado de manipulación del espectador. En seguida, en un siguiente momento y gracias a la cualidad representativa del teatro, Abdías es presentado también por Mozo de Rosales como un testigo quien, a su vez, se encargará de reafirmar la sensibilidad “correcta” del espectador para que reconozca el polo positivo del relato. Mozo introduce testigos que reafirman la ideología dominante:

Acto I, escena IV.

Abdías Si, porque le he visto
caminar sobre las aguas;
calmar las revueltas ondas
que en torno suyo bramaban;
resucitar con la mano

a los muertos, dar palabra
al mudo, y la luz al ciego
que entre tinieblas lloraba (4-5)

En un siguiente paso, se está preparando el terreno para que aparezca Jesús y con sus palabras lleve a un estado de interpelación lo dicho por él. Incluso, Jesús defiende y ostenta la ideología a imitar, que es la de ser pobre de corazón (porque los ricos les han quitado todo) y así alcanzar la salvación cuando dice:

Acto I, escena IV.

Jesús El débil ha de ser fuerte
a impulso de mi poder
el rico polvo ha de ser
en el trance de la muerte.
¡Triste de aquel que se encumbra
y alce altivo la cabeza!
Yo he nacido en la pobreza.
Mi reino es de mansedumbre (5)

Sin embargo, Mozo de Rosales no está contento con *emphatizar* a personajes y espectadores, sino que también, alienta al pueblo a la provocación y a la rebeldía pues pareciera el camino a seguir. Este punto de vista será afirmado precisamente por sus opositores quienes llenos de envidia, son instrumentos que se encargan de resaltar los propósitos revolucionarios de Jesús:

Acto I, escena VI.

Judas No es profeta el que perdona

a la impura cortesana.
Falso Dios y falso rey
por más que así se anunció,
a la ley se opone... y yo
debo entregarle a la ley.
Se marcha, dirigiendo una mirada de desprecio
a Magdalena (7)

De manera constante se presentan diálogos de Jesús para resaltarle como una figura de identificación ideológica por sus tendencias morales. Un ejemplo más será:

Acto I. Escena IX.

Jesús ¡Jerusalén, Jerusalén! El tiempo
se acerca ya de la justicia, escucha
mi voz terrible que los aires hiende:
la antorcha de la lucha
vengadora se enciende;
pueblas los aires tristes armonías;
oscilan tus palacios,
y ese radiante sol en los espacios
alumbra ya tus postrimeros días (...)
Indicaciones de entrar en el pórtico, ondulan
las palmas, el pueblo desciende corriendo de
la colina para ver a Jesús. Cae el telón
(10)

Sin embargo, la polarización del mundo binario vendrá cuando se muestre a los miembros del sanedrín emulando a personajes de dramas de magia del TGA, porque muestran sus vicios y se regocijan en sus defectos para ser evidenciados como absolutos antagonistas:

Cuadro II. Escena I.

Caifás La costumbre de hallar magos
 entre las turbas hebreas.
 Magos, que tan pronto el pueblo
 aclama como desprecia
 me hizo esperar; pero al ver
 que lleva su irreverencia
 hasta el templo; que critica
 nuestra justicia suprema;
 que excita a la rebelión;
 que se burla de la excelsa
 potestad que en nuestras manos
 pusieron Dios y la ciencia.
 Y que a los seres bajos
 y más abyectos eleva
 para tornar en ridícula
 y en vana nuestra grandeza,
 creo llegada la hora
 de dar órdenes severas (12)

Caifás y los doctores son plenamente mostrados como delincuentes, hecho que contrasta con las primeras escenas donde vemos a hombres y mujeres virtuosos que ven

por el bien ajeno en lugar del bien personal. Los doctores rematarán su corrupta ideología cuando dicen:

Cuadro II. Escena I.

Anás Y si es preciso
 Inventaremos ofensas
 Inferidas a Tiberio
 Por Jesús; para que pueda
 Juzgarle Poncio Pilato,
 Gobernador de Judea
 (13)

El Redentor del Mundo es un drama que fue escenificado en estructuras sincrónicas que administraban la sensibilidad del espectador de una forma precisa y detallada, valiéndose de una construcción dramática bien ensamblada y el empleo de recursos espectaculares con gran artificio para convencer al espectador de sumarse al propósito revolucionario que perseguía la iglesia durante tiempos de restricción, a fin de sostenerse vigente en la fe de los mexicanos. De esta suerte al triunfo del liberalismo, los católicos tradicionalistas modificaron su estrategia:

A fines de 1868, año y medio después de la restauración de la República, los católicos iniciaron una asociación que fue la gestora del nuevo proyecto: La Sociedad Católica. El nombre mismo de la nueva agrupación cargaba con todo un programa: retraimiento político beligerante y creación de una sociedad paralela a la secular, ya no por la lucha franca, sino por la vía alternativa y de facto (Ceballos Ramírez. 46)

Como es mencionado, un numeroso grupo de católicos intentaron diversas estrategias para mantener cercanía con la población y en su caso, sobrevivir en tiempos donde deberían de buscar caminos de entendimiento con los vencedores. De esta manera también lo explica:

Durante un decenio la sociedad católica intentó preservar y recuperar su espacio organizando sus actividades a través de comisiones. Estas funciones en varios campos y niveles fueron: doctrina, escuelas, imprenta, publicaciones, prensa, pueblos, artesanos, cárceles, hospitales, indígenas y literatura. En poco más de 35 poblaciones lograron fundar La Sociedad con una o más de estas comisiones. Su principal órgano de expresión capitalino fue en un principio *La voz de México* (1870). El lema adoptado por este periódico “Dios y patria” resumía de algún modo sus ideales (46).

Al revisar los diálogos de Jesús y los propósitos que abanderaron a los católicos derrotados por el liberalismo, será muy difícil no encontrar paralelo en el propósito, pero al final de cuentas, con un efecto subversivo o cuando menos de resistencia, como ya se ha mencionado párrafos arriba. Será necesario analizar como siguiente paso, a algunos de los personajes en sus diálogos, para encontrar probables paralelos ideológicos; de intención en aquellos diálogos españoles de 1869 y de interpretación en la puesta en escena verificada en Toluca en 1873.

La Virgen

El texto dramático español presenta a la Virgen María, a la madre de Jesús, como una madre doliente que no se resigna ante la suerte fatal de su hijo. En las siguientes citas perfilaremos su comportamiento abnegado pero sólido y desprendido:

Cuadro segundo. Escena IV. Jesús hijo respetuoso de su madre

Jesús Madre de mi corazón

Virgen *Arrodillándose*

Ah! Señor

Jesús Levantándola con ternura

No estéis de hinojos,

Porque se afligen mis ojos

Al ver tanta contrición

Vengo a pedirlos permiso... *Pausa*

A los cielos me remonto

Virgen Tan pronto, Señor, tan pronto!

Jesús Madre del alma, es preciso.

Virgen Oh! Jesús! Mi único bien.

Dejadme al menos llorar.

No pudiendo ya contener las lágrimas (16).

La Virgen llora muy a su pesar, pero en ningún momento obstaculiza la misión del Redentor en la tierra. Se trata de un personaje que en términos llanos apoya sin recatos la salvación del mundo a costa de su dolor como madre:

Cuadro segundo. Escena II. Resignación ante el destino de Jesús

La Virgen No me es dado llorar. Suena la hora.
Dios lo ha dispuesto en su saber profundo
El hijo excelso que mi pecho adora,
ya sentenciado al despuntar la aurora
debe morir para salvar al mundo (14).

Incluso, postrada ante Jesús no deja de tener autoridad tan alta como para que el mismísimo Dios hijo, le pida permiso para iniciar su camino a los cielos a fin de salvar a la humanidad. Sin embargo, no todo queda en sumisión porque ella misma solicita al Redentor del Mundo que no arremeta contra la humanidad:

Sexto cuadro. Escena XIII

Virgen No hagas, Señor, que el mundo se estremezca
ante el rigor de tus airados ojos.
Vuelva la luz, y a su calor florezca
y árbol que sostiene tus despojos.
*La virgen apoya la frente en la cruz. Silencio
profundo. Sale la luna, y sus rayos bañan el
cuadro. (Mozo: 1869, 74)*

Gracias a su intervención, Jesús detiene su sentimiento hacia los hombres cuando ella le solicita piadosamente que vuelva la luz a la tierra. En este sentido sería la Virgen María quien sería mostrada a los mexicanos, en la representación teatral, como el medio para alcanzar el favor de Dios. Ella es el instrumento de comunicación con la fe.

Queda por apuntar que a diferencia de la obra *Los siete dolores de María Santísima: drama sacro-bíblico-tradicional, en siete pasos dividido en ocho cuadros y un epílogo*¹¹⁹ (1869) de José Julián Caveró citado anteriormente, el personaje de la Virgen, dibujado por Mozo de Rosales, es un simple instrumento de Jesús para mostrar sus distintas facetas hasta alcanzar la Gloria. En cambio, Caveró la hace protagonista de la trama y toda la acción gira en torno suyo bajo el plano subjetivo de su mirada. Mozo por su parte, centra su atención en Jesús porque demuestra su dominio ante los ojos del espectador en un escenario de combate político e ideológico contra el poder encumbrado en el sanedrín. En este mismo orden, la escenificación teatral pudo haber contribuido, de manera velada, a una estrategia de supervivencia de valores y fuerza moral, bajo la delgada piel de la ficción.

Jesús

Jesús el hombre, bajo sus múltiples diseños como personaje dramático, como lo hemos mostrado en el apartado destinado al estudio de los [dramas sacros](#), actúa también en el diseño de Mozo de Rosales como un permanente constructo de reconquista espiritual. Jesús sigue siendo un personaje de medio oriente para los europeos y, pero en el caso de la representación en México es doblemente de oriente para los latinoamericanos. Para los mexicanos, su origen se remonta a una lejanía física extremadamente distante, aunque su cercanía moral se ancla y preserva gracias a similitudes como la conquista romana en Jerusalem y la conquista española, americana

¹¹⁹ Enlace a Archive.org <https://archive.org/details/lossietedoloresd1144cave>

o francesa en México, el flagelo al pueblo oprimido y los privilegios de los poderosos. Todo este contexto rodea a Jesús quien es el símbolo del combate a la injusticia. Que, dicho sea de paso, para el siglo XIX era totalmente rememorado en la misa dominical de todos los templos católicos de México. Esto contribuye a tener un personaje tan próximo y lejano a la vez. Tan diferente pero tan semejante a cada uno de los mexicanos por su familiaridad. Como se discutía en el apartado precedente: [Alejamiento/...](#), precisamente con el caso del personaje de Jesús, no concurre un alejamiento de símbolos y acciones simbólicas porque se trata de una permanencia continua del signo Jesús desde su propio campo de influencia al que pertenece. Esta binariedad del texto dramático es muy compleja pues condena y reprueba, pero también se proclama como rey de la masedumbre:

Cuadro primero. Escena IV. El reino de masedumbre

Jesús El débil ha de ser fuerte
 a impulso de mi poder
 el rico polvo ha de ser
 en el trance de la muerte.
 ¡Triste de aquel que se encumbra
 y alce altivo la cabeza!
 Yo he nacido en la pobreza.
 Mi reino es de masedumbre (5).

Jesús ha sido esbozado por Mozo de Rosales en un inicio como un hombre nacido de la pobreza y súbdito de un reino de masedumbre; argumento reflejo de los espectadores potenciales de la época a estudiar en el momento sincrónico. Lo anterior

provoca empatía del militante sediento de reivindicación y del que ha sufrido la injusticia. De hecho, un diálogo en particular se encarga de mostrar al salvador de almas, pero también al líder social:

Cuadro primero. Escena IX. El tiempo de la justicia

Jesús ¡Jerusalén, Jerusalén! El tiempo
se acerca ya de la justicia, escucha
mi voz terrible que los aires hiende:
la antorcha de la lucha
vengadora se enciende;
pueblas los aires tristes armonías;
oscilan tus palacios,
y ese radiante sol en los espacios
alumbra ya tus postrimeros días (...)

*Indicaciones de entrar en el pórtico, ondulan
las palmas, el pueblo desciende corriendo de
la colina para ver a Jesús.
Cae el telón (10).*

Es así como, en el mismo cuadro, Jesús arrea a las multitudes con la antorcha de la lucha reclamando el tiempo de la justicia bajo una frenética estampida para presenciar el discurso incendiario del Redentor. Sin embargo, como lo comentamos líneas arriba, Jesús ama a su madre, la venera y actúa sólo con su consentimiento.

Cuadro segundo. Escena IV. Jesús hijo respetuoso de su madre

Jesús Madre de mi corazón

Virgen *Arrodillándose*
¡Ah! Señor

Jesús Levantándola con ternura
No estéis de hinojos,
Porque se afligen mis ojos
Al ver tanta contrición
Vengo a pedirlos permiso... *Pausa*
A los cielos me remonto

Virgen Tan pronto, Señor, tan pronto!

Jesús Madre del alma, es preciso.

Virgen Oh! Jesús! Mi único bien.
Dejadme al menos llorar.
No pudiendo ya contener las lágrimas (16).

Desde el punto de vista de Jesús, el líder social se doblega ante los valores fundamentales encarnados en María, en la familia para mostrar un modelo de conducta a imitar. Pero no solo eso, en el plano comunitario, también Jesús se muestra sumamente distinto y justo es con Judas a quien excluye de ese círculo de confianza y amistad cuando dice:

Cuadro tercero. Escena I. Jesús designa a Judas como traidor

Judas Al delincuente señala
para que nuestras conciencias
puedan recobrar la calma.

Jesús Será aquel a quien yo diere

este pan mojado en agua.

! Más desgraciado del hombre

que entregue con mano airada

al Dios vivo - para él

no puede haber esperanza ;

Los discípulos hablan entre sí sobre la sospecha

de Jesús; éste da un pedazo de pan a Judas diciéndole:

Lo que has de hacer, hazlo pronto,

que la noche se adelanta (23-24).

El diálogo es sumamente explícito sin oportunidad a la mala interpretación de la sospecha. El personaje de Jesús denuncia al criminal y además lo apresura a cometer el delito. Un signo de confrontación abierta contra el traidor y contra todas las fuerzas políticas que le respaldan. En este sentido, Mozo ha sido consecuente con los evangelios para también mostrar un Jesús acusador quien designa a Judas como su instrumento mayor de redención. Simplemente señala al apóstol y le azuza para que lo más pronto posible haga lo que tenga que hacer. Desde el punto de vista de Jesús, no existe una causalidad construida donde veamos a Jesús percibir la incubación de la traición, sencillamente sabe que Judas es traidor, pero no conoce los motivos que tuvo para serlo. Contradictoriamente Jesús, en el cuadro cuarto, se sorprende del actuar de Judas e incluso le reclama su señal de muerte.

Cuadro cuarto. Escena IV. Jesús se ofende de Judas

Judas Señor un beso te doy
 en prueba de mi ternura.

Jesús Me señalas a la muerte

que pavorosa me busca;
 pero ay de ti! que así premias
 el amor de un alma pura!
 ¡ay de ti! que desconoces
 todo el horror de tu culpa! (35).

Justamente a mitad del drama, el personaje de Jesús se da por ofendido por la vileza de Judas, pero en ninguna línea previa vemos a Jesús reflexionar sobre los motivos que llevaron a Judas a entregar a su maestro. En este sentido, Jesús no tiene decisión propia por mano de Mozo de Rosales pues el autor no abona a construir un personaje con criterio propio. Al contrario, simplemente contrasta en mayor o menor medida sus virtudes, a efecto de causar en el espectador un impacto más reluciente y poco debatible al ojo no entrenado, inclusive victimizado en el mismo cuadro al reprochar que él mismo es un alma pura.

Sin embargo, escenas adelante, ese personaje débil de Jesús cobra nuevamente fuerza al confrontar a los doctores en su propio templo para increparles y autoafirmarse como el hijo verdadero de Dios.

Cuarto cuadro. Escena VII

Jesús Nadie puede acusarme del todo
 En nombre de mi padre hablé a los hombres,
 y todos de mi amor fueron testigos.
 Como en el templo os aseguro ahora
 que es fuente de verdad lo que he predicho
 (...)

Jesús Tú los has dicho. Yo soy, y desde ahora

sobre las nubes me vereis tranquilo

descansar á su diestra.

Al concluir esta frase, Caifás, Anás y los doctores

se levantan dando señales de la indignación más

violenta. Caifás se rasga la vestidura que cubre

su pecho, y exclama.

Caifás Ha blasfemado!

Ya no necesitamos más testigos; sentenciadle, doctores

Docts Muera, muera (38-40).

Sin miramientos ni miradas esquivas, Jesús humilla al sanedrín en su propio recinto. No serán estas las únicas acciones controvertidas de Jesús pues regresa a su madre para consolarla y dejar en su lugar a Juan como hijo suyo: sustituto como cualquiera de nosotros los espectadores de este drama decimonónico de grande aparato de esta manera:

Sexto cuadro. Escena IX

Jesús Mujer, recibe por hijo
a Juan, y tú, Juan, a ella
por madre

S. Juan Si lo queréis,
Señor, que mi madre sea
desde este momento. Un hijo
en mi hallará que obedezca
cuanto disponga, y que calme
sus lágrimas y sus penas. *Pausa (69)*

Existe además un detalle sobresaliente de Jesús cuando rechaza el ser tocado por Magdalena pues desea mantenerse incorrupto después de vencer a la muerte y sin embargo se sirve de ella para que profese su evangelio.

Cuadro Octavo. Escena III

Magd. Quien me ha llamado!
Reconociéndole con ternura.
Ah! Señor, esa es tu voz,
eres tú! mi Dios, mi amparo,
mi salvador...

Jesús *Deteniéndola.* No te acerques:
aparta de mí tus manos,
que aún no he subido a mi Padre.
Busca a aquellos que me amaron
en la tierra, y cuéntales
que glorioso me levanto
al Dios que es su Dios, al Padre
que es su padre soberano.
Desaparece (91-92)

Cuadro Octavo. Escena X

Jesús Bienaventurado aquel
que cree por la fe tan solo;
y que no pretende en vano,
en vez de caer en hinojos,

contemplarme con sus ojos
y tocarme con su mano.
Buscándome en la penitencia
y en el espacio tranquilo,
en el misterioso asilo
de la inmutable conciencia,
y recobrareis la calma,
y la esperanza y la fe,
pues de hoy más sólo estaré
en el fondo de vuestra alma.
Jesús desaparece. Los Apóstoles
permanecen consternados.
Pausas (98)

Este es un acto reflejo dirigido al público para invitar a todo espectador a ser portador legítimo de la palabra santa si previamente se han arrepentido y sin haber sido testigo hayan creído. Finalmente, Jesús sentencia abandonar su forma corporal para habitar en el fondo de las almas de los hombres que le sigan.

El actor que haya interpretado a Jesús tuvo que haberse percatado del grandísimo poder simbólico que implicaba su representación ante espectadores y feligreses en una acción que emulaba un acto carismático de la religión cristiana. Esta premisa es verosímil en tanto no eran tiempos ordinarios de representación pues existían restricciones a las manifestaciones de culto severas dispuestas en decretos promulgados por el Congreso federal, de mayo de 1873 (Íñiguez 5), apenas cinco meses antes de la representación en

Toluca. Es evidente que el actor sabía que jugaba con fuego al representar a Jesús. Bajo esta misma circunstancia, el edificio teatral fingía ser el signo de una territorialidad donde se establecía temporalmente el *lugar* del rito, parafraseando a Victor Turner en *La selva de los símbolos*. Lo anterior significa que el Teatro Principal de Toluca podría alcanzar por emulación, el valor simbólico de un espacio sagrado donde se refrendara el ritual sagrado de la pasión, muerte y resurrección de Jesucristo. Por oposición, el actor que representara en Toluca *El Redentor del Mundo*, Federico Alonso, personificaba también a un revolucionario sediento de justicia y dispuesto a confrontar cara a cara, a las autoridades falsas en turno. Se trataba del retador inequívoco del presidente autoritario encargado de endurecer las leyes de Reforma que tanto daño habían causado a la iglesia católica. Los márgenes de la interpretación actoral acotan que la construcción del personaje Jesús difícilmente podría no mostrarse como un líder revolucionario, antagonista y fuerza opositora del régimen. Ni la trama ni las condiciones sociales se lo permitirían. Pero... aun siendo Jesús bondadoso, amable, apacible y sumiso, existen textos dramáticos que potencian el coraje para sostener su naturaleza verdadera frente al sanedrín y con ello validar su verdad en el cielo y en la tierra.

Sanedrín

Los integrantes de este coto de poder, bajo el mando de Caifás son los primeros amenazados en su posición de liderazgo y privilegio. Sin ninguna reserva se revelan como los antagonistas en el relato pues ellos responden a la acción libertadora desencadenada por Jesús e intentan a toda costa desacreditar, ofender y eliminar al rebelde. Así se lee:

Cuadro segundo. Escena I. Caifás acusa a Jesús

Caifás La costumbre de hallar magos
 entre las turbas hebreas.

 Magos, que tan pronto el pueblo
 aclama como desprecia,
 me hizo esperar; pero al ver
 que lleva su irreverencia.

 Hasta el templo; que critica
 nuestra justicia suprema;
 que excita a la rebelión;
 que se burla de la excelsa
 potestad que en nuestras manos
 pusieron Dios y la ciencia
 y que a los seres bajos
 y más abyectos eleva
 para tornar en ridícula
 y en vana nuestra grandeza.

 Creo llegada la hora
 de dar órdenes severas (12).

Cuadro segundo. Escena I. Anás inventará ofensas a Jesús

Anás Y si es preciso

 Inventaremos ofensas

 Inferidas a Tiberio

Por Jesús; para que pueda
 Juzgarle Poncio Pilato,
 Gobernador de Judea (13).

Desde la primera escena del segundo cuadro, Caifás se lanza contra Jesús para mostrar su encono, por burlar la supuesta potestad de justicia depositada en ellos a encargo de Dios. Sus seguidores abiertamente declaran inventar cargos en su contra y hasta en la misma cruz, después de haberse, literalmente, desgarrado las vestiduras en el juicio y de burlarse del Cristo. Una vez que lo ven crucificado, Caifás elevará con orgullo su obra de destrucción sin rebelde alguno que le permita mantener el poder.

Sexto cuadro. Escena IX

Caifás	Tú que destruyes el Templo ¿Por qué no evitas la afrenta?
Sayón 1º	Baja de la cruz
Sold. 2º	Desclava los hierros que te sujetan.
Anás	Embaucador de las turbas (70)

Por si fuera poco, apenas conocen de la resurrección de Jesús, inmediatamente se despliegan a ocultar el milagro y hacer callar a los testigos a fin de que no se expanda la verdad, inclusive amenazando a los custodios de enajenar todas sus propiedades si divulgan el acto redentor del hijo de Dios.

Sexto cuadro. Escena VIII

Caifás	Por fin conseguimos nuestro objeto. Ese malvado muere con su secta, y nadie será bastante insensato

para apoyar su doctrina,
contra el bien del Estado.

Anás La ley le juzga. *Con cinismo*

Roboan Y la ley
emana del soberano (67)

Cuadro Octavo. Escena VII

Caifás Es necesario comprar. *A media voz.*

A sus soldados

Anás *(Id.)* Hoy mismo.

Importa que no divulguen
la resurrección del Cristo.

Caifás Que callen a todo trance.

Anás Callarán, pues si es preciso
enajenaré los bienes
que poseyó (95)

Vale recordar que la constante actualización de los signos del tejido cultural, bajo la forma de los signos de la opresión, forma parte del proceso de entramado, dicho por José Ramón Alcántara en su teoría de la textralidad. El corte sagital, sincrónico de las acciones ilustradas en la trama de Mozo de Rosales, permiten emparentar la referida construcción con aquella otra fuerza posicionada en los intelectuales de la época. Hablar de “enajenar” los bienes en un texto teatral apela invariablemente a la desposesión de los bienes de la iglesia que había sucedido cinco meses atrás de haberse presentado la puesta en escena en Toluca. En efecto es una verdad que se devela, se vela y se revela en un contexto social tan caliente para aquel momento. Es así como la textualidad, dice

Alcántara, puede ser artificialmente fijada en la representación para mantener latente el discurso aludido. Y este ejemplo es contundente para formular una hipótesis sólida sobre las opciones de interpretación que se le abrieron al espectador de esta escenificación.

La textralidad nos permite considerar metodológicamente y cruzar la referencialidad de los acontecimientos escénicos que habitan en la experiencia del mundo. La textralidad nos permite ir más allá de un mero contexto porque la textralidad propicia el cruce de contextos fictivos y los provenientes de la experiencia vívida de la humanidad para observar los acontecimientos en múltiples dimensiones, capas y emulaciones representacionales.

Caifás, encarnado por José María Escobar, actor, director y empresario quien trabajara con los primerísimos actores Pilar Belaval, Manuel Estrada y Cordero y Manuel Rodríguez Gabutti fue el orquestador escénico del montaje del *Redentor del Mundo* presentado en Toluca, quien seguramente abrevó del montaje original del director español Eduardo González, pero a su vez, guardaría una distancia natural de aquella representación porque precisamente los tiempos habían cambiado desde 1871 cuando se estrenó este mismo texto en la ciudad de México.

José María Escobar tuvo en sus manos la arquitectura ideológica sincrónica del momento donde mostrando y ocultando en escena, tuvo la oportunidad de fijar su postura ante el endurecimiento de las leyes de Reforma.

Judas

El diseño del carácter de este personaje por Mozo de Rosales igualmente que otros tantos personajes como Pedro o La Virgen son simplemente recursos que habrán

de enfatizar los sentimientos de otros personajes y, por lo tanto, su estricto objetivo en lo particular es el de amplificar la antipatía del espectador hacia sí y lo que simboliza. Judas es mostrado desde la quinta escena del primer cuadro como un hombre lleno de envidias y necesidades porque quizá no es capaz de compartir algo que jamás ha tenido. Mozo de Rosales no coloca un solo diálogo en boca de Judas que justifique su actuar, solo muestra un comportamiento lleno de rencor:

Cuadro primero, escena V. Judas muestra su precariedad

Magdalena *Derramando la esencia que ha traído sobre los pies de Jesús
y limpiando con su propio cabello*

Sus pies he de ungir primero.

Judas *Con reconvención. Con esa esencia!*
Todos indican su desagrado
No hubiera valido más
reservar para el hambriento
el importe de ese ungüento
que desperdiciando estás? (6).

Judas se justifica a sí mismo como un hombre que no se opone a la ley porque no está preparado para acompañar como apóstol al Redentor del mundo como se percibe en diversas escenas. Claramente aquella cuando se perdona a la pecadora:

Cuadro primero. Escena VI. Judas se admira de Jesús quien se opone a la ley.

Judas Y el Paraíso le allana
Y sus crímenes abona!...
No es profeta el que perdona

a la impura cortesana.
Falso Dios y falso rey
por más que así se anunció,
a la ley se opone... y yo
debo entregarle a la ley.
*Se marcha, dirigiendo una mirada de desprecio
a Magdalena (7).*

Mozo no deja de acotar comportamientos dolosos como el desprecio que diálogo tras diálogo envuelven al traidor. No solo la palabra sino hasta la dirección de actores de la primera escena del cuadro tercero debió de ser un gran reto para la escenificación por parte del director José María Escobar.

Cuadro tercero. Escena I. Judas se siente señalado por Jesús.

Judas *Se lleva el pan a los labios, pero se detiene de pronto. Su rostro toma una expresión de odio concentrado, y dice con acento terrible.*
*Señor... Oh qué fuego es este
que me consume y me abrasa?
¡Ciego de coraje estoy
y sed tengo de venganza!*
*Se marcha precipitadamente; Jesús le sigue
con una mirada llena de mansedumbre y de
tristeza. (24).*

Mientras que Mozo de Rosales marca también en los diálogos un inexplicable fuego que consume a Judas en el odio, por haber sido señalado por Jesús para la traición,

en ningún lado muestra algún destello de virtud. Entonces Mozo de Rosales nos oculta tristemente el motivo por el cual fue elegido para ser discípulo de Jesús; alguna gracia o virtud tendría en señalado. Mozo no siembra en Judas una motivación verosímil más que su pobreza, como principal vehículo de su accionar. Sin embargo, si eso fuera así, jamás mostraría arrepentimiento pues su carencia fue satisfecha con las 30 monedas.

Cuadro tercero. Escena VI. Judas se muestra desconfiado

Caifás Qué pides?

Judas Treinta dineros.

Caifás Mucho ambicionas

Judas Soy pobre
y además tal es el reo
que bien mereciera el doble.

Caifás *Le entrega un bolsillo. Judas cuenta las monedas
que contiene con avidez.*
Cuentas?

Judas Cuento, que pudiera
haber alguna de cobre. (29).

Pero no solo es pobreza, también es venganza cuando dice:

Cuadro tercero. Escena VI. Judas pide venganza

Roboan Se cumplirán vuestras órdenes

Judas La misma sed de venganza
me enloquece y me corroe
Vamos. *A Roboan. Salen. (30).*

Mozo de Rosales no muestra el acto por el cual Judas clama revancha por lo cual el personaje deja de tener complejidad y es mostrado como una alegoría de la perversión. Tan es mal su diseño que de la nada el personaje de Mozo rechaza las monedas sin una coherencia lógica que explique su construcción dramática después de la condena de Jesús:

Cuarto cuadro. Escena VIII

Judas Le he vendido!

 ¡Le he vendido, cruel, y era inocente!

Saca el bolsillo que le dio Caifás en el cuadro

anterior y ofreciéndoselo dice con acento

suplicante.

 Tomad, tomad, salvadle del suplicio (40).

Judas siempre se muestra como un ser desconfiado pues hasta revisa las monedas para saber si alguna es de cobre, se alcanza a intuir que ese carácter fue en algún momento víctima de alguien o algo que se aprovechó de él hasta dejarle en lección el estar alerta en todo momento. Al final Judas vuelve a ser sacado de sí mismo. Tanto en la escena donde se enciende en ira por el señalamiento de traición de Jesús, como en el momento donde reconoce su culpa hacia la décima escena del cuarto cuadro, vemos un hombre sin razón.

Cuadro cuarto. Escena X

Judas Su sangre pura ante mis ojos corre,

 y él flota en esa sangre... y me contempla.

Arrancándose los cabellos

¡Las secas ramas y las peñas gimen...

Todo demuestra su pesar interno...

No hay piedad para mí.

Se ata la cuerda en el cuello, y antes de lanzarse

desde la roca en que se apoya al espacio dice:

Cubran mi crimen

las negras sombras del infierno. (42).

Incapaz de diferenciar el bien del mal porque se muestra en una alucinación nadando en sangre y se arranca los cabellos. Judas entra en un estado extático lo que podría dar a interpretar que Judas ha sido poseído desde un principio por una fuerza desconocida y que su discernimiento ha sido nulificado. En verdad que el manejo del personaje de Judas debió de ser un reto profundo, dirigido al espectador decimonónico, creyente de evangelios dogmáticos. Para la dirección de actores encabezada por José María Escobar quedaría el dilema de dar a Judas una posición dogmática de los acontecimientos o bien, darle alma y discernimiento propio. En efecto se trata de un accionar simbólico que podría volcar el sentido simbólico de toda la puesta en escena o en su defecto, impedir al espectador toda capacidad de reflexión sobre este asunto por medio del lucimiento del grande aparato, destinado a maravillar al espectador en la fastuosidad por encima del principio de lucidez para comprender una construcción verosímil del personaje. Como sea, podemos elegir que José María Escobar decidió dotar al personaje de Judas, bajo la interpretación del actor Juan M. Zarecero, de un criterio propio el cual nos permitía conocer las motivaciones que le orillaron a ser el máximo

traidor de la humanidad y que su historia estaría dirigida a elevar al espectador hacia la purificación por medio del horror.

Recapitulando la escena escrita por Mozo, Judas alucina ver en un río de sangre a Jesús, escucha a la tierra y a la naturaleza gritar para finalmente atarse una cuerda al cuello y lanzarse, bajo una conciencia suficientemente lúcida de su crimen, a las sombras del infierno. Justo en ese momento entra el grande aparato para exaltar el momento:

Cuarto cuadro. Escena X. Judas se suicida.

*En el momento en que se lanza, caen las rocas
destrozándose unas contra otras. Una ráfaga de
viento inclina el árbol, y una luz rojiza, saliendo
súbitamente del abismo, ilumina el cuadro. Se oye
gritos estridentes y terribles; pero casi tan breves y
tan rápidos como la ráfaga. (42).*

José María Escobar debió reconocer este momento como el punto exacto del *pathos* propio del neoclasicismo francés y su tragedia renovada. Recuperó en este punto la interpretación que daba a lo dicho por Voltaire porque se muestra un proceso estético, que, bajo un efecto terrorífico, es posible alcanzar el estado piadoso. La manera como Escobar haya solucionado la escena nos diría si, gracias al grande aparato conmovió al público mediante el terror, o si a los ojos del espectador llegó al horror de manera fortuita.

Pilato

Debe ser revisado con mucha cautela porque el propio autor ha hecho una explícita mención donde aclara que este personaje será mostrado bajo una faceta distinta la cual anuncia desde el prefacio (V-VI). Es decir, del representante intransigente del gobierno romano, se distingue ahora, técnicamente, al defensor de oficio del nazareno. Pilatos es el primer sorprendido por la intransigencia y beligerancia de los judíos deseosos de llevar a la cruz al Redentor del Mundo. Desde la séptima escena del quinto cuadro, Mozo de Rosales le hace llegar a Pilatos un pergamino que le persuade de salvar a Jesús a toda costa para reconocerlo como un ser superior.

Quinto Cuadro. Escena VII

Pilato *Después de desarrollar el pergamino*

¡Qué veo! *Lee:*

Ya que mi sexo impide, esposo mío,
que hasta el pretorio en que te encuentras llegue,
no desprecies la carta que te envío.

Te ruego con empeño, que salves a Jesús, es inocente;
ha turbado mi sueño, y le he visto, señor omnipotente,
dejar el mundo, traspasar las nubes,
perderse entre legiones de querubes.

He sentido crujir este recinto;
cubrirse el sol de funerarias rocas,
y correr el Cedrón en sangre tinto
talando montes y arrancando rocas.

Mi corazón su libertad codicia,
justicia nada más, solo justicia (47).

Por medio de la carta de su esposa, Poncio Pilatos entra en razón sobre la naturaleza corrompida de los acusadores. Esta conducta invita al espectador a ponerse en su lugar y reconocer la verdad a pesar de venir de leyes y personalidades de la comunidad empujando así a la manifestación más no a la desobediencia social. Poncio Pilatos entonces enfrenta:

Quinto Cuadro. Escena XI

Pilato No me es dado,
matar a un hombre cuando no hay proceso,
las leyes de mi patria me lo impiden.

Caifás Mira a tus pies amotinado el pueblo.
*Las turbas toman por asalto las escalinatas,
rechazan a los Lictores, y llegan hasta Jesús (53).*

Más aún, le defiende bajo el argumento de un proceso justo para llevarlo a la muerte tal y como lo establecen las leyes de Roma. Pilato busca alternativas legales para dejar en libertad a Jesús, tal es el argumento de liberar a un preso en tiempo sagrado de los judíos.

Quinto cuadro. Escena XII

Pilato En este día es costumbre
liberar un malhechor.
Jesús sea el agradecido

Pueblo No queremos, no

Doct. Jamás

Pueblo Deja libre a Barrabás

Voz	Muere Jesús enclavado en una cruz
Todos	Muera, muera
Voces	Crucifícalo (...)
Pilato	Cobardes! Vencéis los estandartes romanos. <i>Adelantándose y haciendo lo que dice.</i> Pero me lavo las manos de la sangre que vertéis. Fueran afanes prolijos probaros que es inocente, más caiga sobre la frente impura de vuestros hijos. (...) Y por la dicha mi sentencia determino que su muerte sea en cruz fijado con clavos, a usanza de criminales; porque juntando muchos hombres, pobres y ricos, no ha cesado de remover tumultos por toda Judea, haciéndose hijo de Dios y rey de Israel anunciando la ruina de Jerusalén, del Santo templo y del Sacro imperio (55-57).

Sin embargo, más que destacar Mozo el noble carácter de Pilato, en verdad vemos a un hombre cediendo ante la turba amotinada, bajo la maniobra de Caifás y del sanedrín.

Es en ese momento, cuando vencido por la multitud y antes de ver escalar una revolución, no interrumpe la maquinación del sanedrín para llevar a Jesús al cadalso. Al lavarse las manos, se exculpa del atropello, pero al mismo tiempo inculpa a los judíos como culpables directos de transgredir la ley para satisfacer sus creencias artificiales, fundamentadas en el escándalo y el rumor. Al final en la decimosegunda escena del quinto cuadro, Pilato deja en claro que fue Jerusalén y no la antigua Roma quien acabó con la vida de Jesús.

Quinto cuadro. Escena XII

Pilato *Con ira concentrada entre tanto que se llevan a Jesús.*

Al mundo dirá pronto
que fue Jerusalén, no Roma augusta
la que arrancó este fallo del Pretorio.
Vosotros sentencias al rey judío,
ye he querido salvar... un gran filósofo. (58).

Existe pues una condena hacia los habitantes de Jerusalem, no creyentes de la fe profesada por Jesús. El efecto causado hacia el público por parte de la dirección escénica de José María Escobar debió dejar en claro la debilidad y hasta nulidad de Pilato como representante legítimo del auténtico gobierno. Sería difícil de creer que el actor Juan M. Zaracero hubiera tan solo interpretado a un hombre justo rebasado por los acontecimientos.

Siendo Pilato uno de los personajes con mayor carga simbólica por representar el poder oficial, es importante recuperar la distinción acotada por *Rerum Novarum*,

anteriormente citado, porque si bien podría el personaje representar una crítica de los conservadores hacia la confrontación plena para la recuperación de los antiguos valores, es evidente que la interpretación de Pilato podría significar la conciliación hacia un nuevo entendimiento con las diversas facciones de los nacientes liberalismos nacionales y agrupaciones masónicas. En tal caso, como se afirmó líneas arriba, Juan M. Zaracero podría tener varios caminos para construir su personaje y por tal motivo para simpatizar, *empathizar* o antipatizar con el espectador pues el horizonte de expectativas a construir por la interpretación de Pilato debería de mandar un mensaje claro desde el escenario, hacia la posición que se debiera asumir del gobierno republicano. Si en algún momento existió un proyecto de los vencidos, tal y como lo acotó Manuel Ceballos Ramírez, era justamente en el diseño del carácter del personaje de Pilatos cuando podría hacerse manifiesta esta posición y en verdad tener a un personaje que hasta el último momento intentó negociar hasta por encima de la ley, a fin de defender al justo.

Capa tex/pectacular: La acción humana en las *didaskalias*

La simbolización de la acción humana derivada de las palabras, entramada en un argumento teatral, encuentra referente inmediato de interpretación en las acotaciones que en primer término son inscritas por el dramaturgo, posteriormente redimensionadas escénicamente por el director y finalmente actualizadas por el espectador bajo la textralidad del mundo y de la experiencia de la audiencia. De esta suerte, para llegar a la especificidad del textro, se recurre a la configuración espectacular en potencia, que aún no ha dejado de ser *didaskalia*, bajo la formulación del concepto tex/pectacular.

En consecuencia, las *didaskalias* representan más que simples direccionamientos de tráfico escénico, pues éstas ayudan a autenticar la ideología de la escenificación y con ello conseguir suministrar la dosis de verosimilitud o de “evidencias” que habrán de convencer y conmover al espectador. A continuación, haremos un repaso puntual donde expondremos algunos antecedentes del grande aparato en la construcción dramática siguiente, pero lo más importante está en indagar en los supuestos impactos sincrónicos que pudieron haber tenido los pasajes en cuestión, con la espectacularidad de 1873 de las diversiones públicas ofertadas en Toluca en el plano sincrónico.

El *Redentor del mundo* es un texto dramático que se sirve de recursos escenotécnicos con gran tradición en la historia del teatro, local, nacional y occidental de la época. Sin embargo, dichos instrumentos han sido empleados con mayor constancia y fuerza para contribuir al impacto espectacular en la audiencia, contenidos en el referido argumento. De esta suerte, muchas de las acotaciones sonarán para nuestra contemporaneidad casi como acotaciones cinematográficas donde se describen locaciones históricas, de contemporáneas producciones bíblicas. Por los cruces de información con documentos de la época como son los carteles propagandísticos, programas de mano y reseñas históricas del siglo XIX, transcritas algunas en los anexos, es posible saber con certeza que se trata de soluciones con base en el empleo de maquinaria teatral, de vestuarios sofisticados y de decenas de comparsas. Por tal motivo, las acotaciones no deben de ser leídas tampoco como cambios de telones o sencilla escenografía verbal. La dimensión de las acotaciones alcanza más allá de la mera fastuosidad espectacular porque se prefijaron y reacondicionaron objetivos ideológicos

claros para la realización y la concretización en la forma de espacios y de diseño de atmósferas.

Desde el acto I, escena VIII. Las *didascalias* solicitan el empleo del fasto escénico para impresionar al público como si el teatro evocara el sitio de una misión evangelizadora y con ello, procurar un efecto de conversión, reafirmación o reforzamiento de la cristiandad, por medio de la espectacularidad. Dice:

ESCENA VIII.

Aparece Jesús sobre la colina. Delante de él vienen algunos niños cubriendo el camino de flores. Rodean a Jesús los apóstoles. Sigue el pueblo con ramos. Algunos tienden sus mantos. Animación, ruido confuso. Al llegar Jesús enfrente del pórtico salomónico, y colocado sobre una pequeña eminencia que le permita dominar al pueblo. Levanta los brazos y dice (Mozo: 1869, 9).

Una vez que han concluido las secuencias donde los personajes son presentados y se teje una perspectiva donde el personaje de Jesús es distinguido y reconocido por los demás personajes, Mozo de Rosales solicita para la escena del Domingo de Ramos, que sea construida y habitada con gran esplendor, demandando inclusive un pórtico salomónico tan solo para ese momento. De esta manera, se repetirán las escenas con grandes elencos como instrumento de convencimiento moral, invitando a sumarse al espectador desde su butaca a la ideología dominante.

Visualmente distinguidos los espacios abiertos de Jesús, de los espacios confinados del Sanedrín, se procede a izar todo el andamiaje espectacular por medio de delicados cambios escenográficos que habrán de permitir al espectador aceptar con mayor facilidad la verosimilitud de lo ocurrido a sus ojos en los siguientes ejemplos:

ESCENA VII.

Magdalena *Con los ojos elevados al cielo*

Si la humana vestidura

Sujeta del alma pura

Las dominadoras alas,

Despojándose de los adornos y joyas que la cubren

Satán confunda estas galas

Origen de mi locura

Robe Dios en su grandeza

El encanto a mi belleza

El falso sueño a mi mente

Y deba y más cubra mi frente

El manto de la pobreza.

Se oye una melodía dulcísima. Magdalena permanece

Extasiada. Después se levanta y con

Los brazos cruzados sobre el pecho salen lentamente

UNA DE LAS PUERTAS DE JERUSALEN.

Pórtico salomónico y murallas de Jerusalén. Sobre un

Torreón el estandarte en mano. A la izquierda colina

Con un sendero practicable rodeado de palmeras (8).

Este tipo de transiciones son recurrentes en los ejemplos citados páginas previas sobre dramas sacros y, por cierto, ayudan a administrar el efecto emocional del espectador. Pero si cruzamos estas acotaciones, con el momento particular de confrontación con el espectador de 1873 y los espectáculos sincrónicos de la época podríamos recordar aquella cita donde los grupos teatrales justificaban al teatro como un instrumento desintoxicante de los bajos sentimientos, una y otra vez se repiten textos similares al siguiente:

Evidente es que la civilización difundida en el presente siglo ha desterrado las preocupaciones que hacíamos menospreciar todo lo relativo al teatro y mirarlo con prevención, siendo así que los espectáculos más extendidos y fomentados en épocas atrás, eran aquellos que siempre acoge con más ahínco la ignorancia vulgar. Por fortuna se aplaude hoy con entusiasmo toda idea que tienda a dar más ensanche, cultura y animación a los espectadores teatrales. El templo de Talía es considerado en la actualidad, como el centro de la ilustración, la antorcha del mundo civilizado. Así pues, haciéndose una necesidad quitar el dique al torrente instructivo, que divirtiendo corrige las desenfrenadas pasiones y morigera las costumbres, dando a conocer las virtudes y las flaquezas del corazón humano; loable es a la verdad que por este medio se consiga la inclinación a la buena moral, amor al orden y sanas costumbres. El hermoso drama con que se cubrirá la noche de hoy es una de las joyas de la literatura española; su joven autor y primer actor de España, Tamayo y Baus, gran conocedor del

*teatro, lo llenó de grandes efectos en el desarrollo de su intrincado argumento, que le valió en el curso de sus innumerables representaciones, que la prensa europea le prodigara multitud de ovaciones, y el público madrileño ciñera a su frente la doble corona de autor y actor*¹²⁰.

La resolución escénica de los postulados morales debía corresponder al objetivo de buscar la purificación de la comunidad católica y salvaguardar su fe ante cualquier adversidad. Paradójicamente, como también se mencionó en afirmaciones anteriores, las diversiones públicas en ese preciso momento eran consideradas burdas presentaciones “inmorales”, de gusto soez, recordando las diversiones donde se remataba con gran frecuencia con el baile del *can-can*, en nada reservado para la época, altamente provocativo y hasta escandaloso. El contraste de estas perspectivas sincrónicas, morales e inmorales debió mediar en la recepción del público toluqueño por su desequilibrio flagrante. Por un lado, el teatro como instrumento evangelizador en la época y por otro, instrumento pagano de infidelidad y perturbación social. No tenemos evidencia al momento de que el TGA se haya prestado al segundo propósito.

Por su parte, *El Redentor del Mundo* ostenta un primer embate ideológico por medio de la escenificación a través de la siguiente secuencia:

ESCENA VIII

Al levantarse el telón, algunos soldados y hombres del

Pueblo están sobre las murallas. Otro grupo de ciudadanos

Habla al lado del pórtico. Otro grupo de pueblo

¹²⁰ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 62).

Agita palmas y mira hacia el camino practicable:

Animación en todos los grupos (8)

Paralelamente, todo el año de 1873, se recuerda por buena cantidad de presentaciones de TGA donde intervinieron numerosas comparsas por lo cual no debió sorprender al espectador la exhibición de grandes elencos. Sin embargo, el efecto que habría provocado este recurso sería el de apuntalar la figura de Jesús como representante y líder social. No en balde deberá recordarse también que 1873 fue un año donde los espectáculos circenses encabezaron movimientos de apoyo a la sociedad como benefactores directos de obras piadosas. La cercanía y similitud de las acciones fictivas y reales debieron facilitar al espectador comparar la finalidad del espectáculo altruista con las obras de grandeza y de misericordia escénicas exhibidas en la teatralidad de *El Redentor del Mundo*.

A continuación, la capa tex/pectacular es subdividida en diferentes niveles donde las *didaskalias* son usadas para la aparición de signos de culto religioso, para las transiciones desde el mundo que habitamos, hasta el mundo que habitaremos en el más allá. Las acotaciones a la vez son demandas de grandes elencos, como de representantes de las fuerzas en pugna, pero también de la colectividad a influenciar y, aquellas donde las transformaciones son arietes de conversión e instrumento de autentificación del poder divino por encima de la voluntad humana. Finalmente, también se revisan las acotaciones demandantes de milagros donde se manifestará a ojos del espectador, la verdad del verbo divino.

Lugares santos

En este punto es ineludible dejar de citar a Jacques Derrida en su disertación sobre *La différance* en el sentido de que ésta “es no sólo irreducible a toda reapropiación ontológica o teológica, sino que (...) produce su sistema y su historia” (5). Es decir, que se trata de referentes históricos citados en forma de acotación dramática y reconfigurados en escenografía, donde a su vez, se organiza el andamiaje del sistema teatral, edificado específicamente para su representación. Evidentemente que la escena no tendrá por fin reproducir, convertir o transmutarse en el lugar sagrado, pero en cambio, mostrará ineludiblemente atributos transferidos por la simple enunciación o apelación al original¹²¹. Por ejemplo, la transferencia simbólica que se hace de los lugares santos como son el Bosque de los Olivos o el Monte Gólgota al espacio escénico representado, sugiere que: se le es cedido de manera fictiva, el poder evocatorio del lugar de devoción, aunque básicamente el efecto consiste en predisponer al espectador para poner en marcha su fe y así abrirse al poder de sugestión de la escena de manera suave y sin confrontaciones.

Los cruces propios de la teatralidad no siempre implican choques donde las fracturas avivarán constantes cicatrizaciones. También existen flujos delicados donde las estrategias inmersivas se suceden de una forma tranquila, armónica y sobre todo integradora. En el anterior sentido, aquel modo de resistencia emanado del *guetto* ideológico donde se sumerge el catolicismo moderado, construiría un discurso visual

¹²¹ En efecto, compartimos el juicio bajo el cual la diferencia rechaza toda apropiación, pero no puede ser de manera total. Cuando menos para el caso de la representación teatral, la denegación precisamente niega y afirma sutilmente el efecto de certidumbre entre la ficción y la realidad.

evocador e inteligente¹²². Después de todo, al final de cuentas es el texto dramático el único vestigio de la representación que nos permitiría extraer parte de la texturalidad circundante a la puesta en escena de *El Redentor del Mundo* porque fuera del texto no hay más contexto espectacular que el aludido allí mismo. En seguida el momento exacto donde el texto cita el espacio en cuestión y al mismo tiempo, intenta describir la ambientación empleada para la correcta sugestión del espectador.

CUADRO TERCERO. ESCENA II.

Jesús. Basta

Todos los apóstoles se levantan. Simón

Se acerca a Jesús que le dice:

Por lo que hiciste esta noche

Doble recompensa aguarda,

Que si en la tierra recibo

Mi Padre en el cielo paga.

Se marchan seguidos de los apóstoles.

TRANSFORMACIÓN

Entrada de un bosque de olivos. En el fondo una colina

A la derecha un pórtico derruido. Es de noche

Y la luna, elevándose entre las nubes

¹²² Es pertinente hacer un alto para esclarecer la posición del catolicismo moderado pues Ceballos Ramírez en *Historia de Rerum Novarum* en México en su página 44 explica la escisión de proyecto social católico donde prevaleció la gran división de los católicos liberales de los intransigentes. Lo primeros con un proyecto de conciliación y los segundos -dice-, empeñados en ofrecer un proyecto de sociedad íntegra y netamente cristiana. Los últimos sufrieron a su vez una división con grupos extremistas que explica los múltiples modos de resistencia, dependiendo de la posición que habían asumido los grupos católicos cercanos a las organizaciones populares que ligaban la democracia al cristianismo.

Iluminan el monte (25).

Las indicaciones escenográficas que aluden a la luna bañando con su luz el escenario, en medio de la noche y con un cielo lleno de nubes permite no solamente aludir al histórico espacio santo, sino también desplazar y potenciar el sistema de creencias del espectador en beneficio de una predicación ideológica visual que se ha servido de los recursos teatrales para sacar del texto dramático la potencia del discurso ideológico catequizante.

Recapitulando sobre la construcción escenográfica de “La entrada a un bosque de olivos” (Mozo 25), es en particular toda una interrogante porque se hace referencia de un lugar santo que es re/producido, re/elaborado y muy seguramente reinterpretado; es decir, de un lugar restaurado donde los referentes topográficos serían limitados para la época, pero que el espectador no tendría problemas para aceptar porque también los referentes históricos del espectador común también serían limitados y bastaría únicamente con el acto de fe, para aceptar la representación por simple convención teatral y principio de verosimilitud.

Sin embargo, no deja de llamar la atención, la manera como fueron solucionados la ambientación, la escenográfica y el vestuario, a un lugar totalmente referido y conocido en el imaginario del espectador, pero seguramente, jamás visto y visitado por los allí presentes. Es decir: ¿Acaso el escenógrafo colocó árboles o ramas de olivo en el escenario? ¿Acaso, pintó el bosque de olivos en el telón? ¿Se pintaron letreros para anunciar al público el lugar de la acción? ¿Se usó únicamente escenografía verbal? ¿Los actores configuraron el espacio por medio de su comportamiento corporal? ¿Sabía el

director y el escenógrafo que su única construcción conceptual estaba asentada en un imaginario hispano-mexicano, antes que en el referente judeo-arábigo?

En tal caso, todas las anteriores preguntas fueron respondidas bajo diseños que apelaron a un imaginario concertador. Como anteriormente se dijo, esto implica construir un cruce entre lo imaginario y lo verosímil para lograr influenciar al espectador y con ello, suavemente, permitirle habitar un lugar simbólico, referido teatralmente como un lugar de auténtico peregrinaje. La textralidad en este caso re/une en un flujo vívido, la experiencia imaginaria del espectador sobre el espacio y el espectáculo donde construye verosímilmente el espacio de manera creíble para lograr una respuesta real: respuestas reales ante estímulos ficticios, un tanto parafraseando la definición de actuación de Héctor Mendoza en su obra de teatro *Hamlet por ejemplo* (25).

Sin embargo, esta misma propuesta de Mendoza aplicada al espectador también podría traer un efecto similar en el público, precisamente en la primera escena del cuadro cuatro cuando se escribe:

CUARTO CUADRO. ESCENA I.

Jesús. Padre, derrama al momento

Mi sangre pura y con ella

Quede estampada mi huella

Y escrito mi testamento

Se oye una música lejana, vivísima luz ilumina

El monte y de las nubes desciende un ángel trayendo

Entre las manos una cruz, un cáliz y un paño (33)

Es decir, aunque se trata de un estímulo ficticio, el espectador también puede expresarse con respuestas reales y similar será cuando Mozo de Rosales sugiera la aparición de un ángel bajando del cielo y trayendo a escena los signos de la crucifixión, pretendiendo claramente que el público reconozca en primer término, la existencia de un poder superior que habita en los cielos y se manifiesta por medio de un emisario y en segundo término, darnos los signos rituales para celebrar y renovar el mito eucarístico por medio de suaves transiciones intervenidas por seres angelicales.

Existe un segundo momento que merece nuestra atención cuando el dramaturgo prepara al espectador por medio de atmósferas serenas y apacibles a efecto de brindar sosiego al espectador antes o después de una escena grave o muy dolorosa. En la siguiente escena, el lugar y la atmósfera serán cruciales para sugestionar al espectador y llevarlo al sendero ideológico propicio para cautivarle en la trama:

CUADRO SÉPTIMO. ESCENA VI.

EL CALVARIO

Profundo silencio. Es de noche. La luna, lanzando sus rayos a través de las nubes, ilumina la cima del Gólgota (80).

Esta apacible quietud es antecedida por la apoteósica muerte de Jesús donde temblores, rayos y gritos se habían encargado de llevar al espectador al punto más sensible en su percepción, para después administrar su sensibilidad en aquella aparente paz, llena de duelo con que se ilumina el Gólgota. Nuevamente la escenografía y la iluminación habrán de ser referencia obligatoria a un lugar simbólico donde la denegación teatral podría no ser tan efectiva porque el recurso podría haber provocado una respuesta

real en el espectador al percibir el drama en toda su magnitud. Quedaría en entredicho la posibilidad de una transferencia simbólica del referente histórico, no por la autenticidad del acto sacramental o el empleo de signos y símbolos religiosos sino por el efecto causado en el espectador que al final, entra en la convención hasta el posible grado de confundir la verdad escénica con la verdad sacramental.

No quisiera dejar de lado el elemento sonoro que habría de dar un toque sumamente delicado a la ambientación general de todas las escenas. Las referidas secuencias son ilustradas con música que igualmente desea sugestionar al espectador en la ficción teatral, no dando oportunidad de apelar a la razón del espectador sino, única y exclusivamente al despertar sentimental y devoto del creyente.

Signos de la pasión

El poder de evocación de los signos católicos puestos en escena, en un contexto de denegación, donde los objetos más allá de ser signos representantes de una construcción artística se convierten en símbolos e índices de adoración, veneración, peregrinación y apostolado. Su sola presencia, independiente del estado fidedigno de consagración, emula por sí misma las tendencias a seguir en el flujo narrativo y por consecuencia en la vida cotidiana.

Abajo se ilustran algunos pasajes donde Mozo de Rosales favorece la exhibición de estos signos fictivamente consagrados, en favor de alentar la obediencia, por medio

de la reverencia hacia los símbolos de la fe (accesorios de utilería) que son mostrados en escena a ojos del espectador:

CUADRO SEGUNDO. ESCENA II.

María. Más qué miro después... Luz funeraria

Me hace entrever sobre desierta cumbre,

Donde solo retumba mi plegaria,

Compacta y silenciosa muchedumbre...

Luego una cruz oscura y solitaria...

La virgen se cubre el rostro y solloza. La pared

Del fondo se transforma en una roca brillante

Sobre la cual aparecen los atributos de la Pasión.

CORO DE ÁNGELES (14).

Esta aparición escénica de la cruz, la corona de espinas, los clavos, los dados, el martillo y la lanza, a la mirada de la audiencia busca en principio, formar una imagen edificante que incite al camino de la virtud y más si están acompañados presencialmente de la imagen de la Virgen María. Pero no solo es mostrar el camino de la justicia, sino también demostrar el castigo a los infieles o no creyentes de la siguiente manera:

CUADRO SEGUNDO. ESCENA IV.

Virgen A pesar de vuestro afán

Mis lágrimas os imploran...

Jesús Mirad madre, también lloran

Los sucesores de Abraham.

Transformación de la pared del fondo en el

Purgatorio de los justos.

(...)

Desaparece el purgatorio (Mozo: 1869, 17-18).

De esta forma, mostrar el limbo abona también a la esperanza de la conversión, dejando la posibilidad de influir en los no creyentes o reafirmar el credo en la fe por medio de símbolos religiosos en medio de la denegación como signos teatrales que también son. En ese caso, es menester mostrar y demostrar el sitio donde la aspiración se convierte en realidad:

CUADRO TERCERO. ESCENA I.

Jesús He deseado comer

Con vosotros esta Pascua

Antes de morir

Reparte el pan entre los apóstoles menos a Judas.

Tomad

Este es mi cuerpo sin mancha

En él ha de hallar el mundo

La redención de sus faltas.

Aparece en el fondo del teatro la gloria, y

Entre celajes el Padre Eterno, recibiendo

De un ángel la hostia y el cáliz. Jesús sirve

Vino en un cáliz y se lo dá a los apóstoles.

(...)

Se sientan todos y comen. Desaparecen la gloria,

Pero durante algunos momentos se oye aún música (22-23).

En la anterior cita se confirma la intención de objetualizar el concepto y mostrar a ojos del espectador el cielo donde la eternidad aguarda a los creyentes, perseverantes y custodios de la fe. No hay espacio alguno para especular si físicamente el signo teatral es mostrado en su dimensión espectacular a fin de emular al símbolo religioso. Sin embargo, habrá que hacer un alto en el momento de la transustanciación y detenerse a pensar si la representación teatral marcó este misterio de la conversión del agua en vino o si únicamente fue resuelto de manera ficticia. No contento con mostrar los lugares, también es menester mostrar las reliquias como lo es la de La Santa Faz:

SEXTO CUADRO. ESCENA V

Verón *Arrollándose delante de Jesús que se sostiene
sobre una mano.*

No habéis de impedir que caiga
postrada por adorarle.

A Jesús. Ya que por débil no lleve
esa cruz que el hombro os parte,
dejadme al menos que enjuague
vuestro divino semblante
impregnado de sudor y salpicado de sangre.

*Mirando la toalla con la cual ha enjuagado
a Jesús, y viendo en ella su rostro.*

Traslado en el lienzo queda
de vuestro rostro inefable.

Oh! Señor, quien será aquel
que vuestro poder no aclame!

Sí, sí, vos sois el Mesías
que aguardaban nuestros padres,
el que ha de abrírnos el cielo
y ha de acallar los pesares
de la humanidad que llora
en este sombrío valle.
Perdonad, Señor, mis culpas. (63).

En los anteriores fragmentos se localizan específicamente alusiones a la presencia de signos de culto de la religión católica y para ello, se muestran a ojos del espectador, bajo diferentes perspectivas. La primera es por supuesto la de mantener presente objetos auráticos, que muy probablemente hayan sido de utilería, pero a ojos del espectador y mediante el formato del TGA era posible recategorizar los objetos teatrales por objetos memorables de una fe marginada. Recapitulando, que aparezcan los clavos, la corona y demás signos de la pasión, permiten sumergir al espectador creyente en una empatía mucho más profunda. Lo mismo cuando se aparece el purgatorio con el claro fin de catequizar a los espectadores sobre las consecuencias de los excesos o simplemente mostrar el limbo donde esperarán hasta el perdón divino para subir a los cielos.

Por el contrario, no encontramos en el texto, en las críticas o en los carteles, alusiones o críticas manifiestas hacia los gobiernos español o mexicano. La representación se realiza de manera descontextualizada sin alusión a la defensa de la religión o bien como mero entretenimiento y para ello se recomienda nuevamente revisar

la publicidad de la representación en el Anexo 4. Particularmente no existe una sola dedicatoria, referencia o paralelismo evidente señalando al Nacionalismo Mexicano en la narrativa de la resistencia ideológica que hemos venido señalando sobre el TGA, pero implícitamente se revelan aquí las acciones de emancipación y defensa simbólica, en el marco de un espectáculo de ficción. En este orden de ideas, específicamente cobrara gran relevancia, la escena primera del cuadro tercero la cual introduce un *Deus est machina* glorioso donde son entregados los signos vivos de la eucaristía, desde los mismos cielos. Esto se convierte a todas luces, en un signo profundamente revelador, pero al mismo tiempo rebelde ante las circunstancias políticas del país y por supuesto de la capital del Estado de México, cuando expresamente se solicitó la prohibición de las manifestaciones públicas de culto.

Los grandes elencos

Otro de los grandes recursos empleados por el TGA fue la intervención de numerosas comparsas que, a más de contribuir a la representación de las fuerzas conservadoras emuladas en escena, también sirvieron como un modelo financiero mutuo para involucrar a la población en escena y por supuesto, recabar un ingreso económico mucho más alto. Al momento y cuando menos en Toluca, se piensa que los extras eran los propios pobladores del sitio a donde llegaba la Compañía Dramática. Ésta habría hecho una convocatoria abierta a la ciudadanía para incluirse en el reparto, de tal suerte que, por una parte, se llenó la escena de extras, pero también, asistieron los familiares de los actores. En consecuencia, la respuesta en la taquilla sería mucho más alta.

Dado que no se cuenta con el programa de mano de la representación de *El Redentor del Mundo*, es necesario apoyarse en un par de documentos de esta índole que contienen información reveladora que es constante para 1873 y desde años antes para suponer esta relación entre las corporaciones locales y las compañías que arribaban a la ciudad. En primer término y de manera sincrónica anual, el 22 de mayo del citado año, se presentó el drama *La dicha en el bien ajeno o Los hijos del pescador* donde el programa detalla el elenco e incluye la participación de pescadores, aldeanos y soldados como extras pero además, en la portada, se distingue por poner a beneficio de la función al actor mexicano Albino Cueto (miembro del elenco) pero también al amparo y protección de los Artesanos y sobre todo, de las Sociedades Artística Regeneradora, Progresista, Asilos mutuos y Orfeón. Esta deferencia es una constante del año en análisis y en general durante el periodo del Triunfo de la República. Como es posible verificar en las ilustraciones siguientes será constante el trabajo conjunto de la Compañía Daza para con las necesidades de la comunidad como, específicamente son las de asilos de adultos y orfanatos. Es de esta manera como en los carteles siempre aparecerán las leyendas: “Caballeros, soldados, pueblo, etc.” (f. 54), Hidalgos, tahúres, loqueros, niños, caballeros, monjes, aldeanos, aldeanas, pobres, mozos de hospital y pueblo (f. 60), “Marineros y soldados, resto de compañía y comparsas” (f. 66), “Pescadores, aldeanos, soldados, etc.” (f. 71) y “Damas, caballeros, oficiales, granaderos de la República, pueblo francés, acompañantes y comparsas” (f. 101)

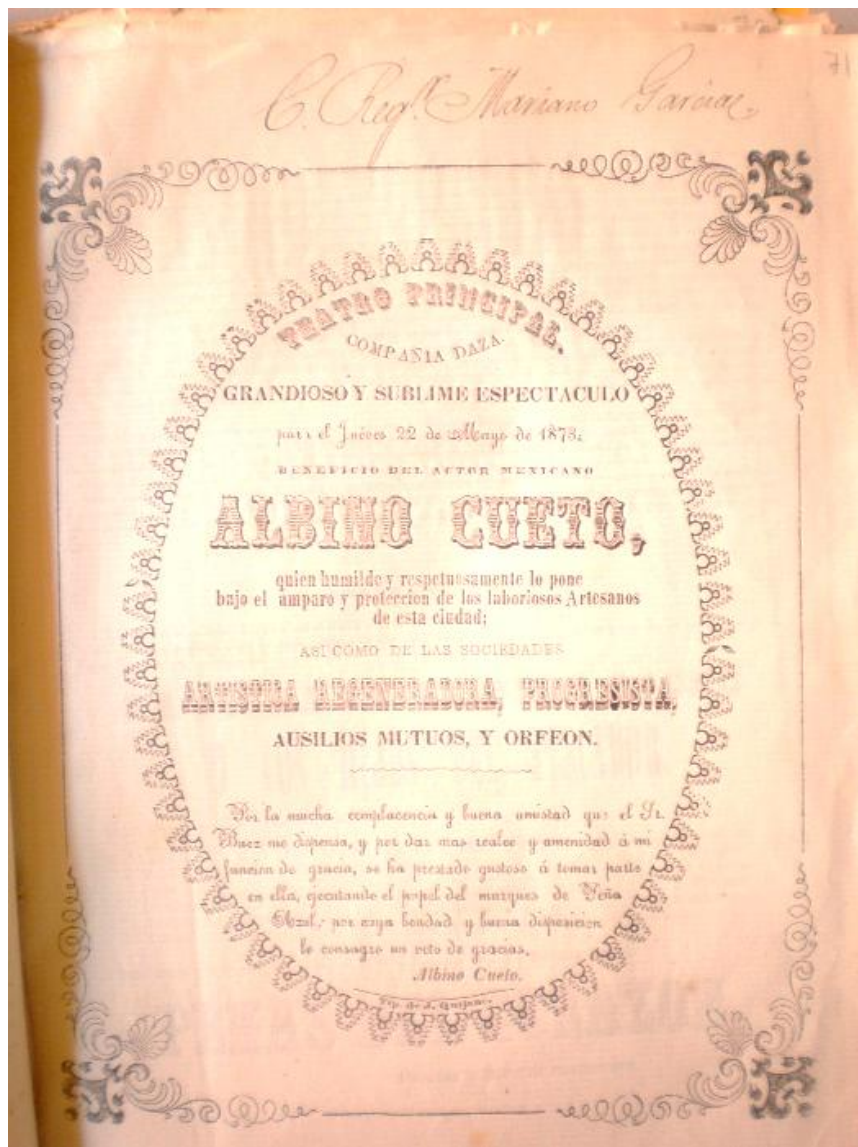


Ilustración 10.- Programa de mano donde la Compañía Daza cede el beneficio a la Sociedades Artística Regeneradora, Progresista, Asilos mutuos y Orfeón (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 71)

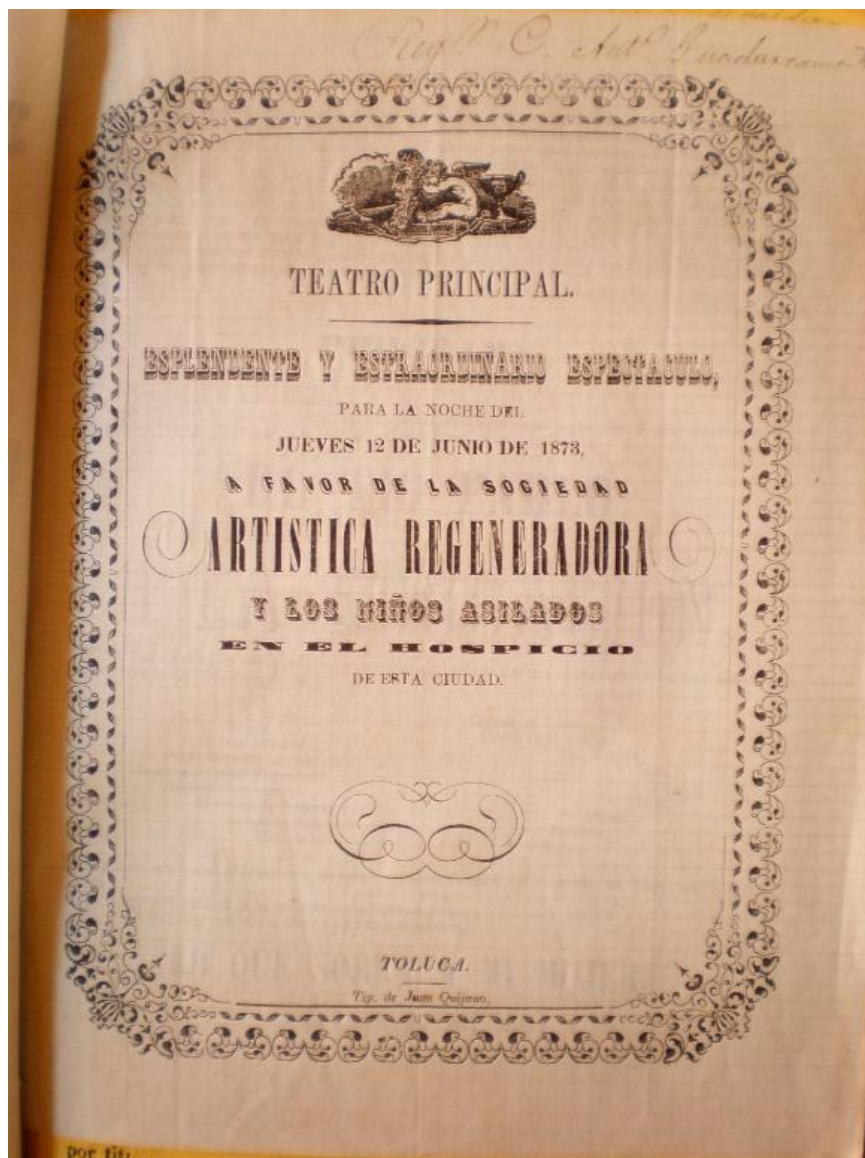


Ilustración 11.- Programa de mano donde la Compañía Daza cede el beneficio a la Sociedades Artística Regeneradora, y los niños asilados de la ciudad de Toluca (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 76)

A continuación, se extrae una acotación la cual reúne en escena a los diferentes contingentes con la clara intención de provocar en escena el caos, la desesperación e incertidumbre del momento del juicio a Jesús:

QUINTO CUADRO. ESCENA VIII

Las turbas hebreas, compuestas de hombres, mujeres y niños de pueblo bajo, aparecen gritando, gesticulando, y empujando a los soldados que escoltan a Jesús. Se quedan ocupando todo el teatro que queda fuera del vestíbulo, sobre el cual se alza el tribunal
(...)

Los soldados hacen bajar a Jesús del vestíbulo, el pueblo los recibe con silbidos. Algunos, atropellando a los soldados que le guardan, le pegan. Caifás, Anás, etc., le acompañan gesticulando y hablando acaloradamente (48-50)

La escena antes descrita demanda de la participación de contingentes antagónicos junto con protagonistas para provocar el desasosiego entre los mismos actores, pero sobre todo, ante la perspectiva de un público sumergido en la ficción que le es propia del teatro y no de lugares abiertos donde sin duda, la recepción de la escenificación es muy distinta por la cantidad de factores que pueden distraer la escena.

No todo es la magnitud de los elencos sino también la forma como éstos aparecen en escena. En particular nos referimos al vestuario y a la utilería que darían un lucimiento especial a la escenificación, pero más nos importa la introducción de equinos en escena, cosa advertida en capítulos anteriores, donde los caballos eran relativamente comunes de introducir a escena, pero no dentro de un drama como parte de una ficción. Aquí la cita donde se demanda tal acción:

SEXTO CUADRO. ESCENA III

CALLE DE LA AMARGURA

Salen por ella: primero, el pregonero a caballo:

Después dos soldados también a caballo con los estandartes

Romanos. Después cuatro soldados de la

Centuria con lanzas. A continuación, Jesús entre los

Dos ladrones. Detrás otros cuatro soldados.

El centurión, los doctores y el pueblo (61).

Es importante acotar que la presencia de los equinos en escena fortalece la integración de otras teatralidades propias del periodo como son la circense. Por supuesto, este factor terminará de encontrar su punto más alto con la interrelación escenográfica y precisamente como protagonistas de la trama en el segundo plano dando a los personajes principales un primer plano rebozado de seguidores, fieles, creyentes o simples testigos de tan grandes acontecimientos. En seguida una cita:

SEXTO CUADRO. ESCENA VII.

EL CALVARIO

En el último término murallas y torres de Jerusalén. En

segundo, la cima del monte Gólgota. En tercero,

pendiente del monte con piedras, sepulcros, sendas

practicables, etc.

Al levantarse el telón, la centuria forma el cuadro.

En medio de este están Jesús, Gestas, Dimas

y Sayones.

En primer término hablando y observando lo que

pasa en el monte, están Caifás, Anás, Roboan y Malech.

El pueblo ocupa la entrada de los bastidores, y

otros grupos asoman sus cabezas por detrás de la

proyección del monte (66).

Es precisamente estas últimas indicaciones las que nos detienen a reflexionar sobre el segundo plano vivo y no abandonar a los personajes principales en un fondo vacío. El pueblo asomándose a los costados de la escena y detrás del conjunto escenográfico destacan aún más la potencia del mensaje cristiano. En efecto, los grandes elencos dentro del TGA abonan a crear una meta referencialidad que influye definitivamente a la textralidad donde está inserto el espectador.

Transformaciones

Siendo el más relevante por su fasto visual dentro de la capa tex/pectacular, este apartado alcanza precisamente la encomienda de convertir mediante recurso tecnológico, truco de ilusión óptica o efecto mecánico de tramoya a la leyenda, mito o ritual, en acontecimiento escénico. Dicho apartado lo representan todos aquellos cuadros donde ocurre una transformación escénica pero no simplemente para un cambio escenográfico sino que, por medio de recursos del TGA, aparecen a los ojos del espectador, ilusiones ópticas y *atrezzo* para simular manifestaciones estrictamente sobrenaturales donde la maquinaria teatral, la música y todas las soluciones escénicas propuestas en las *didaskalias*, influyeran de manera determinante en el espectador para poder influenciarle hasta provocar la fe del creyente. El texto aquí analizado encumbra

momentos específicos. Uno de los cuadros que ilustrará el paso de lo sobrenatural a recurso escénico se muestra en el pasaje bíblico del descendimiento:

CUADRO SÉPTIMO. ESCENA VI.

Virgen Yo presenciare de hinojos
el santo descendimiento.

*Entra Nicodemus, Josef de Arimatea y los dos
hombres del pueblo, desclavan a Jesús y proceden
al descendimiento. San Juan da a la Virgen
los clavos y la corona de espinas.*

La Virgen besa estos objetos con ternura.

Se oye su música triste y lejana.

Con voz lenta y cadenciosa dice:

(...)

Los ángeles en el cielo
nos ven.... y nos acompañan.

*Josef, Nicodemus, San Juan y los hombres de
pueblo llevan a Jesús, la Virgen y las tres
Marias van detrás. Un rayo de luz celestial
yende las nubes y señala en camino que han
de seguir. Música (82-84).*

La mencionada cita demanda la aparición de un rayo de luz en escena donde la luz eléctrica no era posible así que el haz de luz concentrado sería dotado por algún tipo de proyector de la época empleado para funciones de fantasmagoría, por ejemplo. En efecto, este tipo de recurso habrá de llevar un acontecimiento teatral a alguno ceremonial,

por las condiciones específicas de la época. El ejemplo siguiente, aunque se trata de un cambio escenográfico el cual requirió telón deja a un lado la posibilidad de representar la escena por medio de un telón pintado pues habrá de verificarse un trazo escénico por encima de los practicables que allí se solicitan:

CUARTO CUADRO. ESCENA IX

TRANSFORMACIÓN

Una pendiente escarpada que conduce a un torrente.

Rocas graníticas de extrañas formas. Algunos árboles

en el fondo. Otro practicable en segundo término,

cuyas ramas cubren el torrente. Es de noche;

la luz de los relámpagos ilumina por intervalos la escena (41).

En la anterior cita, opera como motor de transformación escenográfica y espiritual el observar a la tierra, el aire, el fuego y el agua comportarse de manera sobrenatural ante la pasión del Cristo. No es simplemente una sugestión sino un intento de conversión espiritual por medio de la naturaleza, ante el espectador. La naturaleza misma se ve afectada por la soberbia humana al llevar al hijo de Dios a juicio. Lo mismo será en las siguientes escenas donde los elementos reaccionan contra la violencia de los hombres en su forma de efecto escénico:

SEXTO CUADRO. ESCENA IX

Sold. 1° Me asombra la luz extraña
que de pronto nos rodea

Sayón 2° Apenas se ven las torres

que en Jerusalén se ostentan.

¿No las observas?

Caifás Qué sucede

en el cielo y en la tierra?

Dios quiere desde la altura

castigar nuestra soberbia,

o el mundo vacila al choque

de inesperada tormenta.

Mirando al firmamento con espanto

Anás Huyamos de aquí

Caifás Huyamos (71).

De la misma forma antes descrita funciona la siguiente cita:

SEXTO CUADRO. ESCENA X

Jesús inclina la cabeza. Da un hondo suspiro

y muere. En aquel momento se oye un ruido

formidable como si el mundo se conmoviera

en su eje. El pueblo lanza un grito y se ve

huir a algunas personas (72).

Por otra parte, existe un tipo de transformación que se pudiera entender como aparición: en la siguiente acotación no solo indica mostrar los signos de la crucifixión sino también exponer el momento mismo de la manifestación ritual de los objetos que posteriormente serán signos de honor y de alabanza como la sangre de cristo, la lanza y la llaga del costado:

SEXTO CUADRO. ESCENA XI

Sold. 1° Hiere con fuerza.

*Longinos de la lanzada en el costado de Jesús,
del cual salen sangre y agua, que salpica el
rostro de Longinos, que lanza un grito*

Longinos ¡Ah!

Dios de misericordia. *Con asombro*

Virgen Si concluyó su existencia,
cómo no ves que a quien hieres
es a su madre indefensa?

Longinos Tú sangre al teñir mi rostro
(...)

Sold 1° Que es lo que pasa en los cielos
que aparecen las estrellas,
y sin embargo, es la hora nona!

Sayón 1° Oscila la tierra
bajo los pies. ¡Oh! Seguidme.

*Los Sayones huyen espantados. Se oye
el terremoto. Oscilan las cruces, ruedan las piedras
Se abren los sepulcros y salen de ellos los
muertos envueltos en sus sudarios. Gritos de
terror a lo lejos. Las turbas huyen en dirección
a Jerusalén.*

Sold. 2° ¡Qué horror! Se rompen las piedras

Otros Salen los muertos!! Huyamos.

Se marchan corriendo

Voces ¡Compasión!

Voces de mujeres ¡Piedad!

Otras voces ¡Clemencia!

El ruido del terremoto y los mugidos del viento

se confunden durante algunos momentos

con los gritos de las gentes que corren espantadas

entre las sombras, cayendo, tropezando

contra las piedras. (72-73).

Durante estos momentos apoteósicos de la representación es bien importante ser consciente del uso de toda la tramoya, iluminación y efectos disponibles que evidentemente reforzaran el impacto ideológico en el público. Todavía vendrán dos momentos culminantes donde el texto dramático indica transformaciones supernaturales. La primera donde se presenta el descanso después del martirio, pero justo para retroceder y tomar mayor fuerza cuando el autor remarque el momento de la resurrección como un momento de manifestación omnipotente donde Jesús vence a la muerte para guiar en vida a su pueblo:

CUADRO SÉPTIMO. ESCENA ÚLTIMA.

*La roca en que está labrado el sepulcro se transforma
en una mansión celestial. Un grupo de ángeles
sostiene la cabeza del Señor.*

Otro grupo enseñando los atributos de la pasión.

*En el fondo, la Fe, la Esperanza y la Caridad,
estrechamente enlazadas.*

*A la izquierda un arcángel pone el pie sobre la
serpiente y levanta en la diestra la palma del martirio (85).*

CUADRO OCTAVO. ESCENA PRIMERA

Sold. 1° Pues sigo dudando

Sold. 2° Y yo.

*Empieza a oírse un ruido lejano, que aumenta
por grados hasta el momento de la Ascensión*

Cent. Soldado, guarda silencio,
mira que otra vez del mundo
se conmueven los cimientos

Solds. ¡Qué horror!

Cent. Ten misericordia
*Estruendo formidable: Caen al Centurión y los
soldados al suelo: salta en pedazos la losa del
sepulcro; baja una aureola de gloria, y Jesús
sale de carnes y manto encarnado, llevando en
la mano un estandarte blanco, con una cruz
roja. Música (89).*

El TGA por medio de su escenificación llena de recursos visuales y sonoros se encarga de hacer de los cambios escenográficos un virtual agente de espectacularidad, pero también de intento de transformación de las conciencias. Como ha sido posible revisara en los anteriores ejemplos, el estudio de un espectáculo -por lo menos del siglo XIX- solicita de una metodología multifocal, multidimensional y multifactorial lo que precisamente distingue a la textralidad como una consideración metodológica

omnisciente que se sirve de los muchos contextos, atados, y aún vivos en tanto conocimiento restaurado.

Capa intertextual. Los bordes de la textralidad estereoscópica

Paralelos: *El redentor del Mundo* (1873) y *Jerusalem ó El triunfo del cristianismo* (1872)¹²³

Cualquier texto proviene de otros textos lo cual le permite reconocer su originalidad, pertenencia o autonomía. De esta suerte, la identificación de diferentes vectores mostrados páginas arriba, nos han servido para distinguir al TGA, a través del particular ejemplo del textro *El redentor del mundo*.

¹²³ Consultar [Anexo 8](#). Sobre la representación de *El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo*

* GACETILLA.

DRAMA BIBLICO. — OTRO DRAMA.—En la tarde del último domingo se representó en el teatro de Iturbide, el anunciado pomposamente con el título de: "El incendio de Jerusalen por los romanos;" y en verdad que no teníamos noticia de tan estupenda producción, que á juzgar por los personajes que juegan en ella, tiene de bíblica lo que de históricas las novelas así llamadas de nuestros autores contemporáneos. Tres emperadores nada menos, Vespasiano, Tito y Domiciano, se hallan juntos en el campo de la escena, y luego ¡una reina hebrea! ¿Lo habeis oido? Pues además tenemos una Cleopatra, no la amante de Marco Antonio, sino una Cleopatra romana y guerrera que acaudilla una falange de amazonas. . . . En verdad, sentimos no haber asistido á la representacion de esa pieza original, que nos parece debe colocarse en la misma línea del *Falso nuncio de Portugal* y otras del mismo jaez; pero en fin, no prejuzguemos del todo la obra, quizá vuelva á ponerse en escena y entonces podremos tal vez rectificar nuestro juicio.

Pero lo que nos ha llamado mas la atención en el anuncio de la función expresada, es el título de un drama nuevo que se promete dar próximamente al público en dicho teatro: "El Redentor del mundo;" hé aquí el título; si á él corresponde la pieza ¿qué vamos á pensar de ella? ¿Será posible que llegue á tal grado la profanación de los asuntos sagrados, que se expongan en el teatro aun los que hasta ahora se habían respetado siempre?...¿Será que la divina per-

sona del Salvador....no, no queremos creerlo y hasta la pluma se resiste á escribirlo. Pero si así fuere, desde ahora denunciaremos á la conciencia de todo los cristianos tan horrible abuso, tan sacrílega profanación. Esperamos, sin embargo, ver completamente disipados nuestros temores y destruidas nuestras sospechas.

Ilustración 13 Cartel de la representación El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo (11 de septiembre de 1873) en el Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones públicas.

Probablemente, la mirada desde diversos vectores nos permite ver al TGA de una manera particular, pero aún sin la claridad global del borde general necesaria para diagnosticar la estructura que le es propia al TGA y no una estructura estandarizada para la literatura dramática en español del periodo.

Siendo este el vector final desde donde este estudio se posiciona, el intertextual, recurrimos a un sencillo ejercicio de literatura comparada, donde anteponiendo otro texto fabricado por una compañía teatral mexicana y dentro de un abono ofertado en la misma ciudad de Toluca, emulamos la estructura de un nuevo espectáculo para comparar, y con ello definir, la estructura propia del TGA. Revisamos a continuación el texto *El Redentor del Mundo*, ampliamente estudiado páginas arriba, pero en franca oposición el texto *Jerusalem ó El triunfo del cristianismo* del dramaturgo Luis Mejias y Esscasy desde un punto de vista general.

Un año antes de la representación de *El redentor del Mundo* tuvo verificativo la presentación de un texto titulado *Jerusalem ó El triunfo del cristianismo* del dramaturgo Luis Mejias y Esscasy. La puesta en escena fue presentada por la Compañía Dramática Mexicana, a cargo del Primer Actor y Director de la Compañía Sr. D. Manuel Estrada y Cordero en el Teatro Principal de la ciudad de Toluca, México, el 11 de septiembre en una función extraordinaria de un segundo abono.

A partir del hallazgo del cartel de esta función y con la existencia de diversos estudios sobre dramaturgia hispánica que han tratado como argumento, el acontecimiento histórico de **la destrucción de Jerusalén** a lo largo del tiempo, y además en diferentes latitudes; nos es posible hacer una nueva recapitulación sobre la producción

dramatúrgica y eventualmente espectacular sobre las representaciones teatrales que debieron provocar estos textos en diferentes escenas de Europa y América. Tal y como sucedió con *El Redentor del Mundo*.

A continuación, sin ser exhaustivo para revisar la textualidad de este segundo texto, enlisto algunos textos que abrevan, a su vez, de los evangelios apócrifos y de los testimonios de Flavio Josefo. La siguiente tabla hace referencia a algunos señalados en los estudios de los investigadores Beatriz Aracil Varón y también del propio José Ramón Alcántara Mejía en sus respectivos estudios sobre los autos de *La destrucción de Jerusalén*. Me permito aquí agregar algunos títulos más para enriquecer su aportación a una cartografía de los libretos teatrales emparentados por tratar este suceso en cuestión:

Fecha	Título	Autor	Texto
I d.c.	<i>De bello Judaico</i> ¹²⁴	Josefo	Prosa
¿?	<i>La venganza del Salvador</i> ¹²⁵	Evangelios apócrifos	Prosa
1373	<i>La prise de Jérusalem ou La vengeance du sauveur</i> ¹²⁶	lemonín	Prosa/drama en lemonín
1458	<i>La Vengeance de notre-Seigneur Jésus-Christ</i> ¹²⁷	¿?	Misterio en francés

¹²⁴ Ver en <https://archive.org/details/A335087>

¹²⁵ Ver en <https://archive.org/details/evangeliaapocryp00tisc> p. 471

¹²⁶ Ver en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k68780j/f6.image>

¹²⁷ Ver en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1055887s/f12.image>

1491	<i>La vengeance de Notre-Seigneur</i> ¹²⁸¹²⁹	¿?	Misterio en francés
XVI	<i>Auto de La destrucción de Jerusalén</i> ¹³⁰	¿?	Auto en castellano
XVII	<i>Destrucción de Jerusalén</i> ¹³¹	¿?	Auto náhuatl
1817	<i>Sedecia ossia La distruzione di Gerusalemme. Oratorio Sacro in due atti</i>	Antonio Simeone / Pietro Guglielmi	Ópera
1858	<i>La distruzione di Gerusalemme. Oratorio in tre parti</i>	Stefano Fioretti / Giovanni Pacini	Ópera
1868	<i>Jerusalem ó el Triunfo del Cristianismo</i> ¹³²	Luis Mejías y Escassy	Drama en español

Tabla 2. Versiones sobre el relato de la destrucción de Jerusalem

De esta suerte y con la ausencia de muchas versiones desconocidas al cierre de esta investigación es posible mapear superficialmente, a diferencia precisamente de la gran cantidad de versiones textuales que se desprenden desde tiempos remotos, así como las teatralidades repasadas para *El Redentor del Mundo*. Sin embargo, como es posible adivinar, ambos relatos tienen origen en Medio Oriente y su paso por el tiempo, bajo la forma dialogada, se detiene en Francia e Italia hasta detenerse en versiones

¹²⁸ Ver en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1280062z/f9.image>

¹²⁹ Existe un estudio comparativo de ambos misterios para quien se encuentre interesado en <https://archive.org/details/UntersuchungenberDasMystrelaVenganceNostreseigneurParis1491>

¹³⁰ Ver en http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/auto-de-la-destruccion-de-jerusalen-manuscrito--0/html/ff8efdfc-82b1-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0

¹³¹ Ver en <https://archive.org/details/sacrificiodeisa00trongoog>

¹³² Ver en <https://archive.org/details/jerusalemoeitriu3503meji>

españolas. Afortunadamente, el camino fue distinto para *La Destrucción de Jerusalem* porque la versión de Escassy muestra una estructura completamente propia de su momento de producción que se establece en la segunda mitad del siglo XIX y que no está atada al relato bíblico para mantener el orden de los acontecimientos según los evangelios. Precisamente por respeto sagrado a los escritos provenientes de los apóstoles. En ese sentido, *Jerusalem o El triunfo del cristianismo* tiene un margen de maniobra mucho más extenso para mostrar una estructura propia, respecto de la versión de ampliamente estudiada en esta investigación. Precisamente por el carácter secular del relato existe una distorsión que nos permite apreciar un nuevo vector en esta sexta imagen hacia la búsqueda del textro del TGA en su estructura.

Al igual que lo hicimos con *El Redentor del Mundo* con este nuevo textro de Escassy se compara y se diserta brevísimamente entre el texto fuente judío: *De bello judaico* y el libreto dramático español del siglo XIX *El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo*. Constantemente iré y vendré en la lectura para comparar estos últimos dos textos.

Por su parte, el libreto español contiene elementos marcadamente propios del romanticismo, en el sentido de que los personajes son estereotipos, antes que arquetipos y su comportamiento está normado por la ideología de la doblegación occidental y sumisión del otro ante el mundo civilizado, en este caso, los europeos. De igual forma el estilo de representación es característico de la época y escasamente estudiado. El libreto español de Mejías Escassy se ostenta como TGA pues se distingue por la espectacularidad, grandes elencos y el uso de vistosas escenografías. La participación

de un elenco estable pero también demanda el empleo de decenas de extra en escena, donde también ingresan caballos a escena cual función de equitación, e introduce el empleo de novedades tecnológicas. De igual forma el teatro es normado por reglamentos municipales y multas económicas o corporales por presentar algo distinto a lo anunciado y debidamente censurado por la junta política correspondiente o juez de teatro. Se trata de un espectáculo casi exactamente idéntico al principalmente estudiado. La textualidad del relato también observa un comportamiento muy similar.

El relato o acontecimiento histórico de la destrucción de Jerusalén ha penetrado en las culturas del mundo bajo diferentes formatos y con una recepción distinta para cada época. A continuación, haré una breve reflexión comparativa entre el texto fuente denominado: *De bello judaico*, respecto del libreto teatral de Luis Mejías y Escassy, a fin de descubrir las capas de construcción del libreto teatral decimonónico, por sus contornos.

De Flavio Josefo a Luis Mejías Escassy

Jerusalem o El triunfo del cristianismo tiene sin lugar a duda, un soporte estructural confeccionado en la obra *De bello judaico* de Flavio Josefo. Esta última obra es particularmente emulada en el diseño dramático de Luis Mejías y Escassy.

Por su parte la obra de Josefo, específicamente en el libro tercero, la prosa describe con precisión sobre la organización de un asedio y la instalación de un campamento de asalto romano, al establecer el sitio de Jerusalén con su consecuente destrucción. De manera muy similar, el libreto decimonónico se establece específicamente en el momento del

asedio a la ciudad, e incluso nos describe el relevo de guardias que es precisamente el escenario donde inicia la acción del texto dramático del siglo XIX. Ahí en el primer acto del libreto se solicita en las didaskalias:

Campamento romano, en la falda de un monte practicable por derecha e izquierda y por el centro en su altura. Tiendas de campaña a derecha e izquierda. Aparecen Vespaciano y Tito; centinelas: soldados romanos repartidos en grupos y sin orden por la escena. (Mejías, 1)

Sin embargo, propiamente la acción dramática difiere de la descripción narrativa judía porque si el libro tercero *De bello judaico* se centra en el camino hacia Jerusalén y el asedio romano, donde Vespaciano y Tito arrasan con otras ciudades a fin de consolidar su llegada a la ciudad de los judíos; Mejías y Escassy toma al inicio como prioritaria, la relación entre los hermanos Tito y Domiciano. Aquí existe un camino distinto de construir el argumento. Esto es precisamente la *Imitée* francesa donde el autor en efecto retoma el asunto histórico, pero con el propósito de modificar la fábula y los recursos narrativos. Más adelante retomaremos el concepto *Imitée* pues se trata de un estilo de adaptación dramática muy importante. Dicho sea de paso, el libreto decimonónico se desvía de la conquista de Jerusalén como asunto principal y concluye con la conquista de la judía Berenice quien se casará con Domiciano, el hijo menor del conquistador Vespaciano.

Siendo así, se percibe un cruce textual narrativo y dramatúrgico, en un textro que además mira hacia adelante porque no solo es la reconstrucción de un acontecimiento. Se trata inclusive de la introducción de personajes prácticamente inexistentes en *De bello Judaico* pues asombrosamente Domiciano apenas es nombrado tres únicas veces en

toda la obra de Flavio Josefo. --De manera contemporánea se llamaría a este libreto decimonónico *Jerusalem ó El triunfo del cristianismo* como un *Spin-off*¹³³ si fuera película. Bajo esta comparativa que va desde el texto fuente de Josefo hasta el de Mejías y Escassy se ha puesto en revisión la cartografía del suceso, en la cartografía de la discursividad y potencialmente en el de su representación escénica.

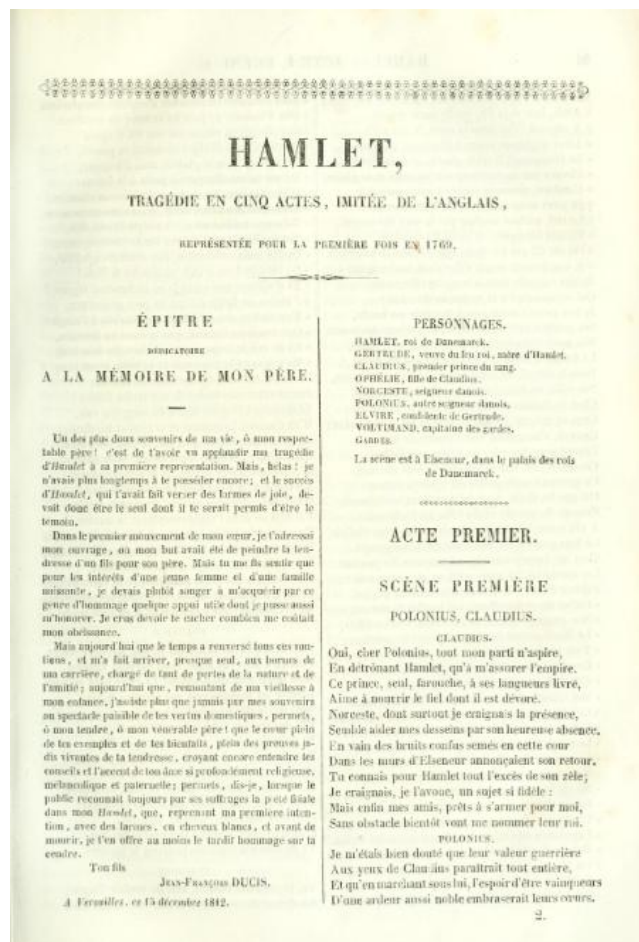


Ilustración 14. Hamlet de Jean-Francoise Ducis (1812)

Colocado de esta manera, el texto del siglo XIX muestra sus periferias que le son propias en la construcción de narrativas románticas, pero también en la introducción de la

¹³³ **Spin-off:** Este es el término más común y se utiliza para describir una obra derivada que se centra en un personaje, evento o aspecto secundario de la obra original.

espectacularidad como se describió párrafos arriba. Esta construcción es particularmente propia del periodo finisecular dieciochesco, donde prioritariamente se ubican autores del ámbito galo. Como ejemplo de este tipo de construcción decimonónica baste citar el *Hamlet*¹³⁴ de Jean Francois de Ducis quien hace su propia versión, inciendo su *imitée* con un diálogo entre Claudio y Polonio tan diferente de como originalmente lo escribiera Shakespere. La imitée francesa no debe ser comprendida textualmente, sino más bien deberíamos comprenderla bajo la finalidad de **imitar para superar**. A su manera, el texto de Mejías y Escassy se ha comprometido con este propósito. Los españoles llamaron a la *imitée*, como “refundición” y en México lo llamamos: “imitación”, pero lo confundimos con “adaptación” y no, no nos detenemos a revisar su contexto de enunciación y mucho menos de producción.

Personajes. Inserción derivada propia del TGA

Sin acudir a los personajes constantes en otras textualidades como el caso de Tito, Josefo e incluso el propio Vespaciano, nos centraremos en revisar la textura y propósito para el cual se insertan los siguientes:

Verenice

El personaje de Verenice es sin duda el personaje central de la acción en tanto que su carácter presenta diferentes enfrentamientos ideológicos que ponen en crisis su

¹³⁴ [Ducis, J.-F. \(Jean-François\), 1733-1816](#); Chénier, Marie-Joseph, 1764-1811. [Works. 1859](#) (p. 1)

particular estilo de decisión. Su aparición en *De bello judaico* es tan mínimo que apenas si se alcanza a relacionar con el propio contexto de este. Sin embargo, prefiero citar la tragedia *Berenice* de Racine y la comedia heroica *Tito y Berenice* de Corneille que en algo habrán de ayudar a la construcción de este drama de Escassy pero que lógicamente, escapan al objetivo de esta investigación, pero seguramente serán tema de alguna investigación posterior. Tan solo habré de recuperar de ambas que Verenice está ligada a la historia de Tito, más no a la de su hermano Domiciano, al menos en este fragmento de la historia. En tal caso, *Jerusalem o El triunfo del cristianismo* vendría a funcionar, forzadamente, como la precuela de las dos obras antes citadas.

Regresando al tema que sí nos ocupa, la Verenice de Mejías y Escassy transita por tres diferentes etapas. La primera como abierta opositora de los romanos y al mismo tiempo defensora de la tradición judía. En esa primera exposición ideológica de su carácter, se subraya su intolerancia ante el enemigo, reprochando al personaje Josefo por haber negociado con Vespaciano:

Veren. Escuchad. Josefo. infame!

salió á combatir, é infiel

rindióse, haciendo traición

á su patria y á su rey.

Espías me lo han contado,

y por ellos mismos sé

que los Romanos se acercan,

y que han jurado poner

por tierra los altos muros
de la sagrada Salem
y sé que en sus estandartes
al crucificado Rey
tremolan, cuya venganza
es su mayor interés (24)

Y continúa diciendo:

Veren. Ya sabemos
cómo á Josafat perdiste,
y que, traidor á tu pueblo,
y amigo de Vespasiano,
tienes parte en el pretesto
de los Romanos, que alegan
en pro de esta guerra, el celo
que toman por la venganza
de Cristo, á quien nunca vieron y
á quien dicen reverencian,
y de quien solo los hechos
de tus labios escucharon,
por tí contados supieron (26).

Versos más adelante, continua su fustigo al traidor que ha hecho la religión su
nuevo aliado:

Veren. Así debo
tratarte, que el que es traidor
á la religión y al pueblo
que le vió nacer, merece
los rigores que te ofrezco.
Y puedes agradecerme
que te escucho, y te tolero,
no te castigo y te prendo.

Josef. Tú castigarme! Y tú eres
cabeza del pueblo hebreo?

Veren. Yo soy cabeza y castigo.

Josef. Bien lo dicen los efectos! (26)

De bello judaico nos alcanza a sugerir el parentesco por el cual, Verenice ostenta tanto poder y es porque ella es parte de la nobleza judía por ser hija de Herodes y de Agripa. Sin embargo, la construcción del personaje que hace Mejías y Escassy es sobresaliente porque siembra en el personaje temores y dudas que ayudarán a hacer verosímil su toma de decisiones. Es decir, el dramaturgo templea al personaje con ciertos aditamentos que nos permiten ver su sensibilidad por encima de su don de mando. En especial cuando se dirige a Josefo para saberse vulnerable a sus predicciones:

Veren. Escucha y lo sabrás. Cuanto has oído,
la triste predicción de ese Josefo

de tal manera fascinó mi mente,
de tal manera se internó aquí dentro,
que des que le escuché, muerte y espanto
por do quiera que miro solo veo.
De mi raza llegó la hora postrera,
ni un átomo de vida queda al pueblo;
si me apresto á luchar, no es por el triunfo,
es que mi honor lo manda, y obedezco (30)

Y además dice en un larguísimo monólogo:

Veren. Oye, Raquel; anoche aletargada,
rendida del cansancio y sufrimiento
que la aridez del mando proporciona,
la cabeza incliné sobre mi lecho.
Si supieras, Raquel, lo que á mi vista
se apareció! Temblando el pavimento,
roto el muro, y el cielo en cataratas
abierto veces mil, brotando fuego,
un arco describió de caracteres
rojos, azules, amarillos, negros.
—Ay, de Jerusalem;—Así decia;
—Ay, de Jerusalem! Un ronco acento
que llegaba hasta mí, lúgubre, horrible,

penetraba en mi oído. Altivo el pecho,
quise contrarestar el fuerte influjo
de aquella aparición; pero mi aliento
mísero me faltó (...)

De repente cesó el letargo horrible;
aquella aparición huyó: en el cielo
el vivido fulgor de las estrellas
volvióse á retratar; clarín guerrero
en los aires sonó; se abrió el espacio,
y entre flores un ángel descendiendo,
con voz sonora, y cual la aurora dulce,
estas palabras pronunció su acento;
No hay mas que un Dios! quede la inmensa altura
bajó para hacer bien; no le creyeron;
su castigo caerá sobre el culpable;
ay, de Jerusalem! Ay, de tu pueblo!
Aun te puedes salvar, amarle puedes,
él te hablará por boca de Josefo,
que la doctrina suya es la doctrina
que emana del Pontífice Supremo! (31)

Luego, aparece en escena Domiciano, asunto que da un vuelco en la perspectiva del personaje Verenice quien acalla su sentir en favor de su deber. Es aquí donde

aparece verdaderamente el fallo trágico en su carácter pues comienza a tambalearse toda la perspectiva que se tenía:

Veren. Valor te sobra!
(Calla corazón; recobra
tu calma!) Que es un delito,
sabes, aquí el penetrar?
Que en guerra estoy con tu grey ,
y que aquí no hay otro rey
mas que yo, sabes? (35)

Incluso, Verenice trata de luchar contra sus sentimientos y jura venganza contra los romanos y en particular contra Domiciano, aunque, si ya había flaqueado por las predicciones de Josefo, por qué no habría de trastabillar también por su afición al hijo de Vespasiano; su enemigo jurado:

Veren. Porque á mi mano
ningún pretesto contenga,
antes que el Romano venga
saldré á buscar al Romano.
Y si frente á frente doy
con Vespasiano y su gente,
le retaré frente á frente

porque miren lo que soy.
Y los batiré tan bien;
tanta ha de ser mi osadía,
que tiemblen á la judía
que manda en Jerusalem (41)

A fin de convencer y de convencerse a sí misma, encara personalmente a Domiciano, Tito y el mismísimo Vespaciano con todos sus ejércitos para retarlos y sentenciar que su hazaña no será fácil:

Veré. Soberbios hijos del sol!
Monstruosos partos de Roma,
si ya no os llamo cenizas
de la antigua Babilonia!
Vosotros, los que ceñís
sacrilegamente heroica
vuestras carcomidas sienes
con la cívica corona! (57)

Al final, Verenice reconoce la derrota inminente de su pueblo y con toda dignidad se ofrece como esclava en agravio suyo, pero también en seña de abogar por su pueblo ofreciéndose en presea de victoria al saberse superada.

Veren. Yo soy; mas no rendida;
luché cuanto luchar pudo mi cuerpo,

y si no te maté, lo debes solo
al denodado y poderoso esfuerzo
de tu brazo cruel! Ya soy tu esclava!
Esclava con honor te dá mi pueblo! (66)

Y con todo su orgullo sentencia:

Pues bien, ciega de amor, por tí rendida,
rendido acaso ya mi heroico pueblo,
tanto odio me inspiró la raza tuya,
tanto tu religión; tanto aborrezco
á ese pueblo Romano, tanta saña,
tal sed de sangre en mi garganta siento,
que, déjame llegar, y por saciarme,
loca por tí de amor, roto mi cetro,
haré puesto que en tí sangre hay de Roma
con mis uñas girones de tu cuerpo! (66-69)

Posteriormente Verenice habrá de ser convertida por sumisión, más no por consentimiento o asimilación. Mientras Domiciano insiste en tomar la nueva fe, le es mostrada la destrucción de su querida ciudad. Por supuesto que no se trata de un final romántico porque Verenice es sometida por la fuerza e incluso se podría decir que es víctima de sus propios sentimientos quienes son ciegos al honor y la fe en sus propias

creencias. Tanta sed de sangre tiene Verenice que sería capaz de destrozarle con sus propias manos:

Veren. Oh! Calla! que tu voz en mis oídos
de tal modo sonó, que ya no acierto...
Mi pié vacila... Horrorizada miro
la roja luz que á mi Salem en fuego
convierte de una vez... Tiemblo de espanto
al sentir estallar los elementos...
Miro correr al pueblo que fué mió,
y ni aun puedo correr... Mi raza veo
que se estingue... ó errante y esparcida,
rota, desecha, miserable espectro ,
despreciada se vé... De luz vivísima
en mi mente penetra ese destello
que me hace vacilar!... (69)

Verenice es seleccionada por Mejías y Escassy para que se manifieste el poder de Dios ante ella y con ello convertir su odio en fe. Será por medio del TGA cuando un ángel aparezca en el monte portando una antorcha en una mano y una espada en la otra para convencer a la incrédula de su falso credo ante la única iglesia viva y verdadera:

Una armonía
dulce, apacible, en mis oídos siento.

(una dulce armonía se oye lejana.)
Ya dudo de mi fé!... Ya la doctrina
de Jesús obra en mí!... Ya me estremezco.
Ya temo de ese Dios duro castigo!...
Ya siento su poder!... Cielos! qué es esto ?
Si eres tú quien así mi mente inflama,
si de tu ser el reluciente acero
es el que me amenaza por mi culpa,
perdóname, gran Dios! Yo... ya te creo! (69)

La conversión de Verenice muestra su efectividad en gran parte, mediante el uso del TGA el cual vendría a impactar la sensibilidad del espectador, especialmente aquel titubeante para alentarle a tomar la senda del verdadero evangelio pues, aunque se trata de un fragmento histórico no presente en la liturgia bíblica, implícitamente se hace referencia a la continuación del apostolado y el combate a la falsa iglesia. La trayectoria dramática de Verenice va de la convicción, a la sumisión para finalmente someterle en la domesticación del credo verdadero.

Domiciano

El drama y su escenificación pudieron haberse dirigido hacia el fiel pero rebelde a la tradición, mediante la exposición de este personaje quien no es valorado por sus acciones pues el primogénito lleva la responsabilidad y honor de la familia por estirpe. El diseño de este personaje está encaminado a confrontar la tradición, lo cierto es que podría haberse manejado escénicamente, para traer de nuevo a sus filas a los hijos perdidos. Los diálogos así lo dicen:

Domic. Padre! Aunque colijo

que todo te causa enojo,

yo cada momento escojo

por ser de tí digno hijo.

Por eso no hay ocasión

que mi brazo, siempre fuerte,

no aproveche, para hacerte

de valor un galardón (...)

Mi hueste, que ociosa está,

siempre aguerrida y valiente,

dio en Josafat con su gente

y le venció en Josafá.

Con él vienen de los suyos,

cautivos como él también,

enemigos mas de cien;

todos son esclavos tuyos (8)

Y reiteradamente menciona su desfortuna por no ser el primogénito:

Domic. Si son justos;
que si por ser el menor
nada me toca en el mundo,
nacer me hicieras primero,
no me dejaras el último (13).

Domiciano se siente menospreciado y hasta juzga los éxitos del hermano mayor porque no se encuentran en igualdad de condiciones, asunto que habrá de beneficiar al primogénito:

Domic. Todo, todo para él! (con despecho.)

Vesp. A él toca heredarme .

Domic. Sí!

No por eso, hermano, en mí,
hay un átomo de hiél;
tú lucharás por un nombre
desde la altura elevado,
yo, siendo solo un soldado,
para darte ese renombre.

Vesp. Hijo! Es tu hermano!

Domic. Aunque no

como á él tu herencia me dás,
veremos quién hace mas,
si el Emperador, ó yo.
Pues peleando también,
porque asombre al mundo entero,
seré en asaltar primero
las murallas de Salem (18).

Durante todo el acto primero se mantendrá esa actitud irreverente e insolente a su hermano mayor Tito con la finalidad de denostar sus éxitos:

Domic. Y añade, ya que á mi hermano
le haces mercedes de amigo,
que yo solo voy conmigo,
no con Tito y Vespasiano;
porque para destruir
esa ciudad y esa gente,
Domiciano solamente
basta para combatir.
No atiendas que soy tu hijo,
porque en el sangriento estrago
yo me sirvo, y yo me pago,
yo me gobierno y me rijo.

Y pues que por lo arrojado
furia he de ser del abismo,
soldado soy de mí mismo,
general soy de un soldado.
Y he de adquirir tanta gloria,
y en ella tan singular,
que yo mismo me he de dar
el laurel de la victoria (20-21).

El segundo acto da un vuelco a la trayectoria del personaje pues es puesto ante él a Verenice de quien cae inmediatamente enamorado. Esta argumentación del amor imposible tan presente en Racine será, dicho sea de paso, la nueva arquitectura de acontecimientos presentes en la obra de Mejías y Escassy: el personaje lo muestra de la siguiente manera bajo los diálogos siguientes:

Domic. Lo espero;
llama pues , que ya no vivo
hasta no verme cautivo
'de un rostro tan hechicero (...)
Ya ni sé á qué vine aquí,
aunque ahora se me figura r
que vine por tu hermosura
que me arrastraba hacia til
Y si no estuviera en guerra

con Salem, ni tú, judía,
prendiérasmе tú, y sería
el mas feliz de la tierra! (35-36)

El segundo acto estará destinado a debatir como argumentación corneilliana entre el deseo y el deber del hombre. Incluso como dilema de Shakespeare entre el Capuleto y el Montesco. En adelante los textos subsecuentes habrán de mostrar en Domiciano un monólogo interno dedicado a debatir aquellas dudas:

Domi. *Aparte* Padre, mi secreto ahoga
dentro del pecho. Mañana
cuando las huestes de Roma
toquen al arma, el primero
me verás, y si no logra
cautiva hacer de mi esfuerzo
mi espada á esa hebrea orgullosa,
ó moriré por su mano^
ó eclipsándose su gloria,
bañaré en su sangre impura
el acero que me abona. 58

O en sentido contrario:

Domic Si de ese pecho el corazón es mió,

cómo verter su sangre? No, no puedo.
Escúchame mujer, ídolo ó diosa.
Yo, desde que te vi, te adoro ciego.
Si aquí te cautivé, no fué por saña,
fué porque de mi amor soy instrumento.
Yo no puedo vivir sin tu hermosura;
desde que te miré vivo muriendo;
ten de mí compasión, venza tu orgullo
esa pasión que inunda nuestros pechos (68).

Sin embargo, en su razón, únicamente escucha su propia voz pues en ningún momento pasaría por la mente escuchar y comprender la afrenta de Verenice. Desde el lado de la victoria, apenas Domiciano le invita a unirse a su lado para superar y de paso borrar, toda diferencia:

Domic Si claro miras
cómo el Supremo Dios castiga al pueblo
que osado le insultó, no reconoces
que ese es el Dios mas grande y verdadero?
Dios es el único y verdadero
(...)
Domic. Mira; mira cuál arden las murallas
de tu Jerusalem! Contempla el cielo

de negras nubes tu purpúreo manto
con sus límpidas perlas ofendiendo!

Al final, el personaje remata ostentando a Verenice como explícito botín de guerra ya que se cuenta con el apoyo del padre Vespaciano. Dicho texto es proclamado de la siguiente manera:

Domic Padre! *Presentándole á Verenice.*

Cual presea,
cumpliendo mi juramento ,
hoy altivo te presento
cautiva á la Reina Hebrea.
Mi brazo no la rindió,
fué de Jesús la doctrina;
un rayo de luz divina
que del cielo descendió.
Juré, amándola, en su vida
vengar mi error, ya lo has visto;
á la fé de Jesucristo
te la entrego convertida.
Hazme dueño de su mano,
y tan dichoso seré,
que de hoy mas, no envidiaré

los laureles de mi hermano (70)

Culmina el drama con la entrega de la judía vencida y convertida al Dios cristiano. El padre le ha dado en matrimonio y así terminarán las envidias entre hermanos.

Emulatio. La estructura del TGA

A decir verdad, una de las estructuras que es propia del siglo XIX es precisamente esta la del *Imitée* o “refundición” pues los autores dramáticos emprendieron la tarea de realizar nuevos guiones con base en los clásicos, los más serios, otros se dedicaron a hacer traducciones y comprimir las historias absurdamente en octosílabos como José María Heredia¹³⁵. Al pie de página dejo los enlaces a las obras para los interesados. Siguiendo con nuestro asunto, quizá alguien pueda emparentar el objetivo de crear “una obra derivada” precisamente con el del neoclásico, el cual consistió en retomar a los clásicos, pero de una forma distinta. Para ello me permito partir del concepto *emulatio*. Ésta corresponde generalmente a una poética de construcción dramática empleada en del siglo XIX y muy en lo particular propia del TGA.

A continuación, me permito citar a la IA Gemini, quien de manera muy detallada dice:

“...Horacio, en sus ***Ars Poetica***, reflexiona sobre la importancia de la ***emulatio*** o imitación en la creación literaria. Para él, la imitación no es una

¹³⁵ Para esta premisa invito al interesado a revisar los textos de Ducis y compararlos minuciosamente contra los de Heredia. Dejo aquí los enlaces respectivos [Oeuvres de J. F. Ducis : suivies des oeuvres de M.J. de Chénier : Ducis, J.-F. \(Jean-François\), 1733-1816 : Free Download, Borrow, and Streaming : Internet Archive](#) y [Obras poéticas. Teatro. Vol.II | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes](#)

simple copia, sino un proceso creativo donde el poeta toma elementos de otros autores y los transforma en algo nuevo y original.

Horacio sugiere que los poetas deben:

Seleccionar modelos dignos de imitación: No todos los autores son igual de buenos, por lo que es importante elegir modelos que destaquen por su calidad y originalidad.

Asimilar los estilos de los grandes poetas: Estudiar y comprender a fondo la obra de los grandes maestros permite al poeta desarrollar su propio estilo.

Evitar la copia servil: La imitación debe ser creativa, no una simple repetición. El poeta debe aportar su propia voz y perspectiva...” (Gemini IA. Consultada el 26 de enero de 2025)

Después de revisar estos principios establecidos por Horacio y tras advertir que buena parte de los dramas de TGA, descritos anteriormente en las categorías de Magia, Fantasía, pero sobre todo la de dramas Sacros aparecen secuelas, precuelas y “series derivadas” por lo cual es determinante concluir que esta estructura es la particular y que le distingue al TGA. A continuación, me permitiré redundar en la estructura de dos personajes que no son referidos en textualidades precedentes y que se incluyen de manera esencial para desarrollar una historia independiente desprendida de una obra original:

Conclusiones

La teoría de la textralidad, propuesta por José Ramón Alcántara, se erige como un marco conceptual revolucionario que trasciende la intertextualidad tradicional al proponer una red de interconexiones tanto evidentes como ocultas, las cuales conforman un organismo vivo en constante regeneración. Esta perspectiva no solo permite desentrañar las capas superficiales de un artefacto artístico, sino que también revela la presencia de múltiples autores —directos e indirectos— que contribuyen a su construcción y evolución. En este sentido, el **textro** se convierte en un ente dinámico, donde autores, directores, espectadores, críticos e incluso actores políticos participan de manera cíclica en su proceso creativo y perceptivo. Como un organismo vivo, el artefacto artístico expone, bajo el microscopio de la interpretación, desde los tejidos más sutiles hasta los más robustos, permitiendo re/conocer los contextos de creación y las influencias que lo han moldeado. Así, la textralidad no solo es un acto de confrontación, denegación y capitulación entre textos y contextos, sino también un flujo creativo que persiste incluso después de concluido el acto teatral.

La **textralidad posmoderna** nos invita a repensar la linealidad y la binariedad del texto teatral histórico, potenciándole como un **textro social** que opera como un suceso espectacular y orgánico en su propio contexto. La percepción presente de un **textro ausente** no se limita a una mera referencia del imaginario, sino que se entiende como una asociación simbiótica que desafía el tiempo. Esta aproximación teórica facilita la interpretación del pasado al reconocer la existencia de innumerables interconexiones que confluyen en el texto dramático, integrando **subtextos**, **pretextos** y **contextos** en un flujo dinámico que subvierte las interpretaciones lineales.

Es crucial distinguir la **textralidad** de la **intertextualidad**. Mientras que la intertextualidad denota conexiones y desconexiones entre autonomías textuales, la textralidad propone una interdependencia entre los múltiples sistemas que conforman el artefacto artístico. Esta distinción subraya la necesidad de abordar cualquier texto, ya sea contemporáneo o histórico, desde una perspectiva que reconozca su dependencia de entramados textuales y contextuales. La obra, en este sentido, no es autónoma, sino que adquiere significado continuamente a través de la completud o el vacío de sus referentes.

Al aplicar el modelo crítico de la **textralidad** al estudio del Teatro de Gran Aparato (TGA), se evidencia la transformación de un **texto** en otro, generando un efecto de "extranjerización" que permite al público reconocer, en contextos históricos distantes, a los actores políticos y sociales de su propio tiempo. Este fenómeno se manifiesta en la puesta en escena de obras como *El redentor del mundo*, donde, a pesar de representar eventos bíblicos, el público del siglo XIX en México podía identificar reflejos de su realidad política y social. La **textralidad estereoscópica**, en particular, emerge como una herramienta invaluable para inferir estructuras dramáticas y espectaculares, como el concepto de **emulatio** propuesto por Horacio o su equivalente en el contexto español del siglo XIX, la **fundición**, a partir de la superposición de **vectores sincrónicos y cronológicos**.

El TGA, como género teatral, no puede reducirse a un mero instrumento de catequización o resistencia religiosa. En el caso de *El redentor del mundo*, presentado en la Ciudad de México, su función principal fue el entretenimiento, aunque no se puede descartar su influencia en la administración de una sensibilidad cristiana entre el público.

El ejemplo de la representación en Toluca de esta puesta en escena apenas puede ser una huella de preservación del credo religioso porque en la ciudad de México el clero se encargó de satanizar instigando a la gente a no asistir so pena de excomunión. En provincia pudo ser distinto el recibimiento del TGA pero esa premisa merece una nueva investigación. Sea como fuere, este género, de naturaleza espectacular, apeló a la reconstrucción visual de figuras religiosas como Jesús, José y María, con el fin de unificar una defensa moral de la ideología católica -premeditado o no-, en un contexto de adversidad política. Sin embargo, su popularidad y efectividad como forma teatral y espectacular lo sitúan como un fenómeno cultural complejo que trasciende la estricta diversión pública.

La **textralidad estereoscópica**, al emular una arqueología de la representación, permite renderizar la visualización del artefacto escénico y su efecto en el público decimonónico, incluso en ausencia de fuentes directas. Esta metodología se basa en la superposición de imágenes y contextos, creando un "bulto virtual" de referencias que restituyen el relieve de la representación teatral perdida. Así, la textralidad no solo facilita la interpretación del pasado, sino que también nos invita a reconsiderar la organicidad de los procesos creativos y su impacto en la construcción de significados. La **periferia como centro** se revela como un principio metodológico clave en este enfoque.

La **textralidad** estereoscópica, se erige como una propuesta teórica indispensable para el estudio de los textos dramáticos y su puesta en escena decimonónica. Al reconocer la interdependencia de los sistemas que conforman el artefacto artístico, esta teoría nos permite abordar la obra no como un ente autónomo estructural, sino como un efecto en constante diálogo con sus contextos de creación e influencia. La aplicación de

este modelo crítico al estudio del TGA en el siglo XIX mexicano nos ha permitido una comprensión más profunda de este género, pero también ha abierto nuevas vías de investigación sobre la administración de la sensibilidad y la ideología en el teatro histórico.

Anexos

Anexo 1. Sobre la representación de *El triunfo de la libertad* de Felipe Suárez en El Siglo Diez y Nueve (28 de julio de 1867) p. 2

En la noche del jueves se puso en escena el drama titulado *El triunfo de la libertad*, escrito por el autor Felipe Suárez y dedicado al C. presidente.

El modesto autor, que es a la vez actor en la compañía dramática, presentó su composición sin pretensiones de ninguna especie y hemos tenido el gusto de ver que su obra no carece de mérito. No tenemos noticia de que Suárez haya escrito alguna otra pieza, de manera que juzgando la de que nos ocupamos como un primer ensayo, creemos que revela buenas disposiciones para trabajos de ese género y conocimiento de efectos teatrales.

Un guerrillero noble, valiente y patriota; un soldado rudo, cruel y traidor; una vieja idiota, ambiciosa y fanática, con una hija joven, linda, entusiasta por la libertad y enamorada del guerrillero; un joven fatuo y traidor, pero con buen fondo, son los personajes que juegan en la pieza y cuyos caracteres no carecen de verdad y de colorido.

Exceptuando algunos diálogos pesados, como el de la ventana en una de las escenas del primer acto, el drama interesa, la acción sigue sin interrupción, hay calor del entusiasmo al expresar los pensamientos patrióticos, cinismo en los de la ambición y las torpes pasiones y un sentimiento que mueve en las escenas de dolor, en que el autor supo interesar al público. Como nuestro objeto no es hacer un juicio de la obra, solo indicaremos que el desenlace de la pieza carece de verdad, puesto que la plaza de la

Villa no fue tomada por asalto como lo supone el autor, sino abandonada por el enemigo. Aunque en piezas de este género los escritores se han tomado algunas libertades, creemos que se debe buscar la verdad histórica. Nos parece igualmente que en el final debió haber más rapidez para no debilitar el efecto, terminando el drama con la escena en que el guerrillero es salvado por las fuerzas liberales y el traidor aprisionado por los mismos. El último cuadro es inútil y la última tirada de versos demasiado larga. Damos el parabién al autor y deseáramos que siguiese dedicándose al teatro, pero previo al estudio de las obras sobre la materia.

El desempeño fue regular: el actor y autor Suárez se esforzó y agradó, así como la señora Muñoz, que gustó en lo general caracterizando perfectamente bien su papel.

Terminada la comida siguió el baile. Los hijos de Marte colgaron las espadas entre las ramas de los jazmines, y arrancaron los lauros de su frente para que sirviesen de alfombra á las hijas de Venus. La música pobló el ambiente de armonía; la niña del baile empuñó el cetro, ataviada con el trago de la leocrea; el placer deramaba besos furtivos por todos los ámbitos del salón, y Amor, todo desnudo y jugando á la gallina ciega, se mezclaba con medio de aquellos dichosos grupos, riendo á mas no poder, cayendo y levantando al menor choque de las perfumadas crinolinas, y diciendo y haciendo cosas que serían bien curiosas de contar, pero que un cronista incógnito guarda en el fondo de su corazón. El baile terminó al llegar el nuevo día. En la noche del jueves, en el teatro Principal, se puso en escena el drama titulado: "El Triunfo de la Libertad," escrito por el actor F. Suárez, y dedicado al C. Presidente. El modesto autor, que hace parte de la compañía dramática, presentó su composición sin pretensiones de ninguna especie, y nosos teniendo el gusto de ver que su obra no carece de mérito. No tenemos noticia de que Suárez haya escrito alguna otra pieza; de manera que juzgamos la de que nos ocupamos como un primer ensayo, creemos que revela buenas disposiciones para trabajos de ese género, y conocimiento de los efectos teatrales. Un guerrillero noble, valiente y patriota; un soldado rudo, cruel y traidor; una vieja idiota, ambiciosa y fanática, con una hija joven, linda, entusiasta por la libertad y enamorada del guerrillero; un joven fátuo y traidor pero con buen fondo, son los personajes que juegan en la pieza, y cuyos caracteres no carecen de verdad y de colorido. Exceptuando algunos diálogos pesados, como el de la ventana, en una de las escenas del primer acto, el drama interesa, la acción sigue sin interrupción; hay el calor del entusiasmo al empezar los pensamientos patrióticos; cinismo en los de la ambición y las torpes pasiones, y un sentimiento que mueve en las escenas de dolor, en que el autor supo interesar al público. Como nuestro objeto no es hacer un juicio crítico	de la obra, solo indicaremos que el desenlace de la pieza carece de verdad, puesto que la plaza de la Villa no fué tomada por asalto, como lo supone el autor, sino abandonada por el enemigo. Aunque siempre en piezas de este género los escritores se han tomado algunas libertades, creemos que se debe buscar la verdad histórica. Nos parece igualmente que en el final debió haber más rapidez para no debilitar el efecto, terminando el drama con la escena en que el guerrillero es salvado por las fuerzas liberales, y el traidor aprisionado por los mismos. El último cuadro es inútil y la última tirada de versos demasiado larga. Damos el parabién al autor, y deseáramos que siguiese dedicándose al teatro, pero previo al estudio de las obras sobre la materia. En seguida se representó la comedia en un acto titulada "Cara y Cruz," pieza rápida, llena de movimiento, bien versificada, bien dialogada, con escenas graciosas y sembrada de naipes cómicas que la hacen divertida y agradable. El desempeño en ambas piezas fué regular; el autor y actor Suárez se esforzó y agradó, así como la Sra. Muñoz, que gustó en lo general, caracterizando bastante bien sus papeles, en el drama y en la comedia. Después de tan azarosos días pasados entre el estruendo del cañon, el grito del "¡quien vive," el susto de la leva, y los lamentos de la miseria, han llegado los de la expansión, y poco á poco la tranquilidad y la confianza van reanímado el espíritu. La <i>Sociedad Filarmónica Mexicana</i>, formada por un círculo pequeño, pero robusto por su constancia y su amor á las bellas artes, volvió por fin anoche, á abrir las puertas de su salón. No podemos ser indiferentes, ni dejar pasar desapercibidos de nuestros compatriotas los esfuerzos, el empeño y la eficacia, por los que los fundadores de este interesante plantel, han logrado ver realizado su pensamiento, dando á nuestra hermosa capital una academia montada según las exigencias de la época, y que era verdaderamente triste que no existiera en México, cuando las hemos visto planteadas en las	provincias mas humildes de España y de la Bélgica. Difícilmente podremos olvidar la sensación que experimentamos al concurrir por primera vez en Gante, á uno de esos <i>concertos matinales</i> con que los industrioses y melancólicos belgas, celebran y amenizan las mañanas de los días destinados al descanso y al solaz. Bajo aquel cielo generalmente triste y opaco, estas reuniones sencillas y agradables tienen un encanto indefinible para las almas sensibles que aman la música, la poesía y esa dulce tristeza que consuela el corazón. Unidos como en familia se ven allí individuos pertenecientes á diversas clases de la sociedad, pero ligados por el noble y hermoso vínculo de la fraternidad, que se forma por el amor al arte. Allí hemos visto reunidos al noble titulado, al rico banquero, al activo comerciante y al artesano honrado. Los miembros de aquellas sociedades, verdaderos amadores de las obras del génio, interpretan con positiva maestría, arte y sentimiento, las grandes creaciones de Weber, Meyerbeer, Mozart, Rossini, Bellini y Donizetti, así como sus lánguidas canciones nacionales. Un crecido número de voces sin mas acompañamiento que las magníficas combinaciones desempeñadas por las mismas voces, producen esos maravillosos efectos, de que nos han hecho gozar aquí los alemanes, imitando todas las armonías del cielo y todos los rumores de la naturaleza. Entre esos magníficos coros oímos cantar por vez "El crepúsculo" y una balada titulada: "A la hora del alba." Nos parece oír aun aquella música sonando tenuemente en el oído, como el suspiro de un ser amado. Esa música de las regiones del Norte, tiene un no sé qué de misterioso, melancólico y arrebatador, que hace involuntariamente saltar una lágrima del párpado; pero no como una expresión de dolor, sino como una prueba de agradecimiento y de delirio. La media luz que aquel cielo opaco presta á los salones; el silencio y atención con que la concurrencia oye casi sin respirar las piezas que se cantan; la voz de alguna joven, vestida simplemente de blanco, acompañada por un numeroso coro, que solo parece que murmura, para oír la voz de un ángel que llora por la muerte

Ilustración 15. Crítica a *El Triunfo de la Libertad*. Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168d99&coleccion=>

Anexo 2. Sobre la fundación del Conservatorio Dramático en El siglo diez y nueve, septiembre 15 de 1868, p. 3. En

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e1b7d1ed64f1716add0&coleccion=>

Teatros. El Teatro Nacional ha estado concurrido por un público inteligente y que no quiere abandonar el culto del arte dramático. Pronto va a cerrarse, según sabemos, pues Valero partirá de México a principios de octubre. Gran pesadumbre para los que desean ver interpretadas dignamente las obras maestras del ingenio. Sin embargo, el eminente actor español, que se encuentra siempre bien dispuesto a contribuir a cualquier empresa útil, ha adoptado gustoso la idea que se nos ocurrió a varios de fundar un *Conservatorio Dramático*, en el que puedan de hoy en más los actores mexicanos recibir lecciones que les aprovecharán en su carrera y de los cuales han crecido hasta aquí. Se ha formado una sociedad de amigos que toman a su cargo los trabajos de enseñanza, sin más recompensa que la muy noble de ver alguna vez coronados sus afanes con un éxito que honre al país. Se enseñará en el Conservatorio Literatura Dramática, Declamación, Idiomas, Música, Esgrima y Baile, conocimientos todos indispensables para aquellos que quieran consagrarse a la difícil carrera del teatro.

Valero fundará la clase de Declamación y a su tiempo se anunciará quienes serán los profesores de las otras. La Sociedad Filarmónica, que tan buenos servicios se ha prestado ya y a la que tenemos el honor de pertenecer, ha recibido gustosa la solicitud que en nuestro nombre le presentó uno de sus más dignos miembros, el señor García Cubas, de que admitiese en su seno, con una sección de su gran hermandad, a la Sociedad Dramática, por cuya deferencia le mostramos aquí nuestro agradecimiento.

El teatro de Iturbide sigue atrayendo gran concurrencia con las gracias de la Zarzuela. Allí no puede decirse propiamente que brille el arte, pero se encuentra solaz, y las gentes que tienen una especie de necesidad de distraerse un poco riendo u oyendo un poquito de música, van a ver y a oír aquellas cosas que, buenas o malas, hacen pasar el rato y alivian en el corazón de los cuidados del día. Muchas son las zarzuelas que se han puesto en escena. Para nosotros ¡profanación! todas nos parecen iguales pero el público que se pica de artista preferido *Campaneone*, *La colegiala*, *el tesoro escondido* y otras. Dicen que la música de esas piezas es muy buena; en cuanto ejecución, necesitábamos nosotros de ciertos conocimientos especiales para poder decir y, por eso, omitimos un juicio en que no seríamos competentes. Sólo indicaremos que nuestro simple oído filisteo hemos notado algunos desentonos, pero como el público del Iturbide, que es nuestro norte, aplaude siempre, creemos más bien que nos equivocamos. Ignacio Manuel Altamirano.

El Teatro Nacional ha estado concurrido por un público inteligente y que no quiere abandonar el culto del arte dramático. Pronto va a cerrarse, según sabemos, pues Valero partirá de México á principios de octubre; gran pesadumbre para los que desean ver interpretadas dignamente las obras maestras del ingenio. Sin embargo, el eminente actor español que se encuentra siempre bien dispuesto á contribuir á cualquiera empresa útil, ha adoptado gustoso la idea que nos ocurrió á varios de fundar un Conservatorio dramático, en el que puedan de hoy en mas los actores mexicanos recibir las lecciones que les aprovecharán en su carrera y de las cuales hoy carecen. Se ha formado una sociedad de amigos que toman á su cargo los trabajos de enseñanza, sin mas recompensa que la muy noble de ver coronados alguna vez sus afanes con un éxito que honre al país. Se enseñará en el Conservatorio literatura dramática, declamación, idiomas, música, esgrima y baile, para que todos los discípulos, al salir, puedan desempeñar con propiedad y con dignidad el difícil carrera del teatro.

Valero fundará la *Sociedad de declamación*, y á su tiempo se anunciará quienes serán los profesores de las otras. La Sociedad filarmónica que tan buenos servicios ha prestado, y á la que tenemos el honor de pertenecer, ha recibido gustosa la invitación, en nombre de su presidente uno de sus más dignos miembros, el Sr. García Cubas, sobre que admitiese en su seno, como una rama de su gran hermandad, á la sociedad dramática, por cuya deferencia lo manifestamos aquí nuestro agradecimiento.

La Sociedad filarmónica tiene un motivo más para hacerse acreedora á la estimación y al cariño de los artistas y de todos los hombres que desean la ilustración del pueblo.

Anexo 3. Sobre la representación de *El Redentor del Mundo* en *El siglo diez y nueve* (26 de Marzo de 1871) p. 1.

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f050&coleccion=>

Gran Teatro Nacional. Compañía Dramática Nacional dirigida por Eduardo González. Gran Solemnidad Dramática. ¡Verdadera y digna novedad! 19 de marzo de 1871 por la tarde a las cuatro en punto. *El Redentor del Mundo*, drama sacro en seis actos y varios cuadros en los que aparecerá la Calle de la Amargura con los detalles que se designan en la Historia Sagrada y en la que aparecerán los portaestandartes, los timbaleros y bocinarios a caballo entre numeroso pueblo hebreo. El Monte de los Olivos, el ángel que ofrece al Redentor la copa del dolor. El campo de sangre, donde se verifica el suicidio de Judas. El Gólgota representado con toda su asombrosa verdad ofreciendo a la vista un terremoto al morir el Redentor. Este espectáculo estará adornado con magníficos coros, entre los cuales se cantará el *Stabat Mater* de Rossini y la *Gloria* de Rossi. Durante la representación de la pasión jugará la luz eléctrica y los relámpagos y descargas eléctricas visibles al espectador. Pagas: palcos y plateas con ocho entradas seis pesos. Ídem segundos con ídem, cinco pesos. Ídem terceros con ídem, cuatro pesos. Lunetas y balcones con cojín, un peso. Entrada a palcos primeros, 75 centavos. Ídem a palcos segundos, 62 centavos. Ídem a terceros 50 centavos. Asientos delanteros en galerías, 31 centavos. Entrada a galería, 25 centavos. J. M. Servín.

La representación de *El Redentor del Mundo* fue magnífica y decorada con todo el aparato que requiere tan grandioso argumento, salvo algunos detalles que indicaré. El prendimiento no estuvo de acuerdo con el hecho histórico por falta de animación. Lo mismo puede decirse de la entrada a Jerusalén, en el momento en que el pueblo

amotinado, pide a Poncio Pilato la sentencia del Salvador, y en general en todos los cuadros en que había reuniones según la historia. Los mites (comparsas) tienen la mala costumbre de ordenarse en fila siempre que se presentan, de manera que el espectador pierde toda ilusión ante ese orden, que es lo menos conveniente en tales ocasiones. En la referida escena del prendimiento los guardias se colocaron en los ángulos del escenario tan simétricamente como si fueran a jugar al *pan y queso*.

González, Chucha Servín y Concha Méndez estuvieron muy felices. La circunstancia de llevar todas las ropas nuevas hizo creer a algunos que Chucha llevaba crinolina. Esto es un error. El papá de Chucha es demasiado celoso y conocedor del arte para haber permitido tal anacronismo. Concha Méndez dio a las escenas en que tomó parte una entonación tan natural, que arrancó lágrimas a la mayor parte de los concurrentes. Estuvo verdaderamente inspirada; doile el parabién más cumplido. Durante la representación el público guardó un religioso silencio Y los pañuelos acudían con frecuencia a detener las lágrimas que involuntariamente saltaban a los ojos de muchas personas. Desgraciadamente, en el momento de la muerte del Salvador los mites resucitados equivocaron su papel y salieron de sus sepulcros haciendo unas piruetas propias sólo de *La redoma encantada*. Éste fue un momento de prueba, pues el público, que en ocasión semejante se echó a reír, manifestó su disgusto moderadamente y más con indignación que con risa.

Verdaderamente, creemos que los eclesiásticos que permiten parodiar en los pueblos de indios la vida del Redentor, lejos de prohibir la asistencia a ese espectáculo deberían animar a los católicos para que concurriesen a ese, que puede considerarse como una meditación religiosa conmovedora.

EL SIGLO DIEZ Y NOVENO

Séptima época.—Año trigésimo.

MEXICO.—Domingo 26 de Marzo de 1871.

CANDIDATO
Que en nombre del partido republicano presenta
PRESENTA EL "SIGLO XIX"
PARA LA PRESIDENCIA DE LA REPUBLICA
en el período cuatrienio:
C. SEBASTIAN LERDO DE TEJADA.

SANTOS DE HOY Y DE MAÑANA.

Reg. San Andrés obispo y San Andrés obispo.
Matana.—San Roberto obispo.

EDITORIAL.

MOSAICO.

Si algunas caricaturas se parecen a algunas, en la gar de correjir nosotros el retrato, aconsejamos al original que se corrija en su mano, pues, que deje de parecerse.

El poltrón hablador.

La sardina.—Niños que batían con can.—*El Redentor del mundo.*—Julio de D. Simon Garcia.—*El vino.*—*Opinión de Juvenal.*—*Aneto en la cámara.*—*El bento que pone.*—*Un señor de espada.*—*Aneto á los niños.*—*El candidato del pueblo.*—*Algoritmo.*—*Opinión del pueblo.*—*Callos.*—*Viva y muera.*—*Un literato de impunidad.*—*Mas vale curar en gracia que ser gracioso.*—*El ex-don.*—*Las embriaguez.*—*Ortodoxos.*—*Congestiones.*

La sardina. ¿Sabeis de dónde viene ese nombre al bato que se ha dado el último domingo? ¡No! Pues si sí, porque yo no estoy más edificado que vosotros, y por consiguiente, habréis de quedarnos todos con la duda, ó no sé que hay algún es-tado caritativo, que quita instrucción sobre ese punto, en cuyo caso ya podré circular con ese interesante noticia etimológica sobre el bato último. Lo yo sí podré decir en que el tal bato de sardina, es, mas que de sardina ha sido de *jué*, *chiró* ó *pes-cetes blancos*, que todo se va allá, por lo indigito que me ha parecido. Orednas, queridos lectores, que hice un positivo sacrificio al entrar al salón de charlas, para ver si hallaba algo digno de vuestra

cuya edificación ha entrado el *can-can* como elemento de oración. Acaso ens padres no hayan podido bien el valor que puede tener este desnudo en el porvenir de una interesante paraja, porque no creo que si lo comprendieran, permitieran á otros que se amara tanto esas diversiones impropias de la infancia. La inocencia es una flor que se marchita tan fácilmente! Es una tierna campañilla que se deshace al menor contacto. ¡Pobres niños!

El domingo por la tarde se representó en el teatro Nacional el drama titulado: «El Redentor del Mundo.»

No me metaré á dar mi opinión sobre este doliente suceso, y me reduciré á trascribir el juicio que D. Simon Garcia (sobrino) ha publicado en el *Redentor*, por que mis apreciaciones están perfectamente de acuerdo con las que hace dicho autor.

Dice así:

«*El Redentor del Mundo.* Asisti, querido tío, á la representación de este drama. Pál magnifico y decorada con todo el aparato que exige tan grandioso argumento, salvo algunos detalles que indicaré. El Lavatorio, creo que debería hacerse, sentándose en semicírculo los discípulos de Cristo, y pasando sucesivamente el maestro á ejecutar con cada uno de ellos la ceremonia. Es preciso no tomar al pié de la letra el Lavatorio. Era una ceremonia oriental que en lo civil significaba el aseo y la higiene en aquellos pueblos que no tenían el hábito de la limpieza, y en lo moral la purificación. Ninguno podía llegar al templo de Dios sin estar limpio y limpio en el sentido moral, significa la pureza de las intenciones, y la rectitud del corazón. Los útiles para el Lavatorio usados en el teatro son poco propios, y tercan un poco al ridículo una augusta ceremonia. El Capasno, tomado de las pinturas que nos ha dejado Leonardo de Vinci, presentó un cuadro propio, grave, y que recordaba bien la antigüedad. Hubiera deseado alguna manifestación en los sirvientes, y que hubieran vestido con mas propiedad y con el lujo que entonces usaba cuando daban estas comidas personas distinguidas. Y entre los hebreos era tambien una ceremonia religiosa. Los cristianos conservaron, muchos años después de Jesucristo, la costumbre de reunirse en los cenáculos, y allí concertaban los trabajos de propaganda, y los asuntos de estas comunidades de hermanos que fueron dispersadas por todo el mundo entonces conocido. Las epístolas y las comidas en comunidad, fueron los mas poderosos elementos de la propaganda del cristianismo.

que el pueblo amotinado pide á Poncio Pilato la sentencia del Salvador, y en general de todos los cadros en que habia grandes reuniones, segun la historia.

Los mites tienen la impropia costumbre de ordenarse en filas, siempre que se presentan, de manera que el espectador pierde toda ilusión ante ese orden, que es lo menos conveiente en tales ocasiones. En la referida escena del Predicamiento, los guardias se colocaron en los ángulos del escenario tan simetricamente como si fuesen á jugar al pan y queso.

Gonzales, Chacha Servin y Concha Mendez estuvieron muy felices.

La circunstancia de llevar todas las ropas nuevas hizo creer á algunos que Chacha Servin llevaba *erubolina*. Esto es un error. El papá de Chacha es demasado celoso y condecorador del arte para haber permitido tal *querendón*.

Concha Mendez dió á las escenas en que tomó parte una entonación tan natural, que arrancó lágrimas á la mayor parte de los concurrentes.

Estuvo verdaderamente inspirado. Dotó el pablico mas cumplido.

Durante la representación el público guardó un religioso silencio. Obsérvese que los potuleros acudían con frecuencia á enjugar las lágrimas que involuntariamente se salaban á los ojos de muchas personas.

Desgraciadamente, como dice muy bien D. Simon Garcia, en el momento de la muerte del Salvador, los *mitos* resucitados, equivocaron su papel y salieron de sus sepulcros, haciendo unas piruetas propias solo de la «Redoma encapuchada». Estó fué un momento de prueba, pues el público, que en ocasion semejante se echa á reír, manifestó su disgusto más doleramente, y mas con indignación que con risas. Verdaderamente, creemos que los científicos que permitan parodiar en los pueblos de indios la vida del Redentor, lejos de prohibir la asistencia á ese espectáculo deberían señalar á los cadillos para que concurren á ése, que puede considerarse como una meditación religiosa comoventosa. Operano me parece copiar un párrafo que Juvenal escribe, dirigiéndose á un sacerdote que se dio haber condenado la representación del drama referido.

«Si hubiera visto en la representación de ese drama que el repugno, correr las lágrimas de los ojos de los espectadores si los hubiera contemplado enterrecidos y subleantes coquetando la terrible verdad con que Gonzales puso en escena su obra; si hubiera escuchado uno que otro sollozo ahogado, amonestado del sacro de una *teóro* si hubiera

Preguntéis qué motivaba su alegría y el aire cálido de los sifos, me contestar

—Porque no hay escuela papá.

—¿Cómo que no hay escuela?

—Sí, la hubo, ora en la *moñita*; per señor con su espada y dijo que si habia e

tardo quitaban multa al señor maestro.

—¿Pero eso es cierto?

—Sí, es verdad papá, si no, vamos á pr

al señor. Por señas que entonces el est

cando con el señor de la espada, nos pusi

tres á hacer *manchinépas* de gusto.

A la casa de los dignados juaristas tri

un señor de las espadas?

—

Ese mismo día se fijó en las esquinas u

ria en grandes cartelones, en cuya parte

decía:

Candidato del pueblo para la presiden

republicana, C. Benito Juarez.

Este leterero estaba impreso con letras

(cómo abunda).

Para que se conociera el efecto que la

ria produjo en ese pueblo, cuyo nombre

proclamar con candidatura, algunos lo q

algunos hijos del pueblo.

—¡Miral, tí!

—¿Qué cosa?

—Esos papelonos que están pegados al

—Hombré, de veras.

—Espera, veremos.

—Y qué cosa es?

—Miral... Aquí está un banquito

que tiene Carlos morto, el del caballo

que está en el paso.

—Eso quiere decir que Juarez tambie

ser ya rey de la república.

—Puede ser; pero cállate y mira con

—Eacima están Porfirio y Bonobodo, l

Allende.

—¿Buenos señores entón mira como es

tiendo todo el peso de la independencia, d

titucion y de la reforma y sobre todo á J

lo han puesto por las nubes... ¿No? ¿

—Y esa bola que está encinta?

—Ee México, cuya independencia hizo

fecita. Mira cómo ha roto las cadenas, con

tenia sujetos la España.

—Y ¿si no?

—Cállate, hombre, que pueden oírte los

que andas repartidos como lo estaban el

del imperio.

Anexo 4. Sobre el abono Pascua donde se presentará *El Redentor del Mundo* en *El ferrocarril* (11 de abril de 1871) p. 3

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a285?pagina=558a36657d1ed64f16c79567&palabras=Coupigny>



Gran teatro nacional. Compañía dramática mexicana dirigida por Eduardo González. Domingo 9 de abril por la tarde a las tres y media en punto. A petición de un considerable número de familias que no pudieron obtener localidad en el domingo anterior, se pondrá en escena por quinta y última vez seguramente en México la obra dramática más digna de ser vista y religiosamente atendida, tomar escrupulosamente de la historia sagrada, distribuida en distribuida en ocho actos y varios cuadros del poeta don Emilio *Resurrección del Redentor del mundo*.

Temporada de Pascua. La compañía dramática, dirigida por Eduardo González, ofrece un solo abono por seis funciones y, de acuerdo con la empresa de la ópera, los abonados a esta pequeña temporada tendrán la opción para que se les conserve para los abonos de la ópera los mismos números que hasta ahora tomen, en cualquier localidad, no siendo de propietarios. Se acaban de recibir por el último paquete inglés las obras dramáticas modernas, dadas en los teatros de Europa. Entre ellas están *Patria* de Sardou. *El otro* de Jorge Sand. *Julia* de Octavio Feuillet. *El trabajo* de Coupigny. *La sexta parte del mundo* de Catalina. *Redimir al cautivo* de Pina. Además de estas, el gran drama

últimamente escrito por el señor Tamayo y Baus: *Los hombres de bien*, que será puesta en escena cuanto antes y que ha adquirido un gran nombre y aplausos sin número al estrenarse hace muy pocos meses en La Habana. También se han empezado los trabajos escénicos para ofrecer muy pronto la gran comedia de magia artificial, de circunstancias precisas y latentes en todas partes del globo: *Oro, primero, rey del mundo*, con hermosos cantos, coros y bailes, cuya música es completamente original y del género de Offenbach.

TEATRO NACIONAL.

Hemos recibido el siguiente prospecto.

Compañía Dramática dirigida por E. Gonzales.—Temporada de Pascua.

Constantemente entregado á los trabajos escénicos, sin perdonar ningún género de afanes para ofrecer aquellos con cuanto novedad sea posible, á un público tan querido como es atento é inteligente, hemos aquí de nuevo empeñados en tan grata lucha, que solo durará hasta que empiecen sus trabajos en este Gran Teatro la anunciada Compañía de Opera. Por los cálculos hechos, podemos ofrecer por el momento un solo abono por seis funciones, y de acuerdo con la Empresa de aquella, nuestros abonados á esta pequeña temporada, tendrán opción á que se les conserve para los abonos de la Opera los mismo números que hasta ahora tomen, en cualquier localidad, no siendo de propietarios.

Acabamos de recibir por el último Paquete Inglés las obras dramáticas mas modernas, dadas en los teatros de Europa. Entre ellas están: *Patricio*, de Sardon. *El otro*, de Jorge Sand. *Julia*, de Octave Feuillet. El trabajo, de *Campigay*. La sexta parte del *Mundo*, de Catalina. Redimir al cautivo, de Pina.

Ademas de estas, recomendamos especialmente á nuestros amigos el gran drama últimamente escrito por el Sr. Tamayo y Baus: "*Los Hombres de Bien*," que procuraremos poner en escena de las primeras, y que ha adquirido un gran nombre y aplausos sin número al estrenarse hace muy pocos meses en la Habana, en cuyo Teatro quiso el autor se estrenase esta obra.

Tambien se han empezado los trabajos escénicos para ofrecer cuanto antes la gran comedia de magia artificial, y de circunstancias latentes y continuas en todas partes del globo: oro primero, *Rey del mundo*, con hermosos cantos, coros y bailes, cuya música es completamente original y del género Offenbach.

La primera funcion de este abono será el próximo Jueves 13 del corriente mes.

Desde el Miércoles próximo, 5 del presente mes, estará abierta la Contaduría para admitir las inscripciones de las personas que gusten.

El Domingo 9 no se da funcion de abono, con motivo de repetirse por última vez, y á instancia de numeroso público, el drama nuevo EL REDENTOR DEL MUNDO.—El abono seguirá abierto hasta el Miércoles 12, víspera de la primera funcion.

Anexo 5. Sobre el estreno de estreno de *El Redentor del Mundo* a cargo de la Compañía Dramática Mexicana en Toluca”¹³⁶.

Teatro Principal

COMPAÑÍA DRAMÁTICA MEXICANA. ESPECTÁCULO NACIONAL. SUBLIME Y SUNTUOSÍSIMA FUNCIÓN EXTRAORDINARIA DE NUNCA BIEN PONDERADO APARATO JAMÁS VISTA EN ESTA CIUDAD a beneficio de la dama joven Doña Josefa Ramírez y del actor D. Federico Alonso. Para la noche del jueves 16 de octubre de 1873 a las ocho en punto.

EL REDENTOR DEL MUNDO

¡Drama sacro-bíblico-religioso-histórico! ¡Nuevas decoraciones! ¡Acompañamiento de más de 100 personas! ¡El gran vestuario que sirvió para el estreno de dicha obra en el Gran Teatro Nacional de México! Aquilíferos, timbaleros, bocinarios a caballo. Representación de los cuadros más notables de la divina pasión. Hermosísimos coros sagrados. Veintiocho mutaciones. El Gólgota. La ascensión a la vista del público. Luces de Bengala. Deseosos de poder presentar a este ilustrado público un espectáculo digno de su cultura y civilización, y que al mismo tiempo hiciere época en los fastos teatrales, no hemos encontrado ninguna mejor que el grandioso drama sacro, representado siempre con tan colosal éxito en todos los teatros de la capital. Hacer elogios de tan magnífica obra sería por Jesús excusada, cuando la célebre fama que le precede es universal. Necesitándose arreglar algunas decoraciones que corresponden a la época y que al mismo tiempo protegen toda la analogía posible con las costumbres de aquellos tiempos, así como procurando que todo lo conveniente al servicio de escena sea con la debida propiedad, no nos hemos detenido ante ningún sacrificio, a cuyo efecto hemos mandado traer de México el gran vestuario que se construyó para el estreno de dicha

¹³⁶ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 114).

obra en el Gran Teatro Nacional. Además, con el objeto de dar más velocidad a las numerosas mutaciones de la obra se ha emprendido una obra formal en el escenario, arreglándola al estilo moderno. Si el programa que a continuación se expresa fuere de la aprobación de los amables concurrentes, quedarán profundamente complacidos sus humildes servidores. Josefa Ramírez y Federico Alonso. Orden de la función. 1.- Rumbosa obertura por los profesores de la orquesta YONE del maestro Petrelle. 2.- Representación del popular y divino drama-sacro-bíblico-histórico, escrito en sonoros versos originales del distinguido escritor español D. Emilio Mozo de Rosales, quien lo dividió en ocho cuadros y lo intituló:

EL REDENTOR DEL MUNDO

Cuyos notables cuadros están fielmente copiados de las divinas páginas de nuestro Evangelio. La obra está adornada con diversos coros sagrados. Los personajes están caracterizados, según los describen las sagradas escrituras, así como los trajes en su corte y colorido; la colocación de las figuras se ha hecho consultando las pinturas afamadas de los más célebres maestros del arte. La obra reúne en su notable conjunto todo lo más grandioso, sublime y conmovedor que imaginarse puede. El Sr. Alonso, que tantos aplausos conquistó en México, en el papel de Jesús, es quien hoy lo tiene a su cargo, así como el de Judas el Sr. Zerecero. La obra se ha ensayado con toda escrupulosidad y rívido esmero por el Sr. Estrada, quien ha repartido sus personajes de la manera siguiente: La Virgen, Srita. Ana Cejudo*. La Magdalena, La beneficiada. La Verónica, Sra. Cañete*. Isabel y una sirvienta, Srita. Rita Cejudo*. Ana, madre, Sra. Gómez. María Jácome, Sra. López. María Salomé, Srita. Díaz. Jesús EL BENEFICIADO. Poncio Pilato, Sr. Estrada. Caifás, Sr. Escobar*. Judas Iscariote, Longuinos y Herodes, Sr. Zerecero. Centurión, Sr. Irigoyen*. San Pedro, Sr. Morales A. San Juan, Sr. Morales J. Anás, Abdías, Doctor 1, Sr. Gómez. Feluel y Roboan, Doctor 2, Escartin, Malco, Soldado 1 y ciudadano 2, Sr. Galán. Simón, leproso, Simón Cirineo, José Arimatea y ciudadano 1, Sr. Torres. Sayón 2, soldado 2, Sr. Díaz. Nicodemus, pregonero, Jaime el Menor, Sr. López. El Ángel, Niña, Berta. San Mateo y Benjamín, Sr. Meneses. –Pueblo hebreo, rabinos, doctores, soldados romanos, lictores, mujeres, niños ancianos, apóstoles, pregoneros, coros de ángeles, saguilíferos, porte-estandartes, timbaleros y

bocinarios a caballo. Los pasos de los cuadros son los siguientes: CUADRO PRIMERO. Casa de Magdalena.- Plaza de Betania.- Casa de Simón.- Entrada de Jesús a Jerusalem. CUADRO SEGUNDO. Los doctores de la ley.- Casa de María.- Despedida de Jesús.- Coro de ángeles. CUADRO TERCERO. La cena.- El huerto de los olivos.- El Sanedrín. CUADRO CUARTO. La oración del Huerto.- Coro de ángeles. El prendimiento.- El consistorio.- Muerte de Judas.- (El que quedará ahorcado pendiente de un árbol). CUADRO QUINTO. La casa de Caifás, canta el gallo.- El pretorio de Pilatos.- Palacio de Herodes.- Sentencia de Pilatos (se lava las manos, azotan a Jesús y lo coronan de espinas) CUADRO SEXTO. Dolores de María.- Calle de la amargura.- Procesión de las tres caídas) Gran acompañamiento de aquilíferos, timbaleros, y bocinarios a caballo). EL CALVARIO (Crucifixión de Jesús y elevación de la Cruz a la vista del público.- Juegan los soldados sus sacratísimas vestiduras).- Lanzada de Longinos.- Recobra este la vista.- Muerte de Jesús.- Horrible terremoto.- Resucitan los muertos. CUADRO SÉPTIMO. Poncio Pilatos.- El descendimiento (Coro celestial) el santo sepulcro (Himno de Querubines) CUADRO OCTAVO. La resurrección.- (Resucita Jesús degradándose el sepulcro y hace su ascensión, perdiéndose entre las nubes).- Música angelical.- Las tres Marías.- Los apóstoles.- Santo Tomás coloca su dedo en la divina llaga del costado).- Jesús envía la paz a l mundo.- el cenáculo.- Lago de Tiberiades iluminado por la luna.- Jesús camina por las aguas y se eleva entre diáfanas nubes a su trono celeste. ¡El Padre Nuestro!!

HERMOSAS LUCES DE BENGALA

Damos nuestras más especiales gracias a todos nuestros amables compañeros por haberse prestado a desempeñar papeles bastante insignificantes, con objeto del mayor lucimiento de la función, además consignamos públicamente nuestra gratitud al apreciable actor D. Eduardo Irigoyen*, por la deferencia que ha tenido al trabajar en nuestra función. Atendiendo los crecidísimos gastos que demanda tan colosal composición serán como siguen los PRECIOS DE ENTRADA

Balcón y luneta con cojín	\$ 0 6
Plateas y palcos primeros con 8 entradas	\$ 5 0
Entrada a palcos primeros	\$ 0 5
Entrada a palcos segundos	\$ 0 2 1/2
Entrada a galería	\$ 0 1 1/2

Anexo 6. Artículos de los Reglamentos Orgánicos de Teatros, Sobre la propiedad de los autores o de los editores que la han adquirido.

- El autor de una obra nueva en tres o más actos percibirá del Teatro Español, durante el tiempo que la ley de propiedad literaria señala, el 10 por 100 de la entrada total de cada representación. Incluso el abono. Este derecho será de 3 por 100 si la obra tuviese uno o dos actos. Artículo 10 del Reglamento del Teatro Español de 7 de febrero de 1849.
- Las traducciones en verso devengarán la mitad del tanto por ciento señalado respectivamente a las obras originales, la cuarta parte las traducciones en prosa. *Ídem.* Artículo 11.
- Las refundiciones de las comedias del teatro antiguo devengarán un tanto por ciento igual al señalado a las traducciones en prosa, o a la mitad de éste, según el mérito de la refundición *Ídem.* artículo 12
- En las tres primeras representaciones de una obra dramática nueva, percibirá el autor, traductor o refundidor, por derechos de estreno, el doble del tanto por ciento que a la misma corresponde. *Ídem.* Artículo 13.
- El autor de una obra dramática tendrá derecho a percibir durante el tiempo que la ley de propiedad literaria señale, y sin perjuicio de lo que en ella se establece, un tanto por ciento de la entrada total de cada representación, incluso el abono. El *máximo* de este tanto por ciento será el que pague el Teatro Español, Y el *mínimo* la mitad. Artículo 59 el decreto orgánico de Teatros del Reino de 7 de febrero de 1849.
- Los autores dispondrán gratis de un palco o seis asientos de primer orden en la noche del estreno de sus obras, y tendrán derecho a ocupar también gratis, uno de los indicados asientos en cada una de las representaciones de aquellas. *Ídem.* Artículo 60.
- Los empresarios o formadores de Compañías llevarán libros de cuenta y razón, foliados y rubricados por el Gefe político, a fin de hacer constar en caso necesario los gastos y los ingresos. *Ídem.* Artículo 78.
- Si la empresa careciese del permiso del autor o dueño para poner en escena la obra, incurrirá en la pena que impone el artículo 23 de la ley de propiedad literaria. *Ídem.* Artículo 81.

- Las empresas no podrán cambiar o alterar en los anuncios de teatro los títulos de las obras dramáticas, ni los nombres de sus autores, ni hacer variaciones o atajos en el texto sin permiso de aquellos; todo bajo la pena de perder, según los casos, el ingreso total o parcial de las representaciones de la obra, el cual será adjudicado al autor de esta, y sin perjuicio de lo que se establece en el artículo antes citado de la ley de propiedad literaria. *Ídem*. Artículo 82.
- Respecto a la publicación de las obras dramáticas en los teatros, se observarán las reglas siguientes:
 - 1.- Ninguna composición dramática podrá representarse en los teatros públicos sin el previo consentimiento del autor.
 - 2.- Este derecho de los autores dramáticos durará toda su vida y se transmitirá por 25 años, contados desde el día del fallecimiento, a sus herederos legítimos o testamentarios, o a sus derechohabientes, entrando después las obras en el dominio público, respecto al derecho de representarlas. Ley sobre la propiedad literaria de 10 de junio de 1847. Artículo 17.
- El empresario de un teatro que haga representar una composición dramática o musical, sin previo consentimiento del autor o del dueño, pagará a los interesados por vía de indemnización una multa que no podrá bajar de 1000 reales ni exceder de 3000. Si hubiese además cambiado el título para ocultar el fraude, se le impondrá doble multa. *Ídem*. Artículo 23.

Anexo 7. Sociedades toluqueñas de beneficio; artísticas y artesanales.

Asociación Dramática de Jóvenes Toluqueños. Grupo de aficionados que se encargó de organizar la presentación de una opereta pastoril el 13 de febrero de 1876. El escenario fue el Teatro Principal de Toluca. El programa menciona que esta función fue repetida el 30 de enero anterior. El programa comenzó con la composición musical *La muta di porteci* y en seguida se llevó a escena la obra en cinco cuadros llamada *Gloria, ventura y amor en la choza del pastor*.

Asociación Filarmónica de Toluca. Gremio musical efímero. El 25 de abril de 1874 convocó a un concurso donde debían estar presentes “ricos, pobres, ancianos, niños, científicos, industriales y artistas a fin de construir la biblioteca popular”¹³⁷. Al propósito se sumó el Ayuntamiento de Toluca. El programa de la función presentó a esta agrupación con la obertura *Ione*. La función se complementó con fragmentos de la ópera *Norma*, la marcha *El profeta y Aurora* y *Romanza* de Donizetti.

Asociación de Artesanos de Toluca. Corporación muy estable y constante dentro del periodo estudiado. Colaboró con numerosas compañías de teatro de Toluca para buscar beneficios a las escuelas. Una de sus presentaciones más sobresalientes fue la de una exposición artesanal, que junto con el Instituto Literario del Estado de México fue mostrada a los emperadores Maximiliano y Carlota en 1864, con motivo de una gira por la región del Altiplano. Algunos indicios refieren que la Sociedad Progresista de Artesanos fue derivada de la primera.

Club Dramático de Toluca. Agrupación local de teatro. La primera referencia localizada es del 24 de septiembre de 1867, una representación a beneficio de los establecimientos de instrucción pública. Del ingreso económico se entregaron 55.50 pesos al Instituto Literario del Estado de México y 50 pesos a las escuelas municipales para su sostenimiento. Algunos de los integrantes fueron Soledad Amat*, las Sras.

¹³⁷ La consulta se puede realizar en el cartel que se encuentra en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia (AHMT/DP/2/4/1/F. 7/1874-1876/f. 109).

Margarita García de Amat y Vidaña de Castañeda; los Sres. Joaquín Amat, Jesús C. Báez, Atenógenes N. Carrasco, Montes de Oca, Andrés Castro y Pulgar, Antonio Castañeda y Francisco J. Macotella. Ignacio Ocampo figuró como su director escénico.

Compañía Dramática de Joaquín Amat. Agrupación toluqueña de teatro. Integrada por el director teatral Joaquín Amat, su esposa Margarita García de Amat y su hija Soledad Amat. El primer registro de esta compañía data del 4 de octubre de 1864, durante el Segundo Imperio. Existe la posibilidad de que Maximiliano y Carlota hayan acudido a una de sus funciones durante el viaje que hicieron al Valle de Toluca por esas mismas fechas. Esta familia participó activamente en diferentes compañías locales durante el periodo llamando Triunfo de la República.

Sociedad Artística de Protección Mutua. Asociación fundada el 31 de julio de 1867 mediante la publicación de sus “Bases preliminares para la formación” y bajo el lema de “Libertad, Igualdad y Fraternidad”. Esta organización se conformó por mayores de 18 años que ejercieran cualquier arte u oficio y aquellos que, sin pertenecer a algún arte, prestaran algún servicio a la comunidad. Los socios fundadores fueron: Félix Cid del Prado, presidente; Andrés Castro y Pulgar, vicepresidente; Vicente Landa, secretario; Jacobo González y González, prosecretario; José Antonio Arce, tesorero; I. Manuel Garrido, José González y González, José María Carrasco, Juan Garza, etc. Socias fundadoras: Luz Presa de Gómez, Estevana (*sic*) Saavedra de Alas, María del Pilar Moreno, Soledad Amat, entre otras. Socios honorarios: Lic. Manuel Alas y el Lic. Vicente Riva Palacio, entre muchos otros. Esta sociedad se formó con socios del Liceo Juárez* y de la Asociación de Artesanos de Toluca (*La Victoria*, 19 de agosto de 1867). En el mes de septiembre de 1867 publicó sus estatutos.

Sociedad Artística Regeneradora. En 1870 se informa de la creación de esta sociedad relacionada con la Sociedad de Protección Mutua debido al nombre de algunos integrantes. Aunque el elenco fue muy distinto; Benito Sánchez, Vicente Montes de Oca, Joaquín Cortina, Jesús M. Cárdenas, Lic. Celso Vicencio, Daniel Alva, Antonio Sánchez, Luis F. Muñoz Ledo y Pomposo Becerril. De esta agrupación existen varios registros de

puestas en escena desde 1874 hasta 1876. En esta última etapa se integró la Compañía Lírica de la familia Unda.

Sociedad Dramática Toluqueña. Referida en la representación del 22 de agosto de 1875. No hay más registros en el periodo de 1821 a 1876.

Sociedad de Estudios Lírico-Literarios. Proyecto encabezado por M. Espinoza y Guisáosla, E. Marín y M. Martínez Castro en julio de 1867. No hay más registros en el periodo de 1821 a 1876.

Sociedad Filarmónica Toluqueña. Agrupación citada en conciertos de ópera en marzo de 1870. El organizador y presidente fue Plácido Estévez y Alejandro Herrera, secretario. En su primer programa se presentó *Italiana en Argel* y *Stabat Mater*, con los movimientos *Cujus animam*, *Quis est homo*, *Pro peccatis*, *Eja Mater*, *Sancta Mater*, *Inflamatus* y *Salve*. Algunos de los intérpretes fueron Luis F. Muñoz Ledo, Sara de Canales, Carolina García, Ignacio Trujillo, Ignacio y Miguel Gonzalo. Otra función se registra el 25 de noviembre de 1875.

Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. Agrupación conformada en 1870 con motivo de la llegada del Gobernador Mariano Riva Palacio. En su programa resaltan fragmentos de ópera, de música, recitados y declamación: *Yonne*, *Rigoletto*, *Foscari* y *Atila*. La agrupación parece haber estado conformada por la Sra. Teresa de Islas, Sritas. Guadalupe y Consuelo González y Sres. Jesús C, Báez y José Antonio Montes de Oca, además de haber invitado a Juan Garza, Isauro Garrido y Agustín Ladrón de Guevara.

Sociedad Dramática Popular / Compañía Dramática Popular. Agrupación que aparece el 10 de septiembre de 1876. Algunas de las representaciones que hizo fueron en honor del 16 de septiembre con dramas de temas nacionalistas. Impulsó la creación de Conservatorio de Música y Declamación de Toluca el mismo año.

Sociedad Progresista de Artesanos. Ver Asociación de Artesanos de Toluca.

Anexo 8. Sobre la representación de “El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo por la Compañía Dramática Mexicana” (AHMT/DP/2/4/1/F.6/1872-1873/110)

Teatro Principal

Compañía dramática mexicana. Espectáculo Nacional

Esplendida y sublime función extraordinaria, nunca vista en esta ciudad!! A beneficio del primer actor y director de la compañía Sr. D. Manuel Estrada y Cordero*. Para la noche del jueves 11 de setiembre de 1873. Quien tiene el honor de ponerla bajo la protección del distinguido bello sexo de esta capital. A las ocho y media en punto. ESTRENO. Única representación del grandioso drama **sacro-bíblico-histórico-fantástico** de **inusitado y colosal aparato**,

EL ÚLTIMO DIA DE JERUSALÉM

o el

TRIUNFO DEL CRISTIANISMO

¡Decoraciones nuevas! ¡Acompañamiento de más de cien personas! ¡Gran panorama del Incendio de Jerusalem! ¡Banda y coro del Orfeón de esta ciudad de más de 40 personas! ¡Amazonas y romanos a caballo!! Gran vestuario del Teatro Nacional de México

De ninguna manera podré demostrar mejor mi gratitud a este público tan caballeroso como deferente con los artistas, que presentándole un espectáculo digno de

su cultura e ilustración. Consecuente con mis ofertas hechas hacia este galante público de Toluca, y habiendo vencido todos los obstáculos que se me presentaban para poner en escena tan grandiosa obra, no he vacilado en hacer todo género de esfuerzos y sacrificios para conseguirlo. Con este fin, he mandado construir todo lo necesario para el decorado, así como los trajes que se presentarán con la mayor propiedad posible, para lo cual se han consultado los mejores cuadros de los más afamados pintores y las obras históricas más respetadas y textuales. Con tal motivo, se ha mandado traer a México todo el gran vestuario que sirvió para el estreno de dicha obra en el Gran Teatro Nacional de México. El conmovedor argumento de esta hermosa composición está tomado de acertados conocimientos, tanto de los libros sagrados como de la historia y de las costumbres de aquellos tiempos, por su inteligente autor el distinguido literato D. Luis Mejías y Escassy. Los personajes históricos que aparecen en ella están retratados con la mayor verosimilitud posible, y sus caracteres sostenidos con toda la fidelidad que nos prescriben las tradiciones. La hermosa versificación fluida y sonora de esta interesante tragedia, es de lo mejor ----- en la literatura moderna. El aparato escénico será brillante y exornado con todo lujo, suntuosidad que su autor requiere.

Cuando la escena lo pida aparecerá un lucido ejército de ARROGANTES AMAZONAS, MARCHANDO ALGUNAS DE ELLA A CABALLO. La simpática heroína de esta obra LA REINA VERENICE lanzará un valiente reto al campo romano desde las murallas de Jerusalem SOBRE UN FOGOSO CORCEL, El campo romano sustentará todo su acompañamiento de caballeros, senadores, bunos, aquilíferos, saeteros, honderos, pajes, amazonas, soldados de caballería e infantería a la vista del público y en

medio de un terrible asalto dado por los romanos sobre el campo judío. A su debido tiempo, LA CIUDAD SANTA, SE DESPLOMARÁ, en medio del HORROROSO INCENDIO de sus edificios, los lamentos de las madres, los gritos de los niños, las imprecaciones de los ancianos, el furor de los combatientes, la desesperación de los moribundos; rasgándose el velo del TEMPLO DE SALOMÓN, Consumido por las llamas, no quedando piedra sobre piedra de la ciudad deicida, y cumpliéndose en todo la SAGRADA PROFECÍA del DIVINO MAESTRO JESUCRISTO. El piadoso Vespasiano, el gran Tito, la delicia del género humano y el ambicioso Domiciano, así como la enérgica y apasionada Berenice, y el dulce y sentimental Josepho, están retratados con toda la fidelidad histórica posible. La ejecución está adornada con varias marchas guerreras y COROS MARCIALES Y SAGRADOS. Extraídos de las mejores óperas del repertorio italiano, y que bondadosamente se ha prestado a ejecutar la Sociedad Filarmónica de Santa Cecilia. El conjunto de la obra reúne lo instructivo, edificante y moral, a lo histórico, elevado y conmovedor de la alta tragedia. Habrá además un notable aparato de LUZ ELÉCTRICA. Según el sistema empleado últimamente en los diversos teatros de Europa y los Estados Unidos, que preste la inmensa ventaja de poder cambiar instantáneamente el color de los rayos que despide su deslumbrante foco: en el INCENDIO DE JERUSALEM despedirá unos pavorosos rayos rojizos. Los cuadros y la colocación de las figuras se harán consultando todas las reglas de la estética teatral. En la última escena aparecerá hendiendo en los aires, rodeada de un vaporoso grupo de nubes, en sublime apoteosis, el signo ilustrado de NUESTRA REDENCIÓN, LA SACRATÍSIMA CRUZ, Rodeada de una espléndida luz celestial. Espero que este suntuoso drama sea

de todo el agrado del bondadoso e inteligente público, y que acuda a presenciar con entusiasmo esta ÚNICA REPRESENTACIÓN del mencionado espectáculo.

ORDEN DE LA FUNCIÓN

A una rumbosa obertura, seguirá la representación del drama trágico-religioso-bíblico-fantástico, en cuatro cuadros y en verso, original del distinguido literato D. Luis Mejías y Escassy, quien lo tituló: EL ULTIMO DIA DE JERUSALEM O EL TRIUNFO DEL CRISTIANISMO!! La dirige el Beneficiado, habiéndole prodigado escrupulosos y repetidos ensayos y dándole el siguiente repartimiento:

PERSONAJES

Berenice, reina hebrea
 Raquel, dama de la reina
 Cleopatra, amazona romana
 Josepho, profeta hebreo
 Domiciano, su hermano
 Vespasiano, su hermano
 Tito, su hijo, general del ejército
 David, jefe hebreo
 Fabio, centurión romano
 Un centurión

AUTORES

Srita. Ana Cejudo*
 Sra. Cañete*
 Srita. Rita Cejudo*
 Sr. Gómez
 El Beneficiado
 Sr. Zerecero
 Sr. Alonso
 Sr. Morales J.
 Sr. Escobar*
 Sr. Morales A.

Centuriones, Capitanes, Caballeros, Pajes, Tribunos, Lectores, Aquilíferos, Porta-Estandartes, Amazonas, Saeteros, Honderos, Soldados de caballería e infantería, Romanos del pueblo, soldados hebreos. Pueblo hebreo, ángeles, Coros, acompañamiento, comparsas, Aquilíferos, timbaleros, bocinacios, centuriones y porta estandartes a caballo.

A pesar de tratarse de una obra de asunto serio; sus actos son demasiado breves y sin aquellas escenas que tanto desagradan al público inteligente. 3º Intermedio musical
4º Representación del festivo juguete cómico en un acto, chistoso entre los chistosos, original de los Sres. D. Manuel Cancino y Martínez y D. Santiago Infante de Palacio, quienes lo titularon: POR NO TENER PANTALONES

La dirige el beneficiado, habiendo repartido como sigue:

PERSONAJES

Doña Angustias

Elisa

Carlos

Anselmo

León

Luciano

AUTORES

Sra. Cañete*

Sra. Ramírez.

El beneficiado

Sr. Gómez

Sr. Morales A.

Sr. Morales J.

Si tal función fuere del agrado de este inteligente y amable público, se verán satisfechos los deseos del humilde artista mexicano. Manuel Estrada y Cordero*. Atendiendo a los cuantiosísimos gestos que han tenido a erogarse para montar la debida propiedad este magnífico espectáculo, serán como siguen los

PRECIOS DE ENTRADA

Luneta con cojín	06
Plateas y palcos primeros con 8	50
entradas	
Entrada a palcos primeros	05
Entrada a palcos segundos	02 1/2
Entrada a galería	01 1/2

NOTA. Las personas que tuvieran comprada la localidad para esta función tendrán derecho a pasar a los ensayos generales.

OTRA. A los señores abonados se les reservará sus localidades hasta las 8 de la tarde del martes 9, desde cuya hora se dispondrá de las que queden a favor de los que lo soliciten,

Archivos documentales y digitales

- Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones Públicas. 1826-1876.
- Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo Sección Especial. 1821-1876.
- Archivo Histórico del Estado de México. Ramo Gobernación/Gobernación/Gobernación. 1827
- *Colección de decretos y órdenes del Congreso Constituyente del Estado Libre y Soberano de México*. T. I-XIII (Ed. 1848): Instituto Científico y Literario de Toluca. 1824-1876
- *Ley, La. Periódico Oficial del Gobierno del Estado Libre y Soberano de México* (1868-1876)
- *Victoria, La. Periódico Oficial del Primer Distrito del Estado de México* (1867)
- *Los archivos del espectáculo*. Archivo digital de programas de mano de los principales teatros de París. En <http://www.lesarchivesduspectacle.net/> 1867-1876. Todas las consultas realizadas en septiembre de 2010.
- *www.theatrehistory.com*. Página electrónica dedicada a la historia universal del teatro. Todas las consultas realizadas en septiembre de 2010.
- (DRAE). *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*. Colección de los diccionarios de la Real Academia Española de la lengua. En <http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>.
- Hemeroteca Nacional de México. <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/>
- *Todas las consultas realizadas en enero de 2025.*

Bibliografía.

- Adame Goddard, Jorge. *El pensamiento político y social de los católicos mexicanos, 1867-1914*. México: Instituto Mexicano de Doctrina Social Cristiana, 1981. Archive.org, <https://archive.org/details/ElPensamientoPoliticoYSocialDeLosCattlicosMexicanos18671914JorgeAdameGoddard>
- Alba y Peña, Juan de. *El pueblo y la patria en cueros: apropósito fantástico en un acto en verso*. España: Impr. Del Centro Industrial Mercantil, 1865. Archive.org, <https://archive.org/embed/elpuebloylapatri00alba>
- Alcántara Mejía, José Ramón. *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.
- Altadill, Antonio. *La pasión de Jesús: drama sacro-bíblico en seis jornadas y un epílogo: escrito en verso sobre la Biblia y el auto de Fr. Gerónimo de la Merced*. España, Impr. De J. Rodríguez. 1855. Archive.org, <https://archive.org/details/lapasindejes00cepe>
- Álvarez, Emilio. *La Virgen de la Paloma: drama histórico-fantástico- religioso en cinco actos y en prosa y verso*. España: Impr. De R. Moreno. 1867. Archive.org, <https://archive.org/embed/lavirgendelapalo00alva>
- Arquer, Agustí. *Continuasio de la passió y mort de Christo Senyor Nostre, o sia, La triunfant resurrecció: nou drama sacro ab un acte y en vers*. Barcelona: Estab. Tip.

De la Viuda e hijos de Gaspar, 1870. Archive.org,
<https://archive.org/details/continuasiodelap00arqu>

Arrieta, Emilio. *El Potosí submarino: zarzuela cómico-fantástica de gran espectáculo en tres actos y en verso*. España: Impr. De J. Rodríguez, 1870. Archive.org
<https://archive.org/details/elpotossubmarino2167arri>

Asensio Más, Ramón y Antonio de San Gerónimo. *La resurrección de Nuestro Señor Jesucristo: drama sacro en un acto*. España: Impr. De T. Gorchs, 1855.
Archive.org <https://archive.org/details/laresurreccionden3471asen>

Bache Cortés, Yolanda y Elena Díaz Alejo. *Manuel Gutiérrez Nájera. Obras V. Crónicas y artículos sobre teatro*, Literatura Mexicana, México, UNAM, 1998.

Bajtín, Mijail. *Teoría y estética de la novela: Trabajos de investigación*. España: Taurus, 1975.

Barbieri, Francisco. *Revista de un muerto, juicio del año 1865: apropósito fantástico en tres cuadros y en verso*. España: Impr. De J. Rodríguez. 1866. Archive.org,
<https://archive.org/details/revistadeunmuert25515barb>

Belloy, M. de. *La siege de Calais: tragédie*. France: Imprimerie de Ballard, imprimeur du Roi. 1764. Archive.org, <https://archive.org/details/lesigedecalais00bell>

_____. *Ouvres choisies*, France: Imprimiere stereotype de Tremblay, 1821. Archive.org,
<https://archive.org/details/oeuvreschoisies00buyrgooq>

Belza, Juan, *Un corpus de sangre: melodrama de grande espectáculo*, España: Impr. De J. Rodríguez, 1861. Archive.org,
<https://archive.org/details/uncorpusdesangre00belz>

Benjamin, Walter. *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. .

Frankfurt am Main: Suhrkamp. 1991. Archive.org,
<https://archive.org/embed/DasKunstwerkImZeitalterSeinerTechnischenReproduzierbarkeit>

Borg, Marcus J. y Crossan, John *La última semana de Jesús en Jerusalén. El relato día a día de la semana final de Jesús en Jerusalén*. España: PPC, 2007.

Brull y Ayerra, Apolinar. *El mártir del calvario, o, La pasión y muerte de Nuestro Señor : drama sacro bíblico de espectáculo en ocho actos y veinticinco cuadros*. Madrid: Impr. De J.M. Ducazcal, 1893. Archive.org,
<https://archive.org/details/elmartirdelcalvar12327brul>

Castillo M., Rafael del. *Los estranguladores: drama de espectáculo en cuatro actos y cinco cuadros*, España: Esta. Tip. De N. Ramírez, 1865. Archive.org,
<https://archive.org/details/losestranguladores>

Campoamor, Antonio. *La estatua encantada o El desertor; zarzuela de grande espectáculo en 3 actos*. España: Imprenta y librería de Roque Gallifa, 1859. Archive.org, <https://archive.org/details/laestatuaencanta00repa>

_____. *El hombre-dios, o sea, La pasión y muerte de Nuestro Señor Jesucristo: drama sacro-bíblico-religioso: tomado de los textos de la Sagrada Escritura, en ocho actos y en verso*. Sevilla: F. Alvarez. 1869. Archive.org,
<https://archive.org/embed/elhombrediososea00camp>

Cavero, José Julián. *Los pastores de Bethlehem: tradición sacro-bíblico-dramática, en cinco actos y en verso*. España: Impr. De N. Ramírez, 1869. Archive.org,
<https://archive.org/details/lospastoresdebet1143cave>

_____. *Los siete dolores de María Santísima: drama sacro-bíblico-tradicional, en siete pasos divididos en ocho cuadros y un epílogo*, Barcelona: Imp. De N. Ramírez, 1869. Archive.org, <https://archive.org/details/lospastoresdebet1143cave>

Ceballos Ramírez, Manuel. *Historia de Rerum Novarum en México (1867-1931)*. México, D.F: Asociación Mexicana de Promoción y Cultura Social A. C. / Instituto de Doctrina Social Cristiana IMDOSOC, 1991.

Chénier, Marie-Joseph de. *Charles IX, ou L'école des rois, Tragédie*. France: Imprimerie de P. Fr. Didot Jeune. 1790. Archive.org, <https://archive.org/details/charlesixoulco00ch>

_____. *Tibère, tragédie*. France: Chez J. – N. BARBA, Librairie, 1819. Archive.org, Recurso disponible en Archive.org <https://archive.org/embed/tibretragdie00ch>

Cogniard, Théodore. *Les bibelots du diable. G. de Feerie en 3 actes & 16 tableaux*. France: Affiches françaises imp. Émile Lévy, 1858. BNF. Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k61813519/f1.image>

Cogniard, frères. *Rothomago*, France: Magasin Theatral, 1839. BNF.Gallica, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5701377k.r=Rothomago>

Corada, Telésforo. *La heroína de Barcelona: drama histórico fantástico en très actos y en verso*. España: Estab. Tip. De N. Ramírez. 1867. Archive.org, <https://archive.org/details/laheronadebarcel12413cora>

Crébillon, Claude-Prosper Jolyot de. *Le triumvirat ou La mort de Cicéron. Tragedie. Oeuvres de Crébillon*. Paris: Chez les Libraires Associés. 1777. Archive.org, <https://archive.org/details/uvresdecrbillo03cr>

Derrida, Jaques. *La Diferencia/Différance*. Edición electrónica de la Escuela de Filosofía
Universidad ARCIS, 1968. [philosophia.cl,
https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf](https://www.philosophia.cl/biblioteca/Derrida/La%20Diferencia.pdf)

Ducange, M. Víctor. *Roberto Dillón o El católico de Irlanda*. France: S. I.: s.n.. 1800.
Archive.org, <https://archive.org/details/robertodillonoel00duca>

Dubatti, Jorge. *El teatro jeroglífico: herramientas de poética teatral*. Argentina: Atuel,
2002.

Dumas, Alexandre. *Catherine Howard. Drame en cinq actes et en huit tableaux. Le
magazin theatral*. S/E. 1830. Archive.org,
<https://archive.org/details/piecesdethatr01cogn/page/n465/mode/2up>

Eco, Umberto. *Interpretación y sobreinterpretación*. España: Cambridge University Press.
1997.

Escamilla, Pedro. *La urraca ladrona: melodrama de grande espectáculo nuevamente
arreglado en 4 actos y en verso*. España: Impr. De C. González, 1863. Archive.org,
<https://archive.org/details/laurracaladronam16121caig>

Fernández Grajal, Tomás. *El nacimiento del hijo de Dios, o, La adoración de los santos
reyes : auto sacro en tres actos y dieciséis cuadros y en verso*. Madrid: Impr. De
la Viuda de J. Ducazcal, 1893. Archive.org,
<https://archive.org/details/elnacimientodelh3712fern>

Fernández y González, Manuel. *Don Luis Osorio o Vivir por arte del diablo: drama
fantástico de magia*. España: Impr. De V. de Lalama, 1853. Archive.org,
<https://archive.org/details/donlusosoriooviv00fern>

Ferrer I. Codina, Antoni. *Magdalena: drama sacro en 6 actes y un epílech (11 quadros)*.

Barcelona, Impr. D' Amat, Martínez, 1891. Archive.org,
<https://archive.org/details/magdalenadramasa1869ferr>

Díaz José María Díaz. *Muerta en el bosque: cuento fantástico en dos cuadros*. España:

Impr. De F. Martínez García, 1864. Archive.org,
<https://archive.org/details/muertaenelbosque1428garc>

Garcíadiego, Javier y Josefina Zoraida Vázquez (Coords) *De la Reforma a la Revolución 1857-1920. Gran Historia de México Ilustrada*. T.4, México, D.F., Planeta CONACULTA INBA, 2001.

González Manso, Ana Isabel. "El concepto de libertad de cultos en el debate de las cortes constituyentes de 1869." *Historia Constitucional*, vol., no. 18, 2017.

Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=259052486005>

Gutiérrez de Alba, José María. *Enfermedades secretas: cuadro alegórico-fantástico en un acto y en verso*. España. Impr. De J. Rodríguez. 1866. Archive.org,

<https://archive.org/details/enfermedadessecre2551guti>

Gutiérrez de Alba, José María. *La estrella de Belén: fantasía bíblica en tres actos y seis cuadros, en verso*. Madrid: Impr. De J. Rodríguez, 1838. Archive.org,

<https://archive.org/details/laestrelladeorod16525madr>

Grimaldi, Juan de. *Todo lo vence el amor o La pata de cabra. Melo-mino-drama mitológico-burlesco de magia y de grande aparato*. Madrid: Repullés. 1841.

Archive.org, <https://archive.org/details/todolovenceamoro24812grim>

Hapdé, Jean Baptiste-Augustin. *La cabeza de bronce o, El desertor húngaro: comedia nueva en tres actos en prosa, de grande aparato*. France: J.F. Piferrer. 1820.

Archive.org, <https://archive.org/details/lacabezadebronce00hapd>

Hartzenbusch, Juan Eugenio. *La redoma encantada: comedia de magia en cuatro actos*.

España, Impr. de Yenes, 1839. Archive.org,

<https://archive.org/embed/laredomaencantad2586hart>

Íñiguez Mendoza Ulises. *Feligreses y párrocos en el arzobispado de México, 1874-1876:*

entre la lealtad y el repudio. *Intersticios Sociales*. 12, 2016. Redalyc,

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=421746879006>

La passió y mort de Nostre Senyor Jesu-Crist: drama sacro en conch actes y vuit quadros: y La conversió de la samaritana. Barcelona: Tip. Espanyola, 1887.

Archive.org. <https://archive.org/details/lapassioymortden4238unse>

Lafuente, Romualdo de. *La ninfa de los mares: comedia de magia en très actos*. España:

Impr. de V. de Lalama, 1855. Archive.org,

<https://archive.org/details/laninfadelosmare00lafu>

Lalama, Vicente de. *El perro de Montargis, o La selva de Bondy: melodrama histórico de espectáculo, en très actos*. España: Impr. De V. de Lalama, 1857.

<https://archive.org/details/elperrodemontarg00lala>

_____. *Fausto o Luchas del bien y del mal: drama de magia*. España: Impr. De M.

Alvarez. 1861. Archive.org, <https://archive.org/details/faustooluchasdel00lala>

Le Mierre, M, Antoine-Marin. *La veuve de Malabar. Oeuvres de A.-M. Le Mierre*. Paris:

Chez Maugeret fils. 1810. Archive.org,

<https://archive.org/details/oeuvresdeamlemie02lemi>

Liern, Rafael María. *La almoneda del diablo: comedia de magia en tres actos y un prólogo*. España; Impr. De Ferrer de Orga. 1863. Archive.org, <https://archive.org/details/laalmonedadeldia29420lier>

_____. *La paloma azul: comedia de magia en cuatro actos*. España: Impr. De J. Rodríguez. 1865. Archive.org, <https://archive.org/details/lapalomaazulcome2965lier>

_____. *La espada de Satanás. Comedia de magia en cuatro actos*. España: Impr. De J. Rodríguez. 1867. Archive.org, <https://archive.org/details/laespadadesatana29518oudr>

López Salgado, Cipriano. *Francisco Doria: drama de grande espectáculo, original, en cuatro actos, en prosa y verso*. España: Impr de V. de Lalama. 1852. Archive.org, <https://archive.org/details/franciscodoriadr00lp>

López Sánchez, Sergio. *El Teatro Ángela Peralta de Culiacán Rosales: de trenes, tedio y espectáculos a fines del siglo XIX*. México, Instituto Sinaloense de Cultura, 2010.

Lozano de Vilchez, Enriqueta. *Dios es el rey de reyes: drama sacro en un acto y en verso*. España: Impr. De J. M. Zamora. 1852. Archive.org, <https://archive.org/details/dioseselreydelos00loza>

Magaña Esquivel, Antonio y Ruth Stanton Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*, México: Ediciones de Andrea, 1958.

Mallí de Brignole, Antonio. *El hechicero y la fortuna: comedia de magia*. España: Impr. De V. de Lalama, 1861. https://archive.org/details/elhechiceroylafo00mall_0

Martínez de Azagra, Luis. *Martín el guarda-costas: melo-drama de espectáculo en cuatro actos y un prólogo*. España: Impr. De V. de Lalama. 1855.
<https://archive.org/details/martinelguardaco00mart>

Mazo, José. *El 24 de diciembre o La abolición de la esclavitud: drama de gran espectáculo*. España: Impr. de P. Abienzo, 1873. Archive.org,
<https://archive.org/details/el24dediciembreo00mazo>

Mendoza, Héctor. *Hamlet por ejemplo*. México: Arte y Escena Ediciones, CONACULTA, 1999.

Mejías y Escassy, Luis. *El milano de los mares o Los piratas de Cádiz en 1829: drama marítimo y de grande espectáculo en tres partes, dividida cada una en dos cuadros, escrito en prosa*. España: Impr. G de G. Alhambra, 1868. Archive.org,
<https://archive.org/details/elmilanodelosmar00meja>

_____, *Jerusalem, o, El triunfo del Cristianismo: drama bíblico-religioso-fantástico en cuatro actos y en verso*. Pinto, España: Impr. De G. Alhambra. Archive.org,
<https://archive.org/embed/jerusalemoeeltriu00meja>

Mozo de Rosales, Emilio. *El Redentor del Mundo (Pasión de Jesús). Drama sacro en ocho cuadros*. España: Imprenta de la viuda é hijos de Abienzo, 1884. Archive.org,
<https://archive.org/embed/elredentordelmun3711mozo>

Olavarría y Ferrari, Enrique. *Reseña histórica del Teatro en México*, T. IV, México: La Europea, (1895)

_____. *Índices a la Reseña histórica del teatro en México 1538-1911*, México: Porrúa, No 26, 1961.

Pérez Escrich, Enrique. El mártir del Gólgota, Editor digital Titivillus, ePub, 1871.

Archive.org <https://archive.org/details/ElMartirDelGolgotaEnriquePerezEscrich>

_____. *La pasión y muerte de Jesús: drama sacro-bíblico en seis jornadas y un epílogo, escrito en verso según los Evangelios* Madrid, Impr. De los sucesores de Cuesta, 1898. Archive.org, <https://archive.org/details/lapasionymuerted4346pere>

Porcell, Francisco, *Sueño y realidad: capricho lírico-fantástico en un acto*. España: Impr.

De J. M. Zamora. 1852. Archive.org, <https://archive.org/details/sueoyrealidadcap13431porc>

Poulet, Jacques. «Distanciation» en Albin Michel, *Dictionnaire du Théâtre*. Paris, Encyclopedia Universalis et Albin Michel, 1998.

Quilnault, Philippe. “Roland, tragédie lyrique en cinq actes”. *Oeuvres choisies de Quinault II*. Paris: L’imprimerie de Crapelet, 1824. Archive.org, <https://archive.org/details/oeuvreschoisiesp02quinuoft>

Racine, Jean, *Bajazet; tragedie*. Paris: Garnier frères, 1904. Archive.org, <https://archive.org/embed/bajazetragdie00moregoog>

Ramos Smith, Maya. *El ballet en México en el siglo XIX: de la Independencia al Segundo Imperio (1825-1867)*. México, CONACULTA, 1991.

Reyes de la Maza, Luis. *El Teatro en México entre la Reforma y el Imperio. Estudios y fuentes del Arte en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, UNAM 1958.

_____. *El Teatro en México en la época de Juárez. Estudios y fuentes del Arte en México*. Instituto de Investigaciones Estéticas, Imprenta Universitaria, UNAM. 1961

Riva Palacio, Vicente. (Coord) México a través de los siglos. México, Espasa, 1961.

Rivera Krakovska, Octavio. "Notas sobre la fiesta y la representación teatral en la Semana Santa de Santa María de Tonantzintla". Universidad de Alicante. Unidad de Investigación "Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano" América sin nombre. N. 8 (dic. 2006), pp. 75-85. RUA: Notas sobre la fiesta y la representación teatral en la Semana Santa de Santa María de Tonantzintla

Rivera, Silvia Tomasa. "Parte del pasado inexorable" en *Nexos*. México: (Noviembre 1 de 2004).

Said, Edward W. *Orientalismo*. Debolsillo. 2002. Hemerotejaroja.files, <https://hemerotecaroja.files.wordpress.com/2013/06/said-e-w-orientalismo-1978-ed-random-house-mondadori-2002.pdf>

Sanchez de Arco, Francisco. *Urganda la desconocida: comedia de magia*. España: Impr. De A. Santa Coloma, 1865. Archive.org, <https://archive.org/details/urgandaladescono00snch>

Sánchez Garay, Laureano y Vicente de Lalama. *La piel de zapa: drama fantástico en seis cuadros*. España: Impr. De G. Alhambra. 1865. Archive.org, <https://archive.org/details/lapieldezapadram00sn>

Suñer Casademunt, Luis. *Los pastorcillos en Belen, o, El nacimiento del Mesías: drama sacro en cinco actos divididos en venticuatro cuadros, en verso*, Barcelona, Biblioteca Teatro Popular, 1900. Archive.org, <https://archive.org/details/lospastorcillose536ranz>

Téllez Rojas, Jesús Isaías, *Artes escénicas en Toluca, 1867-1876* [Tesis]. México: Universidad Veracruzana, 2012.

Tirado y Nario, Juan de la Cruz. *El náufrago de La fragata medusa. Drama de grande espectáculo, en cuatro actos, precedido por un prólogo, y arreglado a la escena española.* España: Boix. 1842. Archive.org, <https://archive.org/details/elnaufragiodelaf1303tira>

Tirso de Molina. *El convidado de Piedra.* España: J. Prados e hijos. 1846. Archive.org, <https://archive.org/details/elconvidadodepie00moli>

Turner, Victor. *Dramas, La selva de los signos. Aspectos del ritual ndembu.* Siglo XXI, México. 1980

Valladares y Saavedra, Ramón de. *El genio de las minas de oro: magia con música y bailes.* España: Impr, de C. López. 1856. <https://archive.org/details/elgeniodelasmina552oudr>

Viala, Alain. *Le théâtre en France. Des origines à nous jours*, Paris: Presses Universitaires de France, 1997.

Vásquez Meléndez, Miguel Ángel. *Los patriotas en escena (1862-1869)*, México: El Colegio de México, 2018.

_____. *Entre la diversidad y la especialidad: Enrique de Olavarría y Ferrari en los orígenes de la historiografía teatral mexicana 1869-1892*). México: CONACULTA / INBA-CITRU, 2016. Inbadigital.bellasartes.gob.mx, <http://hdl.handle.net/11271/1018>

Verne, Jules, *De la terre à la lune: traject direct en 97 heures 20 minutes*, France : J. Hetzel, 1872. Archive.org, <https://archive.org/details/delaterrelalu00vern>

Viala, Alain (Direction). *Le théâtre en France. Des origines à nos jours*. Paris: Presses Universitaires de France. 1997.

Vilella y Font, Sebastian, *El carbonan o El tesoro del templo: drama bíblico de grande espectáculo, nuevo y original en cinco actos*, España: Impr. De F. Hernández, 1861. Archive.org, <https://archive.org/details/elcorbonanoeltes00vile>

Viveros Maldonado, Germán. "Presencia de los clásicos en el teatro novohistano". *Nova tellus*, 29, 1, 2011. Scielo.org. https://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-30582011000100006&script=sci_abstract&lng=pt

Ubersfeld, Anne. *Les termes clés de l'analyse du théâtre*. Mémo-Éditions du Seuil, France 1996.

Usigli, Rodolfo, *Teatro completo*, T. IV, México: Fondo de Cultura Económica, 1963.

Voltaire. "Discours sur la tragedie" en *Brutus, Tragédie de M. de Voltaire*. Paris, Chez Prault fils. 1786. Archive.org, <https://archive.org/details/brutustragdie00voltgoog>
_____. *Alzire, ou Les americains*. Tragedie. Paris: Chez Jean-Baptiste-Claude Bauche
prés les Augustins. 1736. Archive.org,
<https://archive.org/details/alzireoulesamer02voltgoog>

_____. *Les Pélopidés, ou Atrées et Thieste*. Paris: Chez Valade libraire. 1772. Archive.org, <https://archive.org/details/lesplopidesouat00valagoog>

Yturbe Corina . "Las leyes de Reforma: ¿laicidad sin secularización?" *Isonomía. Revista de Teoría y Filosofía del Derecho*, 33, 2010, pp.65-81. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=363635639003>

Ilustraciones

Ilustración 1.- Cartel de la función dramática: *El Redentor del Mundo*. Dir. Manuel Estrada y Cordero. La consulta de este cartel se puede realizar en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia AHMT/DP/2/4/1/F.6/1872-1873/110.

Ilustración 2.- Desde diferentes vectores de observación se emula una nueva dimensión. Imagen tomada de Creative Cloud. Adobe Stock /374334397

Ilustración 3.- Licencia para presentar una función de vistas estereoscópicas en Toluca hacia 1873.

Ilustración 4.- Autorización del Supremo *Gobierno Municipal para la representación de El Redentor del Mundo*. Dir. Manuel Estrada y Cordero. La consulta de este cartel se puede realizar en el Archivo Histórico de Toluca con la referencia AHMT/DP/2/4/1/F.6/1872-1873/56. De igual manera se puede consultar el Anexo 5 que transcribe el contenido total.

Ilustración 5. La ilusión óptica por medio de espejos para crear imágenes de bulto. Tomada de Creative Cloud. Adobe Stock /#404106697

Ilustración 5.1. Certificación medica expedida para Amelia Estrella del Castillo a fin de prevenir una sanción establecida en el artículo 16 del Reglamento de Teatro (9 de julio de 1868) Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones públicas. P. 45

Ilustración 5.2. Multa aplicada por dedicatoria al público. Prevenida en el artículo 41 del Reglamento de Teatro (18 de marzo de 1865). Archivo Histórico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones públicas.

Ilustración 6.- Página de referencia de la obra *Tibère* de la autoría de Chénier (1819)

Ilustración 7.- Fragmento del segundo prefacio a *Bajazet* donde Racine se sirve del concepto de alejamiento. Enlace a Archive.org
<https://archive.org/details/bajazettragdie00moregoog/page/n69/mode/2up>

Ilustración 8.- *Les bibelots du diable*. Tomado de Gallica BNF. Referencia del afiche en [Les Bibelots du diable, gde féerie en 3 actes et 16 tableaux par Th. Cogniard & Clairville : \[affiche\] / \[Non identifié\] | Gallica \(bnf.fr\)](#).

Ilustración 8.1. Función de Obsequio en El siglo diez y nueve. p. 5. Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168cb2&coleccion=>

Ilustración 8.2 *Función de El triunfo de la Libertad en El siglo diez y nueve.* (25 de julio de 1867) p.4. Enlace a www.hndm.iib.una.mx:
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168d91&coleccion=>

Ilustración 8.3 Repertorio contrastante el 15 de septiembre de 1867. Ningún drama religioso en *El siglo diez y nueve* (14 de septiembre de 1867) p. 3 Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e177d1ed64f17169295&coleccion=>

Ilustración 8.4 Anuncio de *Catalina Howard* en *El siglo diez y nueve*. (1 de enero de 1968)

p. 4. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e187d1ed64f17169939&coleccion=>

Ilustración 8.5 Anuncio de *La Estrella de Belén* en *El siglo diez y nueve* (5 de enero de 1968) p. 4. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e187d1ed64f171699f2&coleccion=>

Ilustración 8.6 Ignacio M. Altamirano opina en *El siglo diez y nueve* (16 de enero de 1870).

p.3. Enlace a hndb.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e207d1ed64f1716d017&coleccion=>

Ilustración 8.7 Presentación de El redentor del mundo por Eduardo González en *El Federalista* (14 de marzo de 1871) p. 4 Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a281?pagina=558a35f67d1ed64f16c04b8c&coleccion=>

Ilustración 8.8 Eduardo González presenta *El Redentor del Mundo* en *El siglo diez y nueve* (17 de marzo de 1871) p. 3 Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716ef8a&coleccion=>

Ilustración 8.9 Anuncio para *El redentor del mundo* en *La voz de México* (17 de marzo de 1871) p. 3 Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a489?pagina=558a36bc7d1ed64f16cd0105&coleccion=>

Ilustración 8.10 Anuncio para ver *El redentor del mundo* con luz, relámpagos y descargas eléctricas en *La Iberia* (18 de marzo de 1871) p. 5 Enlace a hndm.iib.unam.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a2ec?pagina=558a34737d1ed64f16a5e314&coleccion=>

Ilustración 9.- Portada de la tragedia francesa *Bajazet* ubicada en tiempos del Imperio Otomano.

Ilustración 9.1 *El redentor del Mundo* en *El siglo diez y nueve* (24 de marzo de 1871) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f048&coleccion=>

Ilustración 9.2 Defensa del dir. Eduardo González a la representación de *El redentor del mundo* en *El siglo diez y nueve* (25 de marzo de 1871) p. 3 Enlace a www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f04d&coleccion=>

Ilustración 9.3 Cartelera donde se anuncia el éxito de *El redentor del mundo* en *El siglo diez y nueve* (25 de marzo de 1871) p. 4 Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f04e&coleccion=>

Ilustración 9.4 Amplia reseña de la función de *El redentor del mundo* en *El siglo diez y nueve* (26 de marzo de 1871) p. 1. Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f>

Ilustración 9.5 Defensa para la presentación de *El redentor del mundo* en *El siglo diez y nueve* (26 de marzo de 1881) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f052&coleccion=>

Ilustración 9.6 Inusitada prohibición por parte de la iglesia para ver *El redentor del mundo* en *El siglo diez y nueve* (29 de marzo de 1871) p. 3. Enlace a

www.hndm.iib.una.mx

<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e277d1ed64f1716f061&coleccion=>

Ilustración 9.7 Escenificación de *El buen ladrón S. Dimas* en *La voz de México* (21 de febrero de 1871) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a489?pagina=558a36bc7d1ed64f16ccf313&coleccion=>

Ilustración 9.8 Despedida para Manuel Estrada y Cordero en *El Cohete* (20 de octubre de 1873) p. 3. Enlace a www.hndm.iib.una.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/644ac3720d19e25f7b321139?pagina=644ac41b0d19e25f7b3211a1&coleccion=>

Ilustración 9.9 La censura a El redentor del Mundo en la ciudad de México. Acusación de excomunión en *El monitor republicano* (22 de marzo de 1871) p. 1 Enlace en hndm.iib.unam.mx
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075be7d1e63c9fea1a360>

Ilustración 10.- Programa de mano donde la Compañía Daza cede el beneficio a la Sociedades Artística Regeneradora, Progresista, Asilos mutuos y Orfeón (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 71)

Ilustración 11.- Programa de mano donde la Compañía Daza cede el beneficio a la Sociedades Artística Regeneradora, y los niños asilados de la ciudad de Toluca (AHMT/DP/2/4/1/F. 6/1872-1873/f. 76)

Ilustración 12 Jerusalem o El triunfo del cristianismo en la Ciudad de México en La voz de México (7 de marzo de 1871) p. 3 Enlace a [hndm.iib.unam.mx](https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a489?pagina=558a36bc7d1ed64f16ccfb95&coleccion=)
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a489?pagina=558a36bc7d1ed64f16ccfb95&coleccion=>

Ilustración 13. Cartel de la representación *El último día de Jerusalem o El triunfo del cristianismo* (11 de septiembre de 1873) en el Archivo Historico del Municipio de Toluca. Ramo de Diversiones públicas.

Ilustración 14. Hamlet de Jean-Francoise Ducis (1812)

Ilustración 15. Crítica a El Triunfo de la Libertad. Enlace a [hndm.iib.unam.mx](https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168d99&coleccion=)
<https://hndm.iib.unam.mx/consulta/publicacion/visualizar/558075bf7d1e63c9fea1a43f?pagina=558a3e167d1ed64f17168d99&coleccion=>

Tablas

Tabla 1. Selección de diversiones públicas que tuvieron lugar en 1873, año cuando se presentó la puesta en escena *El Redentor del Mundo* en la ciudad de Toluca.

Tabla 2. Versiones sobre el relato de la destrucción de Jerusalem

Glosario

A

Artefacto: Cualquier objeto o elemento (textual, visual, escénico) que forma parte de la experiencia teatral. Al ser analizado, permite reconstruir los significados culturales, sociales y estéticos de una representación, trascendiendo su materialidad para adquirir un valor simbólico.

C

Certidumbre en los márgenes: En la **textualidad estereoscópica**, se refiere a la confianza en que los bordes o periferias (huellas, normativas, efectos) de un artefacto teatral perdido pueden proporcionar información valiosa para inferir su centro o esencia.

Contextro es un artefacto cultural (teatral, literario, visual o performativo) que no puede ser comprendido plenamente sin considerar su contexto histórico, social, político y cultural. A diferencia del textro, que se enfoca en el objeto en sí y su capacidad para intervenir en el mundo, el contextro enfatiza la interdependencia entre el artefacto y su entorno, reconociendo que su significado y su impacto están profundamente influenciados por las condiciones en las que surge y se desarrolla.

E

Emulatio. Horacio, en su "Ars Poetica" y en otras obras, promueve la *emulatio* como un principio clave en la creación poética. Él recomienda a los poetas romanos estudiar y seguir a los griegos (como Homero y los trágicos áticos), pero también adaptarlos a su propia cultura y circunstancias. Esto encaja con su idea

del "decorum", donde cada obra debe ajustarse a su propósito y a su tiempo. En este sentido, la *emulatio* horaciana no es una mera imitación (*imitatio*) servil, sino una reinterpretación creativa que busca perfeccionar lo heredado. Este concepto fue esencial en la literatura latina y en el posterior desarrollo del humanismo renacentista.

Espesura: En el contexto de la **textralidad estereoscópica**, se refiere a la acumulación de capas históricas, culturales y estéticas que conforman un artefacto teatral. Estas capas permiten rastrear su evolución y su arraigo en tradiciones ancestrales.

F

Fundición. Mismo significado y sentido que *Emulatio* pero aplicado al contexto español del siglo XIX

I

Imitación. Transcripción que se distingue por ser una auto adjudicación original de otro autor y reconocible por cambiar de versos alejandrinos a octosílabos. Comúnmente se recorta el argumento suprimiendo escenas. Este ejemplo lo podemos ver en algunas de las obras de José María Heredia.

Imitée. Mismo significado y sentido que *Emulatio* pero aplicado al contexto francés del siglo XVIII

Intervención en el mundo: Concepto clave en la **textralidad**, que se refiere a la capacidad del teatro para influir y ser influido por su contexto social, político y cultural. El teatro no es un fenómeno aislado, sino que interactúa con el mundo y lo transforma.

O

Orientalismo. Según Edward Said, es un discurso hegemónico mediante el cual Occidente construye y representa a Oriente de manera estereotipada, exótica y subordinada, con el propósito de justificar su dominio político, cultural y económico. Este concepto opera en tres niveles: como disciplina académica, que estudia Oriente desde una perspectiva eurocéntrica; como estilo de pensamiento, que establece una dicotomía entre un Occidente racional y progresista frente a un Oriente atrasado y pasivo; y como estructura de poder, que legitima el imperialismo y la colonización. Said sostiene que el Orientalismo no es una descripción objetiva de Oriente, sino una herramienta ideológica que ha servido para reforzar la hegemonía occidental sobre el mundo oriental.

P

Periferia como centro: *La textralidad estereoscópica parte de los márgenes o periferias para definir el centro, es decir, utiliza los efectos y afectos desbordados para reconstruir el fenómeno teatral.*

Polisóptico puede definirse como la cualidad de presentar o permitir múltiples puntos de vista o perspectivas sobre un mismo objeto, situación o fenómeno. Derivado del griego *poli-* ("muchos") y *-sóptico* ("relativo a la visión"), este concepto puede aplicarse en distintos ámbitos, como el arte, la literatura, la filosofía o la comunicación, para describir enfoques que integran diversas miradas o interpretaciones sobre una misma realidad.

R

Reconstrucción del artefacto: La textralidad estereoscópica permite reconstruir el TGA a partir de sus márgenes, utilizando las capas de certidumbre proporcionadas por la censura, los reglamentos y las huellas históricas.

Reglamentos teatrales: Normativas impuestas por autoridades locales (como ayuntamientos) en el siglo XIX para controlar la creación, representación y recepción del teatro. Estas normativas limitaban la creatividad y la libertad de expresión, imponiendo multas y sanciones por incumplimiento.

S

Spin-off es un término originario del inglés que se utiliza para referirse a una obra derivada de otra preexistente, ya sea en el ámbito de la televisión, el cine, la literatura o los negocios. En el contexto cultural, un spin-off toma personajes, escenarios o elementos de una obra original y los desarrolla en una nueva historia o proyecto independiente. Por ejemplo, una serie de televisión puede generar un spin-off centrado en uno de sus personajes secundarios.

T

Teatralidad: La cualidad del teatro para trascender el escenario y convertirse en un fenómeno social y cultural que influye en la vida cotidiana. La teatralidad desborda los límites de la representación para impactar en la audiencia y en la sociedad, manifestando tensiones políticas, ideológicas y estéticas.

Teatralidad escriturada: La regulación estricta de la creación y representación teatral a través de normativas y reglamentos que limitaban tanto la **textualidad** (los libretos) como la **teatralidad** (la puesta en escena). Este concepto refleja el control político e ideológico sobre el teatro en el siglo XIX.

Teatralidad sin est/ética: La falta de libertad para desarrollar una ética y estética propias en el teatro del siglo XIX, debido a la imposición de normativas que buscaban controlar el contenido de las obras, la conducta de los actores y el comportamiento del público.

Teatro de Gran Aparato (TGA): Una forma espectacular que combina fastuosidad visual, complejidad escenográfica y contenido ideológico. El TGA se convierte en un espacio de convivencia y confrontación entre fuerzas políticas y sociales antagónicas, sirviendo como vehículo para la transmisión de mensajes políticos y religiosos.

Textralidad: Concepto desarrollado por José Ramón Alcántara que surge de la fusión de la **textualidad** y la **teatralidad**. La textralidad es un proceso dinámico que integra el texto escrito y sus contextos históricos, sociales, políticos y culturales, permitiendo una interpretación multidimensional de los fenómenos culturales. Considera que la representación teatral es un tejido de significantes que se conectan con un acervo cultural arcaico, pero que se reactualiza en cada generación desde su propio contexto

Textralidad estereoscópica: Un enfoque metodológico que permite inferir un artefacto teatral perdido (como el TGA) desde sus márgenes o periferias (huellas, normativas, efectos). A diferencia de la **textralidad posmoderna**, que parte del centro hacia los bordes, la textralidad estereoscópica opera en sentido inverso: de los bordes hacia el centro. Mientras que la textralidad tradicional avanza hacia el futuro, la textralidad estereoscópica se enfoca en inferir los fenómenos teatrales del pasado especialmente aquellos que han quedado perdidos o incompletos

Textralidad posmoderna: Una extensión del concepto de **textralidad** aplicada al contexto de la posmodernidad. Este enfoque se centra en la interpretación de los numerosísimos discursos visuales, textuales, teatrales, sonoros y las identidades, especialmente en el teatro mexicano de finales del siglo XX y principios del XXI.

Textro: Término acuñado por José Ramón Alcántara para referirse a un objeto en constante definición, que se modifica según el espacio, el tiempo y los filtros interpretativos. El textro es un artefacto teatral que interviene en el mundo y adquiere significados culturales, sociales y estéticos.

Textualidad. La textualidad es un proceso dinámico que integra el texto escrito y sus contextos históricos, sociales, políticos y culturales, permitiendo una interpretación multidimensional de los fenómenos culturales a través de la interacción de múltiples significados y objetos.

V

Vector: Una línea de análisis o enfoque metodológico que permite explorar un fenómeno cultural desde múltiples dimensiones (sociales, políticas, estéticas, etc.), facilitando una comprensión más profunda y multidimensional de su impacto y significado. Se presenta como vectores sincrónicos (análisis en un momento específico) y cronológicos (análisis a lo largo del tiempo) para acercarse al objeto de estudio.

Vector cronológico. El vector cronológico es un enfoque metodológico que analiza un fenómeno a lo largo del tiempo, considerando su evolución y

transformación en diferentes periodos históricos, para entender su desarrollo en relación con los procesos históricos.

Vector sincrónico. El vector sincrónico es un enfoque metodológico que analiza un fenómeno en un momento específico en el tiempo, considerando los contextos sociales, políticos y culturales que lo rodean, para entender su interacción con el entorno inmediato.

Vector cronológico: Un enfoque metodológico que analiza un fenómeno a lo largo del tiempo, considerando su evolución y transformación en diferentes periodos históricos, para entender su desarrollo en relación con los procesos históricos.

Vector sincrónico: Un enfoque metodológico que analiza un fenómeno en un momento específico en el tiempo, considerando los contextos sociales, políticos y culturales que lo rodean, para entender su interacción con el entorno inmediato.

26 de marzo de 2025. Universidad Iberoamericana. Santa Fe.

CDMX, Toluca, Xalapa, Veracruz-Puerto, Perpignan