

El teatro colonial en Venezuela

Leonardo Azparren Giménez

La práctica teatral habida en Venezuela entre el siglo XVI y los comienzos del XIX corresponde a su primer período histórico, que denominamos teatro colonial y no teatro en la Colonia. Esto es porque en esos siglos los agentes sociales confirieron a la representación teatral un rol que hizo de ella un medio para instaurar y perpetuar en el territorio conquistado el modelo cultural peninsular y un instrumento para imponer en el s. XVIII en el territorio colonizado la ideología de la metrópolis. Los españoles del s. XVI en tierra extraña quisieron preservar sus hábitos y costumbres; pero cuando la pervivencia del Imperio dependió de los territorios americanos, impusieron al criollo el modelo cultural y la visión ideológica de la metrópolis colonial.

Teniendo por escenario la calle y la plaza, el período del teatro colonial fue diversión popular en espacios abiertos y expresión del deseo de hacer del territorio venezolano asiento de la cultura peninsular. El período se inicia con la noticia del 6 de junio de 1594, cuando se organizó en Caracas una danza con motivo de la celebración de Corpus Christi (Azparren Giménez 1996, 89).¹ Lo prolongamos hasta 1817 con la primera obra patriota, *El encuentro del español Pablo Cabrera con el patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete* de Gaspar Marcano. El cierre del período lo hacemos con base en el deslinde ideológico implícito en esta obra, destinada a un desempeño contrario al hasta entonces dado al teatro. Podemos añadir que, aún siendo un texto imberbe, es una obra coherente con suficiente consistencia escénica y desapegada del neoclasicismo, forma que empleará en 1824 Domingo Navas Spínola para su *Virginia*.

El teatro se inició entre nosotros como representación festiva y popular a propósito de fiestas religiosas que comprometían al cuerpo social según cánones medievales. En calles y plazas los actores eran los ciudadanos

miembros de alguna cofradía. La representación reafirmaba en el espectáculo los valores y creencias tradicionales del español recién llegado. En suma, la práctica teatral colonial en Venezuela buscó reforzar el trasplante de la vida social española, sin propósitos artísticos aún en las ocasiones en las que alcanzó una elaboración escénica superior, como fueron los festejos en 1747 por la coronación de Fernando VI y en 1761 por Carlos III. La ausencia de noticias sobre textos de autores criollos, salvo la alusión de Arístides Rojas a una loa del s. XVIII (Arístides Rojas 1890), refuerza nuestra tesis del teatro como instrumento colonial.

Si bien es claro el inicio del período gracias a las actas del Cabildo de Caracas, su término está sujeto a considerar si a partir de 1810, año de la proclamación de la Independencia, el teatro es distinto al de los siglos anteriores, o si es un hecho teatral o uno político y social el que indica un cambio y el inicio de un nuevo período en la historia del teatro en Venezuela. Preferimos basarnos en un cambio teatral. Las noticias de la primera década del s. XIX aluden claramente la función monárquica asignada al teatro. Aunque el 3 de diciembre de 1811 la *Gazeta de Caracas* informa que el gobierno republicano exime del servicio militar a quienes se dediquen al teatro, el cambio definitivo lo encontramos en la conciencia republicana de la obra de Gaspar Marcano.

Las etapas del período

La condición depauperada de Venezuela en la Colonia no favoreció que el teatro fuera más allá de las representaciones en espacios públicos con motivo de las fiestas religiosas o civiles, siempre promovidas por las autoridades. En su primera etapa la práctica teatral fue secuela de los estilos medieval y renacentista. La representación era básicamente una fiesta cívica que completaba la celebración de un evento religioso o social principal, como Corpus Christi, la fiesta de un santo patrono o la Jura a un rey. Por esto, la práctica teatral estuvo atrasada respecto a lo que sucedía al mismo tiempo en la Península, que había secularizado al teatro, o aún en México y Lima que construyeron corrales a finales del s. XVI y comienzos del s. XVII (Arróniz 1977).

La segunda etapa se inicia en 1747 con las primeras noticias de la presentación de textos teatrales de autores del siglo de oro español, y con su representación en grandes escenarios construidos en las plazas. Desde ese año el espectáculo teatral fue más sólido, siendo mayor el interés de la ciudadanía por patrocinar y participar en las representaciones, lo que hizo de

la representación un evento más cotidiano y extendido en el territorio. Por tal motivo las familias principales se esmeraron en hacer constar su devoción al Monarca, financiando la representación o agasajando en sus casas a los vecinos después de terminar el espectáculo.

En 1784 se inicia la tercera, cuando el Capitán General Manuel González Torres de Navarra construye en Caracas el primer edificio teatral, con el que se instaura un nuevo estilo de representación, el del espacio cerrado, y aparecen los primeros empresarios que dan a la actividad un cariz profesional y comercial. La permanencia de un teatro colonial al comienzo del s. XIX la testifican las primeras noticias que recoge la *Gazeta de Caracas* (30-12-1808; 03-02-1809); también los títulos representados, como las obras de Andrés Bello *Venezuela consolada* (1804) y *La España restaurada* (1808).

Si bien es cierto que el coliseo de 1784 supuso un cambio estético radical en el estilo de la representación, sólo treinta y tres años después con Gaspar Marcano se dio el cambio social e ideológico con el que el teatro venezolano deja de pertenecer al entramado ideológico de la Colonia e inicia un nuevo período y desempeña un nuevo rol.

La representación en los eventos sociales

Al Cabildo correspondió la iniciativa de introducir y promover la representación teatral. La celebración litúrgica fue el primer motivo y la primera ocasión. En las postrimerías del s. XVI se representan danzas y comedias para celebrar Corpus Christi en 1594 y 1595, y en este último año Melchor Machado cobró por danzar para ser así nuestro protoactor. Durante el s. XVII, siempre en Caracas, las representaciones se enriquecieron hasta ser verdaderas fiestas populares y colectivas que comprometían a todo el cuerpo social. Las noticias sólo registran ocasiones religiosas, y a Corpus Christi (1619, 1621, 1624 y 1648) se suman los días de Santiago (1600, 1647, 1654, 1655 y 1658) y San Jorge (1621) (Azparren Giménez 1996).

La representación se insertó en la sociedad mestiza que surgía y las noticias testimonian el sincretismo cultural y social que comenzó a dar forma a la sociedad venezolana. La práctica teatral hizo gala de su sentido más amplio e incluyó, además de danzas y comedias, toros, cañas, procesiones y cuadros de mimos, según los modelos teatrales traídos de la Metrópolis. Este repertorio de formas de representación y teatralización conformó la mejor manera que tuvo el español colonial para conservar y enraizar en tierra americana su cultura de origen, de la que no quería alejarse en la distancia ni en el tiempo.

El 10 de mayo de 1619 encontramos en una procesión de Corpus la primera presencia sólida de las culturas aborígen y africana. En aquel villaje depauperado de 2.000 habitantes que era Caracas, hubo una fiesta con procesión en la que confluyeron “pasos de figuras mudas”, “una danza de muchachas mulatas”, “una danza de las indias” y “las cofradías de negros y mulatos” hicieron las danzas “que se acostumbra” (Azparren Giménez 1996).

En 1621 se escenificaron comedias a lo divino y en 1624 se hizo una dentro de la iglesia de Caracas. Pudo tratarse de alguna comedia de santos, tipo de obra de origen medieval europeo con la que se buscaba provocar experiencias religiosas y místicas (Roux 1978). También fue frecuente en las procesiones exhibir la imagen y los símbolos reales, pasearlos por las calles e, incluso, llevarlos hasta los altares en la mejor tradición de las entradas reales renacentistas.

Al comenzar el s. XVIII la práctica teatral estaba instaurada en las principales ciudades, y gracias a ella la sociedad colonial se representó a sí misma la imagen que tenía de sí. La fiesta cívica compitió con la religiosa, y los escenarios en las plazas aclamaron las coronaciones de Felipe V (Caracas 1701), Luis I (Caracas 1724) y Fernando VI (Barquisimeto, El Tocuyo, San Felipe y San Sebastián de los Reyes, 1747); el nacimiento del hijo de Felipe V (Caracas, 1708) y la Jura de Luis Fernando (Caracas, 1711); o celebraron la erección del Virreinato de Nueva Granada (Caracas, 1719). La aclamación de Felipe V en Caracas duró tres días, con la participación de todos los estratos sociales: blancos, criollos, pardos, indios y negros con tres comedias, mascaradas, 110 toros, danzas, fuegos artificiales y simulación de castillos. Como registra el documento:

Celebróse el real y majestuoso acto en la plaza principal, habiendo formado en ella un largo y espacioso tablado circunvalado de gradas y adornado con toda decencia en medio del cual, debajo de un rico dosel, hice poner una real copia de V. M., con cuya vista se aumentaron los júbilos y placeres de todos los leales vasallos de V. M.

En todo el país las representaciones se instauraron como parte viva del cuerpo social. En 1704 hubo en Barinas 15 días de celebraciones con motivos de las fiestas de Santa Lucía y de la Inmaculada Concepción. El misionero jesuita M. A. Schabel (Azparren Giménez 1996, 117 ss.) registró la representación de ocho comedias “impresas en España”, con tal calidad que “algunas de ellas se podían exhibir en cualquier ciudad europea muy dignamente”. Lo más importante en estas representaciones es constatar que

el sincretismo cultural estaba consolidado y era aceptado a poco más de dos siglos del Descubrimiento. Schabel dice que “los etíopes y esclavos” también representaron comedias y refiere unos “entrejuegos bacanalísticos”, especie de burla social de las autoridades aceptada por todos, antecedente remoto de las locainas actuales.

Teatro y texto

En el occidente del país la práctica teatral se hizo más frecuente en la segunda mitad del s. XVIII, desde Nirgua hasta Maracaibo. Con la consolidación del poder colonial el teatro fue más importante para la configuración del modelo cultural. Fecha clave es abril de 1747 en San Felipe, ciudad que celebró a Fernando VI durante doce días. En la plaza fue construido un gran escenario “con un castillo y un navío artificialmente dispuestos a emulación de lo natural, o equívoco de lo real, haciéndose guerra el uno al otro con abordadas, asaltos ataques y desembarco haciendo fuego uno y otro con lucida disposición” (Azparren Giménez 1996, 138). En ese mismo escenario fueron representadas mojígangas, danzas y comedias. Y es de ese año y con motivo de esa celebración la primera noticia de los autores que se representaban en Venezuela: Juan de Montalbán (*Los amantes de Teruel*), Agustín de Moreto (*Primero es la honra que el gusto, Industrias contra finezas*), Calderón (*Afectos de odio y amor, La viña del Señor, El postrer duelo de España*), Antonio Solís (*Amparar al enemigo*) y Bances Cándamo (*Quién es quién, La bandolera de Italia*). En 1760 para celebrar a Carlos III en esa ciudad fue incorporado Lope de Vega (*El casamiento en la muerte*), y en San Sebastián de los Reyes se presentaron obras de Antonio Solís (*Amparar el enemigo*), Calderón (*El Conde Lucanor, La dama duende, Amor, honor y poder, La hija del aire, Argenis y Policarpo*) y Juan Fragozo (*El hijo de piedra, El petimetre con palabras y plumas*).

Pomposidad similar a la de San Felipe la hubo en Araure en 1789 para la proclamación de Carlos IV: “El Alférez Real a su costa levantó en la plaza un tablado de seis varas y media de largo, cuatro de ancho y dos de alto, pintado en campo claro de color azul-verde y encarnado, que formaba un famoso palacio con un león en cada extremo y un remate encima de dos varas y media de alto, en figura de punta de diamante . . .” (Azparren Giménez 1996, 172). Allí se representaron cuatro comedias encargadas y repartidas entre los pardos, que así expresaron su lealdad al rey español.²

Es la etapa de la madurez del teatro colonial. También la del teatro como instrumento ideológico del poder y de la exhibición de las clases altas

al prodigarse con el espectáculo ante los demás ciudadanos. Como bien anota Francisco de Solano (1986), en los repertorios faltaron los dramas de rebeldía y los relacionados con conflictos sociales. Pero también es una etapa que confirma el rezago de la práctica teatral local respecto a la de la metrópolis, pues en la segunda mitad del s. XVIII aún el teatro del siglo de oro dominaba la escena en el territorio colonial.

De Maracaibo se conservan dos noticias de 1789, cuando en la aclamación de Carlos IV se presentaron una loa de un tal Pedro Butrón y las únicas obras atribuidas a un autor no español, el italiano Metastasio, “traducidas y compuestas al gusto español” (Azparren Giménez 1996, 332).

Aún cuando la calle y las plazas conferían un carácter popular a la representación teatral, la organización reflejó la estratificación jerárquica de las clases sociales y militares. En términos generales, fueron los pardos quienes actuaron las obras, mientras las autoridades militares tuvieron a su cargo la iniciativa. En algunas ciudades, como San Sebastián de los Reyes (1760), las grandes familias se prodigaron en agasajos los días en los que se representaron las comedias. Esas mismas grandes familias propiciaban la edificación de templos y la representación de comedias para recaudar fondos para su construcción, como ocurrió en San Carlos en diciembre de 1798.

El edificio teatral

La construcción en Caracas de un corral de comedias en 1784 por iniciativa del Capitán General Manuel González Torres de Navarra, en terrenos del Conde de La Granja, modificó substancialmente la práctica teatral colonial. Es, además, testimonio de la repercusión entre nosotros de la ilustración promovida por Carlos III.

En términos teatrales, el edificio encerró la representación de las obras en la perspectiva tridimensional del teatro barroco, lo que favoreció su institucionalización. De inmediato implicó su aburguesamiento, por el privilegio de las grandes familias de comprar palcos y de las autoridades del Cabildo de tener los suyos por derecho. Hacia 1795 el Marqués del Toro, el Marqués de Mijares, los Herrera, Plaza, Ponte, Bolívar y Miranda figuran entre los propietarios de algunos de ellos.

El edificio teatral también hizo posible el inicio de la actividad profesional con la presencia de los primeros empresarios, Manuel Andrés Torres y José María Castro, y de actores con sueldos. Pero no hay noticias de los títulos que se presentaron en el coliseo de El Conde, aunque los empresarios llegaron a comprar hasta cien comedias en un año.

En 1789 el corral de comedias fue incorporado a las Rentas de Propios del Cabildo, cambio de propiedad con la que se inició la injerencia del Cabildo en la actividad teatral y el privilegio hasta hoy de sus miembros de tener asientos gratis. Esta situación administrativa sirvió, sin embargo, para que hubiese mucho celo en detallar la información. Es así como los inventarios del coliseo reflejan una actividad teatral casi diaria, compleja y de mucha importancia en la vida de la ciudad: llegan a contarse 135 elementos de vestuario, la cancelación de 10.500 pesos por cien comedias, los sueldos de los actores según su rango y las iniciativas para restaurarlo y mejorar sus mecanismos escénicos.

Al mismo tiempo, los beneficios que recibió el Cabildo por el arrendamiento del corral de comedias lo obligaron a prestarle mayor atención. Y este interés económico permite conocer cuáles eran las condiciones artísticas de producción. A comienzos de 1797 (Azparren Giménez 1996, 194 ss.) la disminución del público se vinculó directamente con la baja calidad de la representación. La suma de penurias incluía la poca preparación de los actores, la poca vistosidad de los trajes, la irregularidad de los horarios de las presentaciones que podían concluir después de la media noche; y, lo más importante, el hecho de que los empresarios no invertían en nuevas producciones y preferían “las comedias antiguas, llenas de impropiedad, de corrupción de estilo y aún de costumbres, a las modernas que, reformando los teatros, los hacen servir para inspirar al auditorio el amor a la virtud, el odio y el aborrecimiento al vicio con los ejemplos admirables de las facilidades que trae aquélla y de los males que causa éste” (Azparren Giménez 1996, 195).

Las normas sociales para el teatro

El que desde el inicio de la conquista y durante la Colonia las representaciones promovidas y patrocinadas por las Autoridades estuvieran vinculadas a las celebraciones religiosas y cívicas y, después, que el primer edificio teatral fuera propiedad del Cabildo, favoreció el dictado de normas que rigieron la representación.

Inspiradas inicialmente en el propósito de resguardar la observancia de las normas morales eclesiásticas, éstas fueron asumidas en el s. XVIII por la burguesía naciente que las secularizó. En 1687 el Obispo Diego Baños y Sotomayor incluyó las primeras normas sobre el teatro en las *Constituciones Sinodales del Obispado de Venezuela*. Un siglo más tarde, el Obispo Mariano Martí en su visita Pastoral (1771-1784) reglamentó las

representaciones en varias ciudades, en especial en Caracas, Coro y San Felipe, con base en las normas de las *Constituciones* de Baños y Sotomayor. En diciembre de 1798 el Cabildo de Caracas dictó el “Reglamento para el mejor orden y Policía del teatro de esta ciudad” (Azparren Giménez 1996, 99, 155 y 198).

Un principio general concatena las normas religiosas y civiles, que se resume en lo que estableció el Obispo Baños: que las comedias no fueran representadas sin revisión previa para que las que lo fueran sirvieran de buen ejemplo y no contuvieran “cosas contra nuestra santa fe y buenas costumbres” (Azparren Giménez 1996, 99). También prohibió las danzas de mulatas, negras e indias en las procesiones que, como registramos más arriba, fueron expresión temprana del sincretismo cultural de Venezuela. El celo extremo del Obispo Martí, convencido de “los perniciosos efectos que respiran semejantes espectáculos” (Azparren Giménez 1996, 156), lo llevó a prohibir en 1782, en San Felipe, la presentación de comedias para recoger limosna con fines píos.

El Cabildo normalizó la representación de comedias como parte de la vida de la ciudad para regularizar su horario, preservar un orden mínimo en la sala para la adecuada estadía y visión de los espectadores y, lo primordial, para asegurar que el contenido de las comedias y su representación estuvieran ajustados a la moral pública y privada aceptadas por la sociedad.

En comparación con la práctica teatral de la Venezuela independiente a partir de 1830, el teatro colonial es un período en el que la teatralidad de la representación tuvo más importancia y significación social, artística e ideológica que el texto dramático. Las referencias a obras y autores denotan que lo más importante era la exposición visual de símbolos y categorías que reafirmaran la pertenencia y la dependencia con la Corona. En este sentido, la representación teatral colonial fue una ceremonia social en la que lo primordial fue mantener la comunión social con el sistema de creencias traído por los conquistadores e institucionalizado por la autoridad colonial. El esfuerzo para que fuese testimonio de obediencia y sumisión a la Corona lo confirma el patrocinio que la Compañía Guipuzcoana dio a algunas de las comedias presentadas en San Felipe en 1760.

Aún entrado el s. XIX en Venezuela siguió importando la fiesta cívica, el disfrute público de los ciudadanos y la participación colectiva en la reafirmación del sistema de valores y creencias centenarias del español, asumido por el criollo. De manera que la práctica teatral traída en el s. XVI fue determinante, en especial por su influencia estética e ideológica, en la

conformación del imaginario en los comienzos del teatro republicano, extendiéndose en buena parte del s. XIX.

Universidad Central de Venezuela

Notes

¹ Todas las citas de documentos del período remiten a esta obra, salvo indicación expresa en contrario.

² Los pardos eran los descendientes del cruce étnico entre blancos y negros. Alejados de la posibilidad del ascenso social, ejercieron oficios de artesanos, pulperos y arrieros, entre otros.

Bibliografía

- Arróniz, Othón (1977). *Teatros y escenarios del Siglo de Oro*. Madrid, Editorial Gredos.
- Azparren Giménez, Leonardo (1996). *Documentos para la historia del teatro en Venezuela, siglos XVI, XVII y XVIII*. Caracas, Monte Avila Editores Latinoamericana.
- Marcano, Gaspar (1817). *El encuentro del español Pablo Cabrera y del patriota Francisco Machuca en las alturas de Matasiete*. En: *Poema del teniente coronel y licenciado Gaspar Marcano y otras producciones patrióticas de 1816 y 1817 relativas a la guerra de independencia de Margarita* (1917). Caracas, Talleres de *El Universal*.
- Rojas, Aristides (1890). "Orígenes del teatro en Caracas". *Crónica de Caracas* (Caracas), Nº 19, 575-587.
- Roux, Lucette (1978). «Quelques aperçus sur la mise en scène de la 'Comedia de Santos' au XVII siècle ». *Le lieu théâtral a la Renaissance*, 235-252. Paris, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique.
- Solano, Francisco de (1986). "Nivel cultural, teatro y diversiones colectivas en las ciudades de la Venezuela colonial (1747-1760)". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia* (Caracas), Nº 233, 63-102.