

ENTRE EL BARROCO Y EL NEOCLASICISMO: LA PUGNA ENTRE LAS AUTORIDADES Y EL PÚBLICO POR LA CARTELERA TEATRAL VENEZOLANA



MONTSERRAT CAPELÁN

UNIVERSIDAD DE SANTIAGO DE COMPOSTELA (ESPAÑA)

monstserrat.capelan@usc.es

RESUMEN:

Durante la segunda mitad del siglo XVIII en la Metrópoli se da una corriente que, auspiciada por autores como Gaspar de Jovellanos o Bernardo de Iriarte, pretende una reforma teatral que deje atrás el repertorio barroco y siga los modelos neoclásicos. En el presente artículo estudiamos cómo se dio este proceso de reforma en Venezuela, analizando las políticas establecidas por las autoridades: creación de nuevos teatros, una escuela actoral y, sobre todo, el cambio de repertorio. Para ello localizamos y cruzamos fuentes primarias de archivos caraqueños, sevillanos y madrileños, así como diferentes fuentes secundarias. Entre las conclusiones obtenidas, exponemos que la reforma no fue del gusto del público, lo que llevará a que los espectadores dejen de asistir al Coliseo, en el que se interpretaban obras neoclásicas, para pasar a hacerlo en las casas particulares en las que podían ver representadas las obras barrocas a las que eran tan adeptos.

Palabras claves: Neoclasicismo, Reforma Teatral, Coliseo caraqueño, Ilustración, Venezuela.

*BETWEEN THE BAROQUE AND THE NEOCLASSICISM: THE RIVALRY BETWEEN
THE AUTHORITIES AND THE PUBLIC FOR THE VENEZUELAN THEATRE
BILLBOARD*

ABSTRACT:

During the second half of the XVIII century there is a trend in the Metrópoli, influenced by authors such as Gaspar de Jovellanos or Bernardo de Iriarte, to institute a reform of the theater in order to leave aside the Baroque repertoire and follow the lead of the Neoclassical models. In the present article we shall study just how this process of reform came about in Venezuela, analyzing the policies laid down by the authorities: the establishment of new theaters, a school for actors and, above all, the change in repertoire. For this purpose we pinpoint and compare primary sources from archives in Caracas, Seville and Madrid, as well as other secondary sources. Among the conclusions we have reached, we highlight the fact that the reform was not to the liking of the public, which would lead the spectators to stop attending performances in the Coliseo –where Neoclassical works were put on– and consequently start attending performances of Baroque works –so much to their liking– in private homes.

Keywords: Neoclassicism, Reform of the theater, Caracas Coliseo, Enlightenment, Venezuela.



C

uando el viajero francés Jean Baptiste de Coriolis visitó la ciudad de Caracas en 1783, se sorprendió de que el teatro tuviera el aforo completo cada noche, a pesar del bajo nivel de los actores¹. Sin embargo, años después, la situación cambiará radicalmente. En 1797, el Ayuntamiento de la ciudad ya se quejaba de la falta de asistencia del público², algo que persistió en el tiempo pues, en 1810, el comerciante Robert Semple también aseguraba que el Coliseo caraqueño rara vez se llenaba³. ¿Qué había pasado en la provincia de Venezuela y más concretamente en la ciudad de Caracas, para que el público dejase de asistir en masa a las comedias del Coliseo? ¿Se volvieron más exigentes con las representaciones actorales o fue otra la causa?

I. LA REFORMA TEATRAL NEOCLÁSICA

Durante la segunda mitad del siglo XVIII en la Metrópoli se dio una corriente que pretendía una reforma teatral que garantizase la calidad de las artes escénicas, pero, sobre todo, su función pedagógica y de defensa del poder establecido. Así, bajo las ideas de la Ilustración y el Neoclasicismo se pretendía no solo modernizar la actividad teatral española sino, al mismo tiempo, convertir la escena en un asunto de estado. Auspiciados por el Conde de Aranda, se implantaron una serie de reformas desde diferentes ámbitos: los recintos teatrales, el repertorio, la interpretación actoral o la estructura de las compañías dramáticas⁴.

¹ Carlos DUARTE, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783*, Caracas, Fuentes para la Historia colonial de Venezuela, 1998, p. 148.

² Acta del cabildo seglar, 4 de enero de 1797, cfr. Leonardo AZPARREN, *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994, p. 195.

³ Vince de BENEDITTIS, *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*, Caracas, Fondo editorial de Humanidades y Educación-UCV, 2002, p. 214.

⁴ Entre los principales ideólogos de la reforma del momento estuvo Gaspar de JOVELLANOS quien escribió varios textos de referencia. Algunos de ellos se han publicado bajo el título de *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*. Por su parte, Bernardo de IRIARTE también atiende al tema en su *Informe al Conde de Aranda sobre las comedias* y Santos DÍEZ GONZÁLEZ redactó su *Idea de una reforma de los teatros públicos de Madrid*, el cual se trata de un texto básico en el que se establecen qué pautas han de seguirse para poder concretar los cambios propuestos. Para entender la reforma de los textos dramáticos que se buscaba es de suma importancia, también, la disertación de *La Petimtra* de Nicolás FERNÁNDEZ DE MORATÍN.

En cuanto a los trabajos realizados posteriormente por los estudiosos del tema son de referencia obligada los libros de René ANDIOC *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Castalia, 1987 y *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005 (en especial los



En Venezuela las autoridades también establecieron una reforma teatral de cierto calado. Con ella, pretendían educar e incentivar a la población hacia la nueva estética y, al mismo tiempo, usar al teatro como un arma política que controlara los primeros atisbos independistas. Entre otras cosas, la reforma supuso la obligación de presentar obras neoclásicas en detrimento del repertorio barroco al que tan afectos eran los venezolanos. En el presente artículo intentaremos mostrar que esta fue la verdadera razón que llevó al público caraqueño a alejarse del Coliseo, hecho que no significó, en ningún caso, que el público viera menos obras escénicas, pues seguirá consumiendo el repertorio barroco fuera de los circuitos oficiales.

II. LA REFORMA TEATRAL EN VENEZUELA

Si bien la primera referencia que se tiene en Venezuela de la presentación de una comedia data de 1595⁵, no será hasta 1747 que conozcamos el primer título de una de ellas: *Los amantes de Teruel*⁶. La obra fue puesta en escena en la plaza mayor de la ciudad de San Felipe, como parte de los actos con los que los blancos criollos festejaron la Proclamación de Fernando VI. La selección del lugar no vino dada meramente por el hecho de tratarse de una fiesta pública sino, además, como resultado de no existir ningún recinto teatral. Venezuela no contará con un teatro hasta muy avanzado el siglo XVIII por lo que, prácticamente hasta la creación del Coliseo de Caracas en 1784, todas las representaciones se hacían en plazas, calles o casas particulares⁷.

capítulos «La reforma teatral de 1799-1803» y «El teatro nuevo español, ¿antiespañol?», pp. 569-674); el libro de Emilio COTARELO Y MORI, *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Asociaciones de Directores de Escena de España, 2009; y José CHECA BELTRÁN, «La teoría teatral neoclásica», *Historia del teatro español*, coord., Javier Huerta Calvo, Madrid, Gredos, 2003, vol. II, pp. 1519-1552. Con referencia a la reforma actoral puede consultarse el artículo «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)» de Guadalupe SORIA, *Acotaciones*, 23, 2009, pp. 9-32; y el libro *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII* de Francisco AGUILAR PIÑAL, Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1976. Para los debates sobre el lugar que debía ocupar la música en la reforma teatral véase, de José Máximo LEZA, su artículo «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)», *Revista de Musicología*, 32:2, 2009, pp. 503-546; y de Montserrat CAPELÁN, *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015.

⁵ *Actas del cabildo de Caracas*, Caracas, Editorial Élite, 1943, I, p. 414.

⁶ Leonardo AZPARREN, *op. cit.*, p. 137.

⁷ Hemos de aclarar, que a pesar de lo que sostienen todos los textos de historia del teatro venezolano, el Coliseo caraqueño de 1784 no fue el primero. Anterior a este existió otro levantado con el fin de recoger



Cuando el Gobernador de ideas ilustradas, Manuel González Torres de Navarra, llega a Caracas en 1782, debió considerar esto una gran carencia por lo que mandó levantar un Coliseo pagado a su propia costa y que se inauguró en 1784. La construcción de este no fue solo la edificación de un buen recinto teatral, sino además el inicio de una nueva época. Supuso, en un principio, la reforma material del teatro (al concebir una construcción a la italiana) y, posteriormente, las innovaciones (de repertorio y de representación) que promovían los reformistas.

Sin duda alguna, fue la modificación del repertorio lo que representó el mayor escollo para los defensores neoclásicos pues se topó con la renuencia de los arrendatarios del Coliseo, de los actores y, lo que a la postre fue más significativo, del público.

El deseo de las autoridades porque fuesen interpretadas obras de nuevo cuño se pone claramente de manifiesto en un Acta del Ayuntamiento de 1797 en la que se culpa del deterioro del Coliseo a su asentista, por preferir poner:

las comedias antiguas, llenas de impropiedad, de corrupción de estilo y aún de costumbre a las modernas que, reformando los teatros, los hacen servir para inspirar al auditorio el amor a la virtud, el odio y aborrecimiento al vicio con ejemplos admirables de las facilidades que trae aquella y de los males que causa este⁸.

Para remediar el mal, propusieron instaurar un Juez que, al igual que ocurría en la «corte de Madrid, en la ciudad de Cádiz y en otras de Europa», se encargase de todo lo concerniente al Coliseo de la ciudad. No era un asunto menor. Si bien en sus inicios el control del Coliseo había estado en manos de las autoridades, una vez que en 1791 el Ayuntamiento decide arrendarlo al mejor postor, serán los asentistas, que eran siempre compañías de cómicos, las que tenían total decisión sobre lo que se ponía en escena. La consecuencia natural fue que siempre se representaran obras barrocas: eran las que más agradaban al público y, asimismo, el estilo que mejor sabían representar los actores.

Pero lo que en un principio no era más que una recomendación pronto se convertirá en ley. Con la llegada del Gobernador Manuel Guevara de Vasconcelos en 1799, el

limosnas para el Hospital de San Lázaro de la ciudad (Archivo General de Indias, *Caracas*, 190). Su existencia, corroborada en la década de los 60 del siglo XVIII debió, sin embargo, ser muy corta, por lo que seguimos considerando al Coliseo de 1784 el que representó un verdadero hito en cuanto a las representaciones escénicas se refiere.

⁸ Leonardo AZPARREN, *op. cit.*, p. 195.



repertorio barroco pasó a ser directamente prohibido dentro del Coliseo. Así se pone de manifiesto en un documento en el que el arrendatario José María Gallegos se quejaba de la veda para representar las piezas antiguas:

Sin embargo de que las prohibiciones que ha hecho el Señor Presidente de varias representaciones es meritísima, y dirigida a la ilustración del Pueblo, no por eso dejan de perjudicarse el rematador del Coliseo, *pues las gentes entretanto pierden el mal gusto, o no asisten a los espectáculos como se experimenta o escasean estas asistencias por divertirse en otras casas que aunque sean frioleras* las prefieren a las piezas cómicas más sensatas y de conocido gusto, de manera que resulta verse con frecuencia el patio de comedias casi desierto y por consiguiente el perjuicio del rematador.

Como el arrendamiento del Coliseo se hizo en el concepto *de haber libertad para representar las piezas antiguas que son del agrado de las gentes, que ahora no se permiten*, no hay duda en que al rematador se le debe indemnizar de los perjuicios que siente⁹.

Queda claro, en el escrito de Gallegos, que el pueblo sentía clara predilección por las obras barrocas y que es esta, y no otra, la causa de la exigua concurrencia: el público prefería asistir a las casas en donde se presentaban las obras de Calderón, Lope o Moreto. Todo esto trajo como consecuencia el que existieran dos lugares de representación claramente diferenciados, no solo por la tipología del local –Coliseo o casa particular– sino, sobre todo, por las obras escenificadas: repertorio neoclásico en el primero y obras barrocas en las segundas.

La falta de asistencia al Coliseo se convirtió en un problema no solo económico sino también ideológico pues, ¿cómo instruir con el teatro a un público que no asiste a él? Si en un principio se coqueteó con la idea de educar el gusto del pueblo, esto pronto fue desechado. Las autoridades llegaron a la conclusión de que este teatro solo era apto para las personas más «decentes» e «instruidas» y que, por consiguiente, nada ganaban intentando atraer a todos.

Entre 1808 y 1809, el arrendatario José Gabriel García, solicitó subir el precio de la entrada argumentando, entre otras cosas, que esto haría que dejaran de asistir las clases bajas «para quienes no se han hecho semejantes diversiones y entretenimientos, propios

⁹ Archivo Histórico del Concejo Municipal de Caracas (AHCM), *Coliseo*, I, 667 vto., 5/1801 (el subrayado es de la autora).



solamente de las gentes bien educadas y de ilustración»¹⁰. Si en un principio el Ayuntamiento no se mostró muy favorable a la idea, pronto cambió de parecer, gracias a la defensa que de esto hizo el Síndico:

La voz general es que el asentista se pierde porque son muy raros los que en el día concurren a la Comedia ya sea por la elección de las piezas que se representan, que tal vez no serán del agrado del público, o ya sea, que es lo más cierto, por la poca o ninguna instrucción que tienen en el arte los actores y cómicos que salen a las tablas, seguramente por no encontrarse otros más aventajados en la capital, porque los que pudieran dedicarse a este ejercicio y desempeñarlo a gusto del público querrán alguna mayor gratificación que el asentista no podrá contribuirle sino perjudicándose en sus intereses.

Para encontrar buenos actores o para formarlos e instruirlos en este arte y con la acción sentimental, es indispensable que haga mayores gastos y contribuciones, a que es imposible pueda sufragar el mezquino productor de un real por entrada¹¹.

Si bien el Síndico apuntaba a la idea de que el público no asistía porque no le agradaba el nuevo repertorio, enseguida señalará que no consideraba que esta fuese la verdadera causa del escaso aforo, sino la deficiente actuación de los cómicos. Se ponía así de manifiesto que la reforma no era posible con un cuerpo actoral ineficiente, incapaz de representar bien –y en el nuevo estilo– las obras que se les encomendaba. Fue por ello que, al igual que ocurría en la Metrópoli, se planteó la necesidad de la educación de los actores¹².

Cuando en 1811 José Gabriel García solicita al ejecutivo que se exonere de alistarse en el ejército a los cómicos, hará referencia directa a su educación, al realizar un llamado

¹⁰ AHCM, *Coliseo*, II, f. 220, 15/6/1809. Esta idea, estaba en completa sintonía con lo planteado por los reformistas de la Metrópoli. El propio Jovellanos había propuesto el aumento del precio de la entrada con el fin de alejar a los artesanos del teatro: «Esta carestía de la entrada alejará al pueblo del teatro, y para mí tanto mejor... conviene dificultar indirectamente la entrada a la gente pobre que vive de su trabajo, para la cual el tiempo es dinero y el teatro más casto y depurado una distracción pernicioso». (Gaspar de JOVELLANOS, *op. cit.*, p. 42).

¹¹ AHCM, *Coliseo*, II, ff. 223-224. Hasta 1808 se pagaba por la entrada al Coliseo 1 real más 1 real para el asiento de blancos y 1/2 real para el de pardos. En 1808 se cambia el paradigma «según se hace en el teatro de Cádiz» y los asientos pasan a abonarse distinto según la distancia: 2 reales la Luneta, 1,5 reales el «centro» y 1 real el «final». A partir de 1809, a petición del Síndico, también se aumentó la entrada a 2 reales.

¹² Una de las preocupaciones de los ilustrados españoles fue la educación de los cómicos. Por este motivo, establecieron escuelas de declamación promovidas por el gobierno. Una de las principales fue la instaurada en Sevilla, la cual surtía a buena parte de los teatros madrileños y de otras zonas. A este respecto véase Francisco AGUILAR, *op. cit.*, pp. 92-104.



público para que los interesados se inscriban como «alumnos» de teatro¹³. El deseo de crear una escuela oficial de actores venía de algunos años atrás. En 1806, el cabildo ya había recriminado al asentista Benito Estellier el no haber procurado «la formación e instrucción de los cómicos»¹⁴. Finalmente, sí se llegará a establecer una escuela hacia 1811, como se recoge años después en un artículo de prensa de 1824, en el que se indica que a la instrucción de la compañía del Coliseo había contribuido un eclesiástico que se dedicó a ello, convencido de que el teatro era «la única escuela pública de moral, lenguaje o modales»¹⁵.

III. LA IMPLANTACIÓN DEL NUEVO REPERTORIO

Como hemos señalado en el apartado anterior, la mayor dificultad con la que se encontró la Reforma, tanto en la Metrópoli como en Venezuela, fue la modificación del repertorio. Para analizar hasta qué punto la renovación de las obras presentadas se llevó a cabo, hemos recopilado, tanto en archivos venezolanos como españoles¹⁶, todos los títulos de comedias que se representaron durante la época colonial en Venezuela. Ni el Coliseo, ni ningún otro recinto teatral, posee listas de las obras presentadas, por lo que se acudió a

¹³ «El director del Teatro de esta Capital hace presente al Público que S. A. el Supremo Poder Ejecutivo, deseoso de animar a los alumnos que se dediquen a la representación o declamación y decinas (sic) del Teatro, ha convenido en relevarlos del servicio de las armas, mientras permanezcan de esta suerte siendo útiles y agradables a la sociedad». (José Gabriel GARCÍA, «Discurso sobre el Teatro», *Gazeta de Caracas*, 41, 3/12/1811).

¹⁴ AHCM, *Coliseo*, II, f. 153 vto, 28/4/1806.

¹⁵ «Proyecto de teatro», *El Constitucional Caraqueño*, 20/9/1824. En los inicios del Coliseo, según ponía de manifiesto el intendente Francisco Saavedra, el maestro de los actores había sido «un mulato muy aficionado a comedias y bastante hábil que había estado mucho tiempo en Madrid», pero que, dado las fechas en las que ejerció como tal (hacia 1784), todavía no debía aplicar la escuela neoclásica en sus clases (Francisco de SAAVEDRA, *Los decenios (autobiografía de un sevillano de la Ilustración)*, ed. Francisco Morales Padrón, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995, p. 259).

¹⁶ Los archivos en los que hemos encontrado títulos de comedias fueron el Archivo General de la Nación (Caracas), Archivo Arquidiocesano (Caracas), Archivo General de Indias (Sevilla), Biblioteca Nacional de España (Madrid) y Biblioteca Nacional de Venezuela (Caracas). Así mismo, también aparecieron datos en la prensa de la época, como *La Gazeta de Caracas* y en libros y artículos de otros autores: Leonardo AZPARREN, *op. cit.*, pp. 50, 137-140, 332; Carlos DUARTE, *op. cit.*, pp. 148; Manuel PÉREZ VILA, «Polémicas sobre representaciones dramáticas: 1775-1829», *Revista nacional de la cultura*, 127, 1958, pp. 96-100; José María SALVADOR, *Efímeras efemérides. Fiestas Cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII y XIX*, Caracas, Publicaciones UCAB, 2001, p. 102 y William ANSEUME, *El drama en Venezuela durante los primeros cincuenta años del siglo XIX*, Caracas, Celcit, 1998, p. 25.



otro tipo de fuentes como *Relaciones* de proclamaciones reales, anuncios de prensa¹⁷, juicios por escándalos o misivas de las autoridades. El resultado de esta pesquisa fue el compendio de 70 obras, ubicadas entre 1747 (primera referencia que tenemos de un título de una comedia) y 1821 (año en que Venezuela consigue su independencia) en 7 ciudades distintas, siendo la antología más completa realizada hasta la fecha¹⁸.

Hemos de tomar en cuenta que los reformistas españoles no solo permitían la presentación de obras de nuevo cuño, sino que igualmente consideraban admisible la presentación de ciertas comedias antiguas escogidas que, al no tener demasiados elementos perniciosos, podían ser arregladas –refundidas se dirá– de tal modo que se acercaran a la nueva estética. Así, los reformistas terminaron permitiendo tres tipos de obras: las antiguas arregladas al modelo neoclásico, obras extranjeras (principalmente francesas, pero también italianas) que eran no solo traducidas sino arregladas al gusto español¹⁹, y finalmente, las obras nuevas que habían sido escritas bajo la nueva estética²⁰.

De las obras representadas hemos de decir que buena parte eran importadas –desde la Península u otros lugares de América²¹– pero, es cierto que también existió una producción local, cuando menos desde la segunda mitad del siglo XVIII²². Sin embargo,

¹⁷ En Venezuela no existió imprenta hasta una fecha tan tardía como 1808. Por ello, el primer periódico *La Gazeta de Caracas* comenzó apenas este año. Es por eso que los datos de prensa solo se pudieron tomar desde esta fecha hasta 1821.

¹⁸ La única recolección de títulos de obras representadas en la Venezuela Colonial realizado hasta la fecha fue la llevada a cabo por Leonardo AZPARREN, *op. cit.*, pp. 73-80. Este autor hace una importante cronología teatral venezolana de los siglos XVI, XVII y XVIII en la que incluye 24 títulos. En nuestra investigación hemos hallado 56 títulos, si contamos solo hasta el s. XVIII y 70, si incluimos los primeros veinte años del XIX.

¹⁹ En el Reglamento del Teatro de 1798 que fue redactado por el Cabildo de Caracas, ya se atendía a la idea de la necesidad de adaptar el repertorio extranjero a las costumbres y gusto locales: «Nada es de mayor consecuencia que las lecciones que percibe el pueblo en el teatro por lo que ninguna composición podrá presentarse sin haberse examinado y aprobado por uno de los señores alcaldes ordinarios, el que cuidará que todas sean inocentes o útiles y conforme con las circunstancias locales, pues muchas piezas se hacen risibles ya por las diversas costumbres de unos a otros países» (Leonardo AZPARREN, *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1997, p. 71).

²⁰ Para una explicación más detallada de cómo se llevó a cabo la reforma del repertorio en la Península puede consultarse el libro de Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998, pp. 75-95. Para el estudio concreto de las traducciones realizadas en España de repertorio teatral véase: Francisco LAFARGA ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1997.

²¹ Una de las obras americanas interpretadas, por ejemplo, fue *Amor es más laberinto* de Sor Juana Inés de la Cruz, la cual fue presentada en los actos de proclamación de Carlos III en la ciudad de Mérida en 1760 (AGI, *Caracas*, 391). Así mismo, en 1775, en la casa del gobernador de Maracaibo, se presentó *Para conquistar desprecios más pueden celos que amor*, de la cual se dice únicamente que se trata de una «comedia americana». El autor no ha podido ser identificado (Manuel PÉREZ VILA, *art. cit.*, p. 97).

²² Hasta el momento, la loa *Venezuela consolada*, compuesta por Andrés Bello en 1804 y con estética neoclásica, era considerada la primera obra teatral escrita en Venezuela. Sin embargo, gracias a nuestras investigaciones hemos podido encontrar Seis loas escritas por autores locales en 1760 y con estética



como se puede apreciar en el siguiente gráfico, la mayoría del repertorio interpretado se trataban de obras del siglo de oro español:

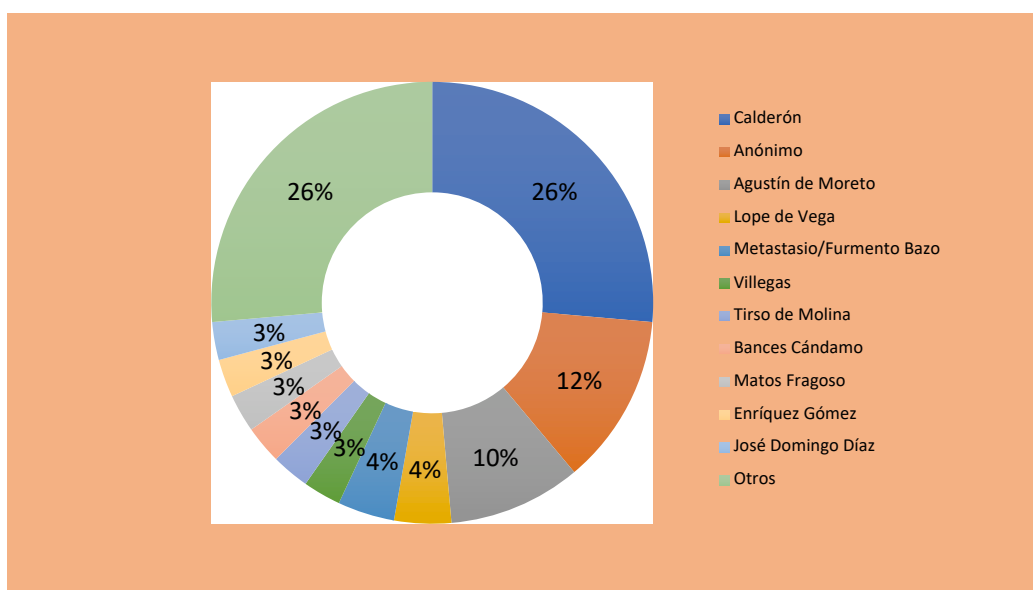


Gráfico 1. Autores de los que se representaron obras en la Venezuela colonial (1747-1821). Elaboración propia

Se destaca la gran presencia tanto de Pedro Calderón de la Barca como de su escuela, con autores como Bances Candamo, Matos Fragoso, Enríquez Gómez y Agustín de Moreto. Este último fue de los más apreciados, no solo por ser el segundo más representado después de Calderón, sino porque se mantuvo en cartelera en una época en la que ya apenas se representaba a los escritores del siglo de oro.

A primera vista puede llamar la atención la poca presencia de Lope de Vega, pero en realidad su pequeño porcentaje está más que justificado. Por una parte, no estaba muy bien visto por los reformistas. Baste recordar que Bernardo de Iriarte, persona encomendada en Madrid para seleccionar el teatro antiguo apto para la reforma, en su lista de 1767, incluye únicamente tres obras de Lope de Vega²³. Por otra parte, tampoco era juzgado aceptado por la censura eclesiástica. Así, todavía en 1801, encontramos prohibida por la Inquisición, en los cartelones que se colgaban en Caracas, su obra *La*

barroca. Con ello no solo se incluyen seis obras más al repertorio venezolano, sino que se retrotrae en 44 años la fecha de la primera obra teatral escrita en Venezuela. Actualmente nos encontramos escribiendo un artículo sobre este tema que esperamos que pronto vea la luz.

²³ Jesús RUBIO JIMÉNEZ, *op. cit.*, p. 83.

*fianza más satisfecha*²⁴. Tampoco hemos de olvidar que su obra *La fuerza más lastimosa*, que se pretendía representar en 1772 en la Guaira (localidad costera próxima a Caracas), no pasó la censura eclesiástica²⁵ y que, en una censura de comedias en la ciudad de Maracaibo en 1775, el censor fray Andrés de los Arcos señalaba que Lope de Vega había hecho más daño con sus comedias en España que «Martín Lutero con sus herejías en Alemania»²⁶.

Ahora bien, hemos de tomar en cuenta que los porcentajes dados en el gráfico anterior son los globales. Si dividimos el repertorio interpretado en tres etapas, algo necesario para apreciar los cambios dados y la influencia de la reforma, se nos ofrecen datos mucho más esclarecedores²⁷.

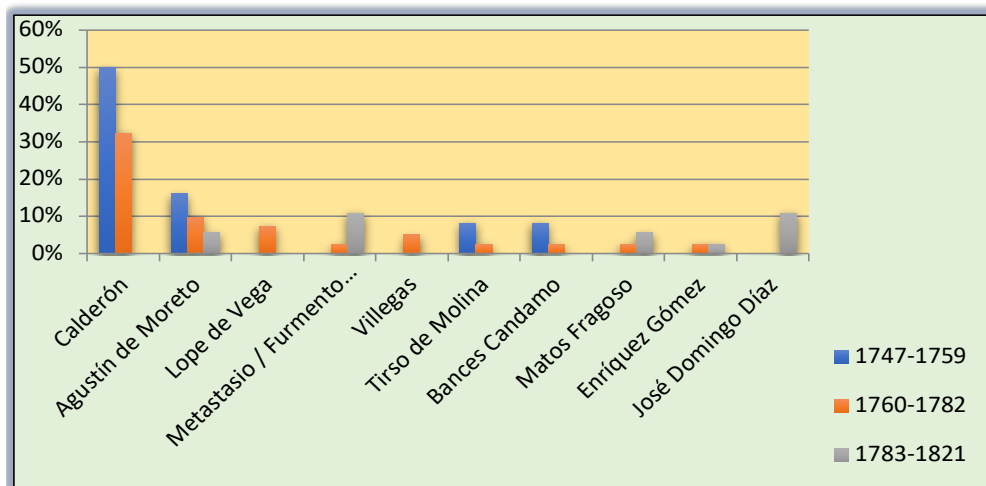


Gráfico 2. Autores representados en Venezuela en los tres periodos. Elaboración propia²⁸

²⁴ Archivo Arquidiocesano de Caracas (AAC), *Santo Oficio*, 1, 24/X/1801. Fue este uno de los casos en los que el gusto de los reformistas y los censores eclesiásticos estuvieron de acuerdo. Sin embargo, en general iban por caminos bien distintos. Una muestra de esto es el hecho de que la Inquisición prohibiese el *Pan y toros* de JOVELLANOS. En Caracas se acusa a Josef España de poseer uno de estos ejemplares (AAC, *Santo Oficio*, 1, «Lista de las personas que tienen libros prohibidos»).

²⁵ AAC, *Episcopales*, 28, doc. 4, 21/VII/1772. En todo caso, llama la atención que, a pesar de las diferencias, hay también importantes coincidencias entre los porcentajes de las obras representadas en Caracas y la lista establecida por Bernardo de Iriarte en la que Calderón ocupa un 28,7% seguido de Moreto con un 15% y con un Lope de Vega que constituye el 4,1% del total de las 73 obras.

²⁶ De los Arcos se basaba en aseveraciones que había hecho previamente el Arzobispo de Sevilla fray Pedro Tapia (Manuel PÉREZ VILA, *art. cit.*, p. 98).

²⁷ Las obras representadas fueron clasificadas en tres etapas: 1747-1759 (por ser la primera la fecha en la que tenemos títulos de obras), 1760-1782 (desde la proclamación de Carlos III en Venezuela), 1783-1821 (año en que comienzan las reformas neoclásicas en Venezuela).

²⁸ Se excluyeron los anónimos y aquellos de los que solo se representó una obra.

Lo más llamativo del cuadro es la desaparición por completo de Pedro Calderón de la Barca de las obras realizadas en la tercera etapa. Este autor pasa de ser el escritor de quien se hacían una de cada dos obras en Venezuela a aquel del que no se representó ninguna después de 1775, que es la última referencia que hemos hallado de una puesta en escena suya²⁹.

¿Quiere decir esto que dejó de formar parte del gusto del público? Dado que en el tercer período solo se recogen datos institucionales (de proclamaciones reales y del Coliseo) lo que hemos de decir es que su teatro parece haber sido rechazado por unas autoridades deseosas de reforma en la que, por los datos tenidos hasta el momento, Calderón no tenía cabida, ni siquiera en versiones refundidas.

En contrapartida a lo que hemos visto en estos gráficos, podemos decir que los autores barrocos se representaban habitualmente en las casas particulares a las que el público asistía entusiasta. Efectivamente, en la ciudad de Caracas y en otras venezolanas existían varias casas en las que se hacían comedias profanas, así como autos sacramentales. Las pocas referencias que se conservan del repertorio llevado a cabo en ellas, muestran que siempre se presentaba repertorio barroco³⁰ y, unos años después, seguían en el mismo plan, según pone de manifiesto el asentista del Coliseo en 1801 quien dice que el público no asistía a este porque prefería ir a las casas en donde se presentaba el repertorio antiguo³¹.

El gusto por Calderón igualmente se pone de manifiesto en el hecho de que sus obras eran vendidas en Caracas a un real todavía en 1792³². Esta inclinación del público perdurará muchos años, como deja patente el hecho de que, todavía en 1849, en un cartel anunciando la presentación de un *Nacimiento*³³, se indique que se ejecutará «la obra

²⁹ Se trata de *La vida es sueño* escenificada en una casa particular de Maracaibo.

³⁰ Por ejemplo, en la casa de Fabián de Eulate de la Guaira, se da cuenta de representar, de Calderón *Las armas de la hermosa* y *El segundo Escipión*, de Lope de Vega *La fuerza más lastimosa* y de Juan Bautista Diamante *El negro más prodigioso* (AAC, *Episcopales*, 28, 7/1772).

³¹ La competencia que significaba para el Coliseo el teatro casero, ya tenía unos cuantos años, lo que llevaba a los asentistas a luchar contra ella. Es así como vemos que, ya en 1792 Juan Montes, en su solicitud de arrendamiento, pedía que no se permitiera en Caracas, fuera de las actuaciones de plaza, ninguna otra representación de comedias (Leonardo AZPARREN, *op. cit.*, p. 234).

³² Miguel Luis AMUNÁTEGUI, *Vida de don Andrés Bello*, Santiago de Chile, Impreso por Pedro G. Ramírez, 1882, p. 6.

³³ En Venezuela se llamaban *Nacimientos* a los autos sacramentales en los que se representaba el nacimiento de Jesucristo. Para más información sobre este género consúltese: Montserrat CAPELÁN, «Música escénica religiosa en la Venezuela Colonial: los Nacimientos y Jerusalenes», en *Musicología global, musicología local*, eds. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos, Madrid, SEDEM, 2013, pp. 2051-2069.



maestra de Calderón, aunque alterada en muchas partes y aumentada con diferentes estrofas»³⁴.

IV. CONCLUSIONES

La Reforma teatral ilustrada, cuando menos en lo que al repertorio se refiere, fue mucho más radical en Venezuela que en la Metrópoli. La causa de ello, muy probablemente, se debió a que el gusto por las obras barrocas era mayor entre el público venezolano que en el peninsular³⁵. Eso obligó a las autoridades no solo a intentar promover las obras neoclásicas sino, finalmente, a prohibir las barrocas en los recintos oficiales.

La consecuencia de todo esto fue que el público abandonó, poco a poco, el Coliseo para pasar a acudir a aquellas casas en las que sí se podían ver obras de Calderón o Agustín de Moreto. Con ello se consiguió que hubiera dos centros claramente diferenciados: el Coliseo con la puesta en escena de creaciones neoclásicas y las casas particulares con la representación de obras barrocas.

La asistencia masiva del público a estas casas, mientras el Coliseo se quedaba cada vez más vacío, muestra de manera evidente la clara predilección de los caraqueños por las creaciones del siglo de oro. La reacción de las autoridades ante este hecho, decidiendo destinar el Coliseo solamente a las clases altas, no conllevó únicamente a un alejamiento todavía mayor del público, sino también un cambio de paradigma en el modo en el que habían comenzado los cambios en 1784. La reforma ya no solo se diseñará sin la opinión del pueblo, sino que, finalmente, tampoco estará destinada a él.

³⁴ Academia Nacional de la Historia, *Colección Aristides Rojas*, Hojas sueltas, 5, 3, 8, 7/2/1849.

³⁵ René ANDIOG, *op. cit.*, 1987, señala que el público madrileño ya había dejado de tener predilección por las obras barrocas por lo que, la posición de la Junta de Reforma, en realidad venía a ser una institucionalización de lo que ya se venía haciendo en la práctica.



BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AA.VV., *Actas del cabildo de Caracas*, Caracas, Editorial Élite, 1943, Vol. I.
- AGUILAR PIÑAL, Francisco, *Sevilla y el teatro en el siglo XVIII*, Oviedo, Universidad de Oviedo, Cátedra Feijoo, 1976.
- AMUNÁTEGUI, Miguel Luis, *Vida de don Andrés Bello*, Santiago de Chile, Impreso por Pedro G. Ramírez, 1882.
- ANDIOC, René, *Teatro y sociedad en el Madrid del siglo XVIII*, Madrid, Editorial Castalia, 1987.
- , *Del siglo XVIII al XIX. Estudios histórico-literarios*, Zaragoza, Prensas Universitarias, 2005.
- ANSEUME, William, *El drama en Venezuela durante los primeros cincuenta años del siglo XIX*, Caracas, Celcit, 1998.
- AZPARREN, Leonardo, *Documentos para la historia del teatro en Venezuela. Siglos XVI, XVII y XVIII*, Caracas, Monte Ávila Editores, 1994.
- , *El teatro en Venezuela. Ensayos históricos*, Caracas, Alfadil Ediciones, 1997.
- BENEDITTIS, Vince de, *Presencia de la música en los relatos de viajeros del siglo XIX*, Caracas, Fondo editorial de Humanidades y Educación-UCV, 2002.
- CAPELÁN, Montserrat, «Música escénica religiosa en la Venezuela Colonial: los Nacimientos y Jerusalenes», en *Musicología global, musicología local*, eds. Javier Marín, Germán Gan, Elena Torres y Pilar Ramos, Madrid, SEDEM, 2013, pp. 2051-2069.
- , *Las reformas borbónicas y la música venezolana de finales de la colonia (1760-1821): el villancico, la tonadilla escénica y la canción patriótica*, tesis doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Isidoro Márquez y el teatro de su tiempo*, Madrid, Asociación de Directores de Escena de España, 2009.
- CHECA BELTRÁN, José, «La teoría teatral neoclásica», en *Historia del teatro español*, coord. Javier Huerta Calvo, Madrid, Editorial Gredos, 2003, vol. II, pp. 1519-1552.
- DUARTE, Carlos, *Testimonios de la visita de los oficiales franceses a Venezuela en 1783*, Caracas, Fuentes para la Historia colonial de Venezuela, 1998.



- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, *La Petimetra: comedia nueva*, Madrid, Oficina de la Viuda de Juan Muñoz, 1762.
- GARCÍA, José Gabriel, «Discurso sobre el Teatro», *Gazeta de Caracas*, 41, 3/12/1811.
- IRIARTE, Bernardo de, *Informe al Conde de Aranda sobre las comedias*, Madrid, ms., 1767.
- JOVELLANOS, Gaspar de, *Memoria para el arreglo de la policía de los espectáculos y diversiones públicas y sobre su origen en España*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999.
- LAFARGA, Francisco, ed., *El teatro europeo en la España del siglo XVIII*, Lleida, Edicions Universitat de Lleida, 1997.
- LEZA, José Máximo, «El mestizaje ilustrado: influencias francesas e italianas en el teatro musical madrileño (1760-1780)», *Revista de Musicología*, XXXII:2, 2009, pp. 503-546.
- PÉREZ VILA, Manuel, «Polémicas sobre representaciones dramáticas: 1775-1829», *Revista nacional de la cultura*, 127, 1958, pp. 95-104.
- «Proyecto de teatro», *El Constitucional Caraqueño*, 20/9/1824.
- RUBIO JIMÉNEZ, Jesús, *El Conde de Aranda y el teatro*, Zaragoza, Ibercaja, 1998.
- SAAVEDRA, Francisco de, *Los decenios (autobiografía de un sevillano de la Ilustración)*, ed., Francisco Morales Padrón, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1995.
- SALVADOR, José María, *Efímeras efemérides. Fiestas Cívicas y arte efímero en la Venezuela de los siglos XVII y XIX*, Caracas, Publicaciones UCAB, 2001.
- SORIA, Guadalupe, «La Junta de Reforma de Teatros y la instrucción actoral (1799-1804)», *Acotaciones*, 23, 2009, pp. 9-32.



<https://doi.org/10.14643/71G>

RECIBIDO: JUNIO 2018
APROBADO: SEPTIEMBRE 2018



