

La preparación del actor en el Coliseo Nuevo a fines del siglo XVIII y principios del XIX

MAYA RAMOS SMITH

Instituto Nacional de Bellas Artes

*Por la mañanita
temprano a ensayar,
la tarde a comedia,
la noche a estudiar
(Cotarelo 5).*

Tomando en cuenta una serie de contratos, nóminas y listas de las compañías del Coliseo de México durante el último cuarto del siglo XVIII y los primeros años del XIX, podemos enterarnos de las obligaciones de los actores y de la intensa actividad desplegada por ellos y preguntarnos cómo se preparaban para enfrentarse a ella.

La compañía del Coliseo Nuevo —inaugurado en 1753— constaba de cuatro secciones o “compañías”: la dramática, llamada “cómica” o “de verso”; la de “cantarines”, la de baile, o ballet, y la orquesta, cada una con sus diversas especialidades, categorías y sueldos. Las compañías dramática y de ballet fueron las más grandes; la primera contaba por lo general con veinte actores, poco más o menos, y en ella se observó una notable mayoría de hombres en relación con las mujeres (a veces el doble), mientras que en la compañía de ballet, que de 1786 a 1806 osciló entre quince y veinte elementos, había un mayor equilibrio, predominando a veces uno u otro sexo. La sección de cantantes fue siempre la más reducida: constaba por lo general de

cinco a diez miembros, y en ella las mujeres fueron siempre más numerosas.

La compañía dramática comprendía las siguientes categorías, llamadas “plazas” o “papeles”:

Damas (1^a, 2^a, etc.)

Galanes (1^o, 2^o, etc.)

“Sobresalientes” o suplentes

Graciosas (1^a, 2^a, etc.)

Graciosos (1^o, 2^o, etc.)

Barbas (1^o, 2^o, etc.) - Vejetes - “Partes de por medio”

Las principales categorías eran los “primeros”: damas, galanes, graciosos, barba y sobresalientes. Estos últimos eran por lo general actores de importancia, y se les destinaba a suplir los primeros papeles. Las compañías se formaban anualmente y, aunque la mayoría de los actores eran contratados año con año, los contratos se firmaban solamente por la duración de la temporada o “año cómico”, que se iniciaba en abril, el día de Pascua de Resurrección, clausurándose en febrero del año siguiente, al terminar el Carnaval.

En lo que a los sueldos se refiere, éstos eran anuales y se iban pagando semanalmente. El de la primera dama era el más alto de la compañía, y le seguían los del coreógrafo, la primera bailarina y la primera cantarina. Entre los actores y cantantes, los sueldos de las mujeres eran generalmente bastante más altos que los de los hombres, mientras que en la compañía de ballet estaban más o menos equilibrados.

Por el sueldo anual, actores y actrices se comprometían a trabajar de cuatro a cinco funciones semanales y a ensayar diariamente por la mañana. Las funciones supernumerarias —casi siempre en miércoles y sábados— se pagaban a razón de cinco a dos pesos por cada una, o “a prorrata”, de acuerdo al sueldo anual.

En casi todos los contratos se establecían las suplencias a las que cada actor estaba obligado. Por lo general, todos debían estar preparados para suplir la categoría inmediata superior, y algunos tenían derecho a recibir por ello una cantidad extra. Los “sobresalientes”, actuaran o no, tenían la obligación de permanecer

en el teatro “desde la oración hasta que concluya el todo de la representación”, debiendo llegar vestidos y peinados “de su cuenta” y estar listos “a salir en cualquier accidente que ocurra”.

También en los contratos se establecía que los comediantes estaban obligados a actuar, no sólo en la obra principal, sino en las farsas o “petipiezas” que la acompañaban. La función constaba, además de la obra dramática, de una o dos piezas cortas —entremeses o sainetes—, una tonadilla, canciones y danzas —cortesanas, españolas o “del país”— y un ballet, distribuidos entre una jornada y otra y al final de la función. También, por otra parte, muchos actores estaban obligados a cantar y bailar en los intermedios o cuando las obras lo requerían.

Actores, cantantes y bailarines eran a menudo “audicionados” para entrar a la compañía, y a algunos se les permitía presentarse en una o varias funciones de prueba; si mostraban talento y gustaban al público se les contrataba. Un ejemplo de “audición” colectiva lo ofreció a fines de la década de 1770 el dramaturgo y empresario del Coliseo Juan Manuel de San Vicente, en un “Aviso” en el que participaba que

admitirá aunque sean Supernumerarias quantas habilidades le parezcan útiles: en cuya inteligencia las Personas de ambos sexos que se hallen en disposición de servir al Público en Representación, y Canto, pueden presentarse al Sr. Juan de San Vicente en la esquina del Coliseo Viejo; que aunque su habilidad no sea aventajada, si se viere, que con el exercicio, y doctrina pueden adelantar, se les admitirá, y hará el partido correspondiente (Maria y Campos 163).

Por colorida, accidentada e incierta que pareciera la vida de los actores, su actividad no se limitaba solamente a sortear los escollos en sus relaciones con la autoridad, a desafiar a la sociedad o tratar de hacerse un lugar respetable dentro de ella o a sobrevivir económica y profesionalmente dentro de las circunstancias laborales que se les ofrecían. Eso, por agotador que pareciera, era sólo el principio; para comprender globalmente su actividad debemos tratar de establecer y de calcular algunos de los

requerimientos de un actor de la época y la forma en la que se enfrentaba a ellos. Entre los más importantes destacaban: memoria, resistencia, capacidad de rápido y múltiple aprendizaje, retentiva, asimilación, amplio rango interpretativo y emocional, versatilidad, ilimitadas reservas de energía y enorme resistencia física.

Tomando en cuenta que la temporada teatral tenía una duración aproximada de 44 semanas o más —rara vez menos— y que los actores estaban en escena un mínimo de cinco noches a la semana, en papeles que podían abarcar tragedia, comedia, melodrama, tragicomedia y farsa; que frecuentemente tenían además que cantar y bailar y que diariamente debían ensayar durante las mañanas, empezaremos a hacernos una idea del ritmo y la intensidad del trabajo y de las exigencias que pesaban sobre los actores del Coliseo de México.

Las obras rara vez se repetían más de dos ocasiones seguidas, dejándose descansar algún tiempo antes de volver a programarse; la compañía, por lo general, no pasaba de veinte actores; la programación semanal incluía no menos de tres a cinco obras diferentes y otras tantas farsas cortas. Al mismo tiempo, los ensayos matutinos abarcaban obras nuevas y reposiciones que estaban aprendiéndose o refrescándose.

La obligación básica del actor era un mínimo de cuatro a cinco funciones semanales, lo que hace, en 44 semanas, un total de 176 al año, a las que hay que agregar un considerable número de funciones supernumerarias —cuando menos una por semana—, lo que arroja un total de 220 a 250 funciones por temporada. Al respecto, un documento nos informa que en las temporadas de 1792 y 1793 se presentaron, respectivamente, 233 y 239 funciones (BN Asuntos de Teatro ms. 1412, 44). Observando las listas mensuales durante varias temporadas podemos darnos cuenta, no sin sorpresa, de que por lo general se programaban entre quince y veinte, o más, obras diferentes cada mes. En octubre de 1786, por ejemplo, se presentaron 24 obras, de las cuales solamente una se puso dos veces, mientras que en mayo de 1793 se presentaron 23, sin repetir ninguna (BN Asuntos de Teatro ms. 1411, 89; INAH Colegio de San Gregorio ms. 152, exp. 23).

La cantidad de obras presentadas en cada temporada es también impresionante. Sin tener las listas completas, pues faltan uno o dos meses de cada temporada, encontramos que en 1786-87 se presentaron 142; en 1790-91, 110 y en 1791-92, 125 (BN Asuntos de Teatro ms. 1410, 79-92; INAH Colegio de San Gregorio ms. 151). Para las exigencias de este tipo de programación, y en comparación con las compañías parisinas y londinenses, las españolas y novohispanas contaban con un número muy reducido de actores: aproximadamente veinte en México y treinta en Madrid, contra cerca de cien en París y Londres.

Con estos datos, cabría preguntarse: ¿cuántos roles diferentes interpretaba un actor?, ¿cuántas veces tenía que actuar más de un papel en la misma obra?, ¿en cuántas funciones actuaba en una tragedia y en el entremés o en el sainete?, ¿cuántas obras nuevas —la mayoría escritas en verso— debía aprender por temporada, o por mes?, ¿cuántas veces seguidas actuaba cada obra y cuánto tiempo pasaba entre una y otra reposición?, ¿cuánto tiempo se le daba para el aprendizaje de obras nuevas antes de su estreno?, ¿cuántas veces necesitaba, para suplir a otros, saber más de un papel en las obras? Estas preguntas, y muchas más que podríamos plantearnos, nos llevarán a la conclusión de que, desde cualquier punto de vista, no era poca cosa ser actor en el Coliseo de México.

Otra interesante pregunta, de no menor importancia, sería: ¿cómo se las arreglaban para estudiar sus papeles los actores analfabetas? Naturalmente, debemos suponer que la mayoría —sobre todo los principales— sabía leer, pero en esa época el analfabetismo, aun en clases sociales elevadas y especialmente entre las mujeres, era común. Los expertos en la materia calculan los porcentajes contando el número de firmas que aparecen en documentos y comparándolo con las cifras de población. En ese caso, el porcentaje de analfabetas en el Coliseo resultaría muy bajo. Tomando como ejemplo 40 contratos y 9 documentos diversos del último cuarto del siglo, encontramos que, de 18 mujeres, 12 supieron firmar y 6 no —una actriz, tres cantantes y dos bailarinas—, mientras que de 23 hombres 22 supieron firmar y uno solo —cantante— no lo hizo.

Sin embargo, el problema se complica si tomamos en cuenta que en esa época había personas que sabían leer pero no escribir, otras que aprendían a firmar pero no a leer y que, además, había quienes podían leer impresos pero tenían dificultades con los manuscritos. Existen contratos y otros documentos en los que puede leerse: "hizo su signo por no saber firmar" o "a ruegos del [o la] interesado[a], firmó por él [ella]..." En 1786, al aplicarse una multa "por no haber sabido su papel" a la actriz Ana de Híjar y Castro, "se le leyó" el oficio y "quedó entendida", pero "no firmó por no saber escribir" (BN Asuntos de Teatro ms. 1411, 42-44), mientras que en un oficio de 1794 relativo a faltas a ensayo se comentó que algunos actores: "ni aun en su propio libro saben leer bien" (BN Asuntos de Teatro ms. 1413, 16).

Al observar las exigencias características de toda compañía de repertorio, no nos debe causar sorpresa el hecho de que, no habiendo tiempo suficiente para construir cada personaje, se trabajara a base de "tipos", en la forma y con los estereotipos que Stanislavsky denominaría "clichés". Pero esta convención, como muchas otras, era, no sólo aceptada, sino esperada por el público, que reconocía con placer y sabía a qué atenerse desde el primer momento en que un personaje aparecía en escena.

Actualmente cuesta trabajo imaginar el entrenamiento y la práctica que llegarían a tener esos actores que estaban en escena alrededor de 250 noches al año durante diez, veinte o más años. Sería interesante poder establecer el repertorio de alguno de ellos, con el número de personajes y de obras que interpretó. La investigación no está aún tan avanzada como para conocer, por ejemplo, la cantidad, títulos y frecuencia de programación de las obras en periodos extensos y hacernos con ello una idea más exacta del número de presentaciones y personajes y del rango interpretativo exigido a un actor durante ese tiempo o, más aún, a lo largo de su carrera. Cálculos aproximados se podrían hacer con las abundantes listas del repertorio y con las carteleras publicadas de 1805 a 1806 en el *Diario de México*.

La actuación, que durante muchos siglos se aprendió empíricamente, empezó a codificarse de manera sistemática durante el siglo XVIII en numerosos tratados que se ocuparon de la actua-

ción en la comedia y la tragedia, establecieron normas y convenciones para la declamación y la pantomima —llamada también “acción”— y reglamentaron estrictamente el comportamiento, el movimiento y la colocación en el escenario. Esto favoreció, bajo la bandera internacional del neoclasicismo, un estilo que —con variantes locales— se manifestó en todos los escenarios de Europa y de América.

Al igual que la mayoría de sus colegas europeos, la única escuela que los actores del Coliseo Nuevo tenían para prepararse eran los ensayos, la práctica privada ante el espejo, las funciones, la observación creativa o la simple imitación de los más experimentados. Su duro aprendizaje empezaba por lo general en las modestas compañías “volantes”, de donde los más talentosos podían pasar después a los coliseos de provincia y culminar su carrera en el Coliseo Nuevo. Uno de ellos fue Miguel Meneses, cuya larga carrera se inició en “la legua” durante la década de 1770. En 1776 figuraba como “autor”, segundo galán, apuntador y sainetero de una compañía con base en Valladolid (Morelia); para 1786 ya era apuntador en el Coliseo de México, actuando ocasionalmente como suplente y continuando en ese puesto durante los años noventa, al tiempo que su hijo, del mismo nombre, iniciaba su carrera como tercer galán. De igual forma se podía recorrer el camino inverso, y un actor o actriz que por edad, incapacidad o falta de talento dejaba de ser útil al Coliseo podía terminar su carrera en una compañía “de la legua”, manipulando títeres o como conserje de un teatro.

Que algo de preparación se ofrecía a los actores jóvenes lo indica el citado “Aviso” en el que Juan Manuel de San Vicente solicitaba “habilidades” e indicaba que “si se viere que, con el ejercicio, y doctrina pueden adelantar, se les admitirá”. En el “Discurso sobre los Dramas” de 1786 se comentó que hacía tiempo que se había destinado “el pago a los maestros de música y baile que enseñasen a los actores en escuela”. En el mismo “Discurso” se mencionó la intención de instaurar una escuela para los comediantes y se hizo alusión a la existencia de un “Prospecto” donde se proponía una serie de reformas a la actuación (Viveros 199). Por otra parte, hasta el momento se ignora

en qué medida la "Escoleta" instalada en la llamada "Casa de Irolo" y utilizada para ensayar funcionó realmente como escuela. Se sabe que en ella se enseñó el ballet y que se produjeron generaciones de bailarines desde los años ochenta, pero no quedan datos que indiquen con precisión si se ofreció alguna clase de enseñanza a los comediantes.

A menudo, los actores principales o mayores tomaban a los más jóvenes bajo su tutela, como haría, hacia el final de su carrera, Agustina Montenegro con Soledad Cordero. Pero un Conservatorio en forma no lo tendría México —y eso durante muy corto tiempo— sino hasta 1825-30. Con respecto a la información al alcance de los comediantes novohispanos, el más importante manual parece haber sido el de Antoine-François Riccoboni (1750), traducido al español en 1783 como *El arte del teatro*. En 1819 su capítulo sobre la declamación fue citado ampliamente en *El Noticioso General*, pero se ignora desde qué fecha circulaba ya en la Nueva España, y lo mismo sucede con *El comediante* (1749) de Pierre Rémond de Sainte-Albine y con *El arte teatral* (1801) del actor francés Larive (Jean Maudit), citado en 1808 por *El Diario de México* en dos extensos artículos. También —entre otros— se conocieron la *Dramaturgia hamburguesa* (1767-69) de Lessing y el manual de Hermsillo *El arte de hablar en prosa y en verso*.

La actuación se aprendía principalmente en los ensayos. Éstos se llevaban a cabo diariamente, por las mañanas, en la "Escoleta" mencionada, y sobre su disciplina y cumplimiento se dictaron periódicamente diversas medidas. En 1806 se reafirmaron disposiciones anteriores, estipulándose que:

Estos Ensayos se harán a puerta cerrada, y sin que concurren a ellos otras personas de cualquier estado o condición que sean, para precaver los perjuicios e inconvenientes que se han tocado hasta aquí, y el que con la distracción de conversaciones y asuntos extraños, no se logre el objeto de ellos, y por lo mismo se prohíbe se lleven Almuerzos, Meriendas, refrescos, licores, ni bebidas algunas y todo género de retozo, o juegos, entre los Far-santes, de que frecuentemente resultan perjudiciales consecuencias, pues a excepción de los trages debe ser el ensayo con la

misma formalidad que la función de por la noche (AGN, Ramo de Historia ms. 473, exp. 16).

Los ensayos de la época constituyen un tema interesante y característico. No tenían nada en común con nuestras ideas sobre cómo ensayar una obra, ni había surgido aún el concepto de la puesta en escena como actividad unificadora y creativa a cargo de un director. Las exigencias y el ritmo de trabajo de las compañías de repertorio no lo permitían. A ese respecto se pueden observar —no sólo en México, sino a nivel internacional— tres características principales: los ensayos estaban destinados a meros “repasos” del texto; el papel del “director de escena”, que podía ser el primer actor o el apuntador, se reducía por lo general al de un honorable “agente de tránsito”, y con frecuencia los actores se mostraron renuentes a asistir a los ensayos. Sin generalizar, puede decirse que esto fue bastante común y puede comprobarse, ya sea en Londres, en París, en Madrid, en Lima o en México, en numerosos comentarios y reglamentos y en la frecuencia con que los actores eran sancionados o reprendidos por faltar a ensayos. En los teatros de Londres los empresarios contaban siempre al final de la temporada con una buena suma extra, procedente de las multas aplicadas a los actores por ese motivo. En el Coliseo de Lima, de acuerdo con las Ordenanzas de 1786, los actores eran citados ante el Juez de Teatro para, en el ensayo general, pasar su papel sin ayuda del apuntador, disponiéndose que

a los Cómicos que al tiempo del Ensayo general, se vea no saben su Papel, de modo que baste para Representarlo sin náusea, o incomodidad del Público, se les encerrará, después de dos reiteradas faltas, en el Quarto del Cepo, existente dentro del Coliseo, hasta la Representación próxima, para que lo Estudien, o arbitrará el Señor Juez Conservador el medio que más convenga para su corrección, o escarmiento (Lohmann Villena 194).

En México no parecen haber sido comunes los castigos de esa naturaleza, pero sí las multas. Los oficios sobre faltas a ensayos fueron numerosos, y tanto los reglamentos generales como los

internos se ocuparon a menudo del asunto. En 1779, el artículo 10º del reglamento aprobado por el virrey Bucareli estipulaba:

que los hombres se presenten con aseo y decencia, instruidos de los papeles que se les reparten, no fiándose (como muchas veces sucede aun a los principales que deben dar ejemplo) de la voz del Apuntador, haciéndose por lo mismo fastidiosos al concurso, y acreedores a los desaires que suelen experimentar por su desidia, e indolencia (INAH Colegio de San Gregorio ms. 153, exp. 9).

Siete años después, en 1786, las Ordenanzas del virrey Gálvez conminaban a los actores a asistir diariamente a los ensayos sin pretextar que sabían ya el papel, “pues siempre sería imperfecto el ensayo si no se hiciese con asistencia de todos”. Se les advertía que

apercibidos todos aquellos que, al que no supiese su papel, letra de tonadilla o el baile al tiempo de ejecutarlo, se le privará del sueldo correspondiente a aquel día, por la primera vez; por la segunda, se le doblará la pena, y, por la tercera, se le pondrá en la cárcel, conduciéndosele públicamente desde ella al teatro, por el término que parezca conveniente [...] (Viveros 220-221).

Hemos visto que en los casos de actores, cantantes y bailarines incumplidos la obligación de asistir diariamente a ensayos y “escoleta” se especificaba en sus contratos, y la exigencia de las autoridades quedó demostrada en numerosos documentos, actas levantadas con motivo de faltas y severas amonestaciones o sanciones. En 1786 se reportó un caso de falta colectiva: para el ensayo del 26 de mayo, Ana de Híjar y Teresa de Acosta, graciosas; Antonio Atamoros, barba, y Juan Moreno, gracioso y bailarín, se presentaron cuando ya se ensayaba la “tercera jornada” de la obra, mientras que María Loreto Rendón, cantarina y bailarina, no llegó. Por esa vez se ordenó que se les multara y se les hizo saber que, si volvía a repetirse, se les castigaría con cárcel.

A pesar de prohibiciones, multas y castigos, muchos comediantes consideraban inútil asistir a los ensayos. Entre ellos, Te-

resa de Acosta, primera graciosa del Coliseo, expresó en 1794, con toda franqueza, su opinión al respecto:

El ensayo es la cosa más molesta y menos útil. Se reduce a sólo instruirse el representante de con quién ha de salir y por qué puerta. Para esto se incomoda toda la mañana, faltan las mujeres a los deberes de su casa y no adelantan cosa alguna, pues aquella instrucción mejor se toma en su misma habitación, sin estar expuesta a los desaires de los ociosos (Olavarría 1: 142).

Por supuesto, ni todos los actores pensaban así, ni los ensayos eran inútiles. Si no hubieran sido necesarios, ni los asentistas ni los jueces de teatro ni el mismo virrey hubieran insistido tanto en que se hicieran, ni hubieran aplicado tantas sanciones por faltar a ellos. En 1786 el asentista se quejó de que las faltas a ensayo se reflejaban en escena, por lo que dispuso que las obras se ensayaran con más cuidado, “con entradas, salidas, lugares y ocasiones”. También se trató de preparar mejor a los cantantes, indicándose al director de orquesta que les diera “instrucción del valor que han de dar a lo que cantan, a lo que hablan, y a la acción con que deben manifestarse”. Durante esa temporada los ensayos estaban distribuidos de la siguiente manera: de 8.30 A. M. a 10 las obras nuevas; de 10 a 11, la del día siguiente y de 11 a 12, las canciones que debían ejecutarse esa misma noche (BN Asuntos de Teatro ms. 1411, 3-4 y 22). En 1794 se volvió a insistir en la asistencia a ensayos, indicándose que eran indispensables cuando “a última hora” tenía que cambiarse la obra.

Aunque no generalizada, la actitud contra los ensayos fue muy común durante el siglo XVIII y parte del XIX. Por lo general, los actores no “actuaban” durante el ensayo, limitándose a caminar y a “marcar” sus textos. Eso sucedía en todas partes, y los reformadores como Garrick tuvieron grandes problemas con sus compañeros para hacerles comprender la necesidad de ensayar verdaderamente, de “actuar” y construir un personaje durante los ensayos, y, sobre todo, de estudiar y saber perfectamente sus parlamentos sin tener que depender del apuntador. En París, por el contrario, los actores de la Comédie Française consideraban un deshonor no saber sus partes al pie de la letra. Allí el apuntador

era prácticamente inaudible y sólo entraba en acción en casos de necesidad. En Alemania, en cambio, los actores recurrían bastante a él. En España, a los actores del Colegio de Declamación de Sevilla y a los de los Sitios Reales se les acostumbró a trabajar sin apuntador, mientras que en los teatros públicos de Madrid los apuntadores se distinguieron por ser ruidosos, por vociferar la obra de principio a fin y por andar de un lado a otro —a veces ante el público— con una vela en la mano. En todas partes se observaban diferentes actitudes; había actores para los cuales era una vergüenza recurrir al apuntador, otros que sólo lo hacían en caso de fallas y muchos que se negaban a estudiar, ateniéndose por completo a él. De todos esos casos se habló bastante en la prensa de varios países.

Pese al apuntador, la aplicación o la indiferencia hacia los ensayos y la disciplina o el descuido en la memorización de los textos se reflejaban en el escenario. En la segunda década del siglo XIX los críticos reprendieron con frecuencia —pero infructuosamente, al parecer— al primer galán del Coliseo José María Amador, comentando que “nunca” sabía su papel, mientras que de la primera dama Agustina Montenegro se comentó que “tiene acreditada su buena memoria, y que ninguna sabe nunca mejor que ella su papel” (*Diario de México* 26 jun. 1811).

Es necesario considerar también que el tiempo de aprendizaje no era muy extenso para los actores del Coliseo. Según los reglamentos, las listas de obras debían pasar un mes antes (el día 1º) a manos del censor. Éste debía devolverlas el día 15, para que fueran copiadas y distribuidas a los actores. Dependiendo de la cantidad de obras nuevas que se estrenaran a partir del primero del mes siguiente, quedaban entre tres y cuatro semanas para aprenderlas y montarlas. En 1794 se estableció que se estrenarían tres obras cada mes. En otra ocasión, en un *Aviso* al público no fechado, el empresario anunció que durante esa temporada se presentaría una obra nueva cada semana. En 1806 se estipuló que “se han de hacer hasta cinco en cada semana, seis en las de Navidad y otras tantas nuevas en cada mes” (AGN Ramo de Historia ms. 473, exp. 16).

En 1807 se comentó que “nuestros cómicos hacen más de lo que pueden, dando una función cada día” (*Diario de México* 30

sept. 1807). Ese ritmo de trabajo fue común a casi todo el periodo. Con los ensayos de nuevas obras y el repaso de las ya conocidas, el trabajo de estudio y memorización debió ser muy intenso. Por otra parte, aun sin contar las obras nuevas ni tomar en cuenta los entremeses y sainetes, resulta muy difícil imaginar cómo lograban los actores conservar en la memoria 120 o más obras —la mayoría escritas en verso— por temporada.

Las exigencias en la programación afectaron también lo referente al rango dramático de los actores, que frecuentemente se vieron obligados a representar papeles que no les correspondían en edad, figura o temperamento. Esto se hizo más evidente en años de decadencia. En temporadas como la de 1812-1813, la compañía contó sólo con trece actores, y el efecto se hizo sentir en las funciones, como lo muestra un artículo en el cual se protestaba por los repartos inadecuados y lo mal ensayado de las obras y se pedía que cuando menos se contrataran diez actores más, pues de esa manera

podrían alternar los galanes, las damas y los cantarines, y con eso tendrían lugar de estudiar, y de ensayar las comedias; porque habiendo de representar en todas, y no repitiéndolas, es muy difícil que los actores, por más diestros que sean, puedan desempeñar con perfección los papeles que representan. Sujetos al apunte, aunque no sea del todo, es imposible expresar bien los afectos de una oración que no se sabe cómo, ni en qué acaba. La comedia nuevamente representada, de *El sombrero que habla*, hubiera gustado más, a pesar de su mal lenguaje y su esterilidad, si hubiera estado mejor sabida: pues en ella misma se notaba la diferencia de los retazos bien sabidos, a los que estaban prendidos con alfileres (*Diario de México* 24 abr. 1812).

Por otra parte, no hay indicios de que, fuera de la primera lectura, los actores se ocuparan gran cosa de la obra. No sería remoto suponer que el texto que se les entregaba fueran solamente las escenas o partes de las obras que contenían sus parlamentos. A menudo se indicó en los contratos que el actor o actriz se comprometía a cuidar y devolver al Coliseo las "sacas" de las comedias que se le entregaran para estudiar. En un inventario

de "las comedias del año de 1777" (realizado en 1779), se anotaron los títulos de las obras y "su" o "sus copias", apareciendo además "119 sacas"; pero no hay datos que indiquen si se trataba de escenas o "roles" sueltos o si con esa palabra se designaba también a las copias de las obras. Lo único que parece apoyar esta hipótesis es su práctica en otras partes; los actores de habla inglesa les llamaban *lengths*, y un documento madrileño señala "copias de comedias y saca de papeles". En otro inventario del Coliseo se mencionan "78 papeles de galanes" (Kany 261; INAH Colegio de San Gregorio ms. 152, exp. 3).

El intenso ritmo de trabajo a que se sujetaba la compañía repercutía en las obligaciones de los primeros actores. Al igual que en España, la primera dama y el primer galán debían leer las obras y seleccionar el repertorio con el asentista. Además, el galán era también responsable de los repartos y de las suplencias, según se especificó en 1806:

Repartirá los papeles según el carácter de los que los representaren, y vencerá todas las dificultades que se presenten en justas, y calificadas enfermedades de las Actrices para que en ningún caso se varíen las funciones que se asignen en cada día del mes, a menos que no ocurra alguna urgentísima necesidad, que obligue a que la haya (AGN Ramo de Historia ms. 473, exp. 16).

Aunque no gozaba de la autoridad oficial que poseían el coreógrafo y el director de la orquesta, al galán, asistido por el primer apuntador, se le consideraba como cabeza de la compañía dramática, y tenía a su cargo la dirección de los actores. José Domingo Rosales, primer galán y más tarde "barba", ejerció durante varios años esa función sin exigir un sueldo, seguido en la década de 1790 por Fernando Gavila y en los primeros años del siglo XIX por Luciano Cortés, quien durante algunos años parece haber tomado muy firmemente las riendas de la compañía, acercándose más al concepto de un director de escena. En 1792 Fernando Gavila redactó un escrito en el cual se quejaba de que el asentista le daba demasiado trabajo. Ese mismo año, en Madrid, el primer actor Antonio de Robles envió a la Junta de Teatros un

memorial en el cual, quejándose porque cada año tenía que leer y dictaminar sobre "ciento cuarenta y más piezas dramáticas", pintó vivamente ese aspecto de las obligaciones de los galanes y de los obstáculos con los que tropezaban:

El cargo no se limita a lo material (como algunos piensan) de estudiar y representar su papel, sino que ha de elegir las piezas que en todo el año se han de representar [...], las ha de presentar a la compañía para que ésta las aprenda o no; ha de repartir los papeles a las respectivas partes, con lo que no tiene pocas dificultades que vencer por la resistencia en unas y por la poca aplicación en otras; ha de cuidar los ensayos, convocando a la compañía en aquellos días en que le parece ser preciso ensayar, cargo de los más penosos por la poca subordinación de los cómicos, pues apenas se verificará que concurren unidos la décima parte de las veces que con necesidad se les llama, desobediencia nacida de saber que el galán no puede hacer más que reconvenirles de su maliciosa flojedad, a lo que responden unos que no han asistido porque no han querido y otros con disculpas frívolas y aun con aire de desprecio, porque no temen más castigo que el de la templada, modesta y política reconvencción del mártir primer galán (Cotarelo 248).

A todas esas exigencias los actores de la época sabían hacer frente, con mayor o menor éxito, según su talento y preparación. Naturalmente, hay que tener en cuenta que poseían una técnica básica que les permitía enfrentarse a esos retos. Fundada en las convenciones escénicas vigentes, esta técnica incluía nociones de por dónde entraba o salía y qué área del escenario ocupaba cada personaje según su rango y situación, quién cruzaba por delante o por detrás y cómo se cedía o se tomaba el centro o foco escénico, además de la serie de poses, actitudes, gestos, tonos y maneras de hablar preestablecidos para los diferentes personajes y géneros dramáticos.

A estos conocimientos básicos se añadían una enorme práctica escénica, la confianza nacida del extenso repertorio que se manejaba, la costumbre de estar constantemente en el escenario y el conocimiento de los demás actores. El hecho de que un mismo grupo llegara a trabajar junto durante diez o veinte años facilita-

ba, no sólo los montajes sino las suplencias y cambios inesperados. Los actores deben haber llegado a conocerse tan bien, que podían prever cualquier reacción de sus compañeros y adaptarse perfectamente a ellos. Para suplir un papel con rapidez, aunque nunca lo hubiera interpretado, un actor experimentado necesitaba solamente unas cuantas instrucciones, pues seguramente había representado ya otros papeles en la misma obra. Por el trabajo de repertorio, las obras y sus personajes eran familiares a todos; bastaba con saber de qué "tipo" de rol se trataba y la situación general del personaje, realizar un veloz estudio de las líneas y salir a escena sin perder de vista al apuntador. Los movimientos eran lo de menos: en esa época los actores permanecían estáticos gran parte del tiempo, y el contacto físico entre ellos era poco frecuente; el mobiliario y la utilería tampoco presentaban problemas, pues eran por lo general escasos, y había muy pocos objetos que manipular; lo esencial, lo imprescindible era la palabra. Esto explica la rapidez con la que se montaban y reponían las obras y la efectividad con la que se hacía frente a las circunstancias imprevistas, organizando suplencias o cambiando la obra en el último momento.

Cuando, con estos antecedentes, se levantaba el telón, el actor tenía además que hacer frente y adaptarse a su marco físico, que le proponía otra serie de circunstancias: teatro grande con acústica pobre, poca luz en escena y una sala iluminada, poblada por espectadores visibles y audibles, rápidos para manifestar ruidosamente su satisfacción o desagrado. Necesitaba buscar las áreas mejor iluminadas, hacerse ver y oír por los espectadores más lejanos e imponerse, dominar y conquistar a su inquieto auditorio; de ello dependería su desempeño y su impacto final en el escenario.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- Archivo General de la Nación (AGN). Ramo de Historia, ms. 473.
Archivo Histórico del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). Colegio de San Gregorio, mss. 151, 152, 153.

- Biblioteca Nacional de México (BN). Asuntos de Teatro, mss. 1410, 1411, 1412, 1413.
- COTARELO Y MORI, EMILIO. *María del Rosario Fernández La Tirana, primera dama de los teatros de la Corte*. Madrid, 1897.
- Diario de México*, 1807-1812.
- KANY, CHARLES E. "Plan de reforma de los teatros de Madrid aprobado en 1799." *Revista de la Biblioteca, Archivo y Museo* 6 (1929): 245-287.
- LOHMANN VILLENA, GUILLERMO. *El arte dramático en Lima durante el virreinato*. Madrid: Universidad de Sevilla, 1945.
- MARIA Y CAMPOS, ARMANDO DE. *Andanzas y picardías de Eusebio Vela*. México: Compañía de Ediciones Populares, 1944.
- OLAVARRÍA Y FERRARI, ENRIQUE DE. *Reseña histórica del teatro en México*. Vol. 1. México: Porrúa, 1961.
- RAMOS SMITH, MAYA. *El actor en México: entre el Coliseo Nuevo y el Teatro Principal (1753-1821)*. Ms.
- VIVEROS, GERMÁN. *Teatro dieciochesco de Nueva España*. México: UNAM, 1990.