
“CANTANDO Y RIENDO CORRIJO LAS COSTUMBRES”. EL TEATRO COMO ESCUELA CÍVICA EN LAS SOCIEDADES RIOPLATENSES A COMIENZOS DEL SIGLO XIX. MONTEVIDEO, 1800-1825

Wilson GONZÁLEZ DEMURO

Departamento de Historia Americana, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación.
Universidad de la República (Uruguay)
wgonzalezdemuro@gmail.com

Resumen: El artículo examina cómo el teatro montevideano se convirtió en una herramienta de pedagogía política en Montevideo a comienzos del siglo XIX. En diferentes contextos políticos, la sala teatral, las comedias ligeras, los sainetes y el llamado “teatro patriótico” fueron instrumentos de legitimación del poder y agentes civilizadores de la sociedad. De acuerdo con lo expresado en aquellos años por un espectador, los escenarios no solo debían ofrecer “diversión absurda e insípida” sino también —y para muchos, antes que nada— funcionar como “escuela de la moral y del patriotismo”. Se analizan tres momentos concretos dentro del período escogido y se trabaja con fuentes periodísticas, documentos gubernamentales y materiales de archivo relacionados con la Casa de Comedias, único teatro de la ciudad en esa época.

Palabras clave: Teatro y política; siglo XIX; Río de la Plata

Abstract: The article examines how the theater became a tool of political pedagogy in Montevideo at the beginning of the 19th century. In different political contexts, the theatrical space, light comedies, the sainetes and the so-called "patriotic theater" were instruments of legitimation of power and agents of civilization. As one spectator put it at that time, the stage should not only offer "absurd and insipid fun" but also —and for many people, first of all— function as a "school of morality and patriotism". Three specific moments are analyzed within this period. The sources for this work are journalistic writings, government documents and archival materials related to Casa de Comedias, the only theater in the city at that time.

Keywords: Theater and politics; 19th century; Río de la Plata

I. Presentación

El principal propósito de este trabajo no es revisar la historia temprana del teatro oriental como manifestación artística, aunque naturalmente habrá referencias a ella, sino dar cuenta del modo en que la actividad escénica en la Banda/Provincia Oriental se constituyó en agente pedagógico relevante dentro del proceso de construcción social y política desplegado a lo largo del primer cuarto del siglo XIX. Nos

situaremos en el lapso comprendido entre la última década del período colonial y el inicio de la llamada *Cruzada Libertadora* contra la ocupación brasileña de este territorio. Se opta por examinar con mayor detenimiento algunos momentos centrales de ese periodo, en los que por distintas razones el rol didáctico-político del espectáculo teatral adquirió mayor visibilidad.

En el marco del desarrollo dispar que ha tenido la producción historiográfica sobre el teatro hispanoamericano de los siglos XVIII y XIX desde una perspectiva política y cultural¹, las investigaciones referidas al territorio oriental son escasas aunque varias de ellas tienen importante valor académico. El reducido espacio disponible impide analizar esa literatura, pero cabe por lo menos mencionar los trabajos pioneros de José Torre Revello y Juan Carlos Sábat Pebet, la documentada obra de Teodoro Klein, el detallado aunque un tanto irregular estudio de Eneida Sansone y los abordajes más recientes de Roger Mirza, Emilio Irigoyen, Diana Bianchi, Juan Introini y Julio Karamán, que tratan desde distintos puntos de vista las relaciones entre teatro, sociedad y construcciones políticas en los siglos XVIII y XIX². Irigoyen, Bianchi y

¹ Véase un panorama general en ARELLANO, Ignacio y RODRÍGUEZ GARRIDO, José Antonio [eds.]: *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, Madrid, Iberoamericana / Frankfurt, Vervuert, 2008; y en dos trabajos clásicos: TRENTI ROCAMORA, José Luis: *El teatro en la América colonial*, Buenos Aires, Huarpes, 1947, y DAUSTER, Frank: *Historia del teatro hispanoamericano. Siglos XIX y XX*, México, Ediciones de Andrea, 1966.

² TORRE REVELLO, José: “Del Montevideo del siglo XVIII. Fiestas y costumbres”, en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, 6:2, 1929, pp. 611-700; SÁBAT PEBET, Juan Carlos: “La vida teatral montevideana. Sus comienzos” y “Sobre los orígenes teatrales montevideanos”, ambos en *El Día. Suplemento dominical*, Montevideo, 29-7-1934 y 21-10-1945 respectivamente; KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata. I: De la colonia a la independencia nacional*, Buenos Aires, Asociación Argentina de Actores, 1984; SANSONE, Eneida: *El teatro en el Uruguay en el siglo XIX. Historia de una pasión avasallante*. Tomo I, “Desde los orígenes a la independencia”, Montevideo, Surcos, 1995; MIRZA, Roger: “Los orígenes coloniales de la escena oriental”, en Luis Ernesto BEHARES y Oribe CURES [orgs.]: *Sociedad y cultura en el Montevideo colonial*, Montevideo, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación – Intendencia Municipal de Montevideo, 1997, pp. 307-318; y “Para una revisión de la historia del teatro uruguayo: desde los orígenes hasta 1900”, en Hugo ACHÚGAR y Mabel MORANA [eds.]: *Uruguay: imaginarios culturales. Desde las huellas indígenas a la modernidad*, tomo 1, Montevideo, Trilce, 2000, pp. 179-202; IRIGOYEN, Emilio: “La ciudad como escenario. Poder y representación hasta 1830”, en Hugo ACHÚGAR y Mabel MORANA [eds.], *Uruguay: imaginarios culturales*, pp. 95-124, y *La patria en escena. Estética y autoritarismo en Uruguay: textos, monumentos, representaciones*, Montevideo, Trilce, 2000; BIANCHI, Diana: *Censuras y transgresiones en el teatro español del siglo XVIII. Variables metropolitanas y rioplatenses*, Montevideo, Librería de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007; INTROINI, Juan: “El teatro neoclásico en Montevideo”, en Juan INTROINI y Victoria HERRERA [eds.], *La ninfa en la selva. Literatura uruguaya y tradición clásica*, Montevideo, Departamento de Publicaciones de Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, UdelaR, 2008, pp. 35-45; KARAMÁN, Julio Omar: *De la República de las Letras a las letras de la República. El neoclasicismo en la formación del Estado y el sujeto nacionales (1811-1837)* [tesis doctoral], Vancouver, Faculty of Graduate Studies (Hispanic Studies), University of British Columbia, 2010.

Karamán se han acercado más a la dimensión temática que interesa explorar aquí: la articulación entre coyunturas/proyectos políticos y actividad teatral, en un contexto de crisis del régimen monárquico, revoluciones, guerras de independencia y transformaciones culturales y artísticas.

Desde esta perspectiva se ponen a consideración, con cambios y ampliaciones, elementos expuestos en una indagación recientemente publicada sobre la prensa montevideana del primer cuarto del siglo XIX³ y en otra actualmente en curso sobre las nociones de república circulantes en la Banda/Provincia Oriental. En ambos casos se han encontrado diversas expresiones de interés por el teatro y su rol dentro de la comunidad política. Se presentan algunos registros de esta cuestión a través de tres tipos de documentos: 1) la prensa periódica rioplatense, de la que se recuperan noticias, propagandas, artículos de los editores, cartas de lectores y otros escritos relacionados con la actividad teatral y sus diversas implicaciones; 2) documentación de y sobre la Casa de Comedias —primer y único teatro existente en Montevideo durante el período analizado—, editada o depositada en el Archivo General de la Nación, en Montevideo (en adelante AGN) y en el Museo Histórico Nacional (MHN); 3) papeles y otros documentos de origen gubernamental —actas del Cabildo, resoluciones expedidas por distintas autoridades— existentes en el AGN o bien publicadas por medios impresos.

Como se dijo, el estudio se focaliza en períodos concretos, dejando de lado en esta oportunidad otros recorridos más exhaustivos. Ellos son:

a) los años finales del dominio español, entre la fundación de la primera sala montevideana y la representación, en 1808, de *La lealtad más acendrada*, y *Buenos Aires vengada*, tal vez la primera obra teatral criolla exhibida en Montevideo;

b) el cambio de contexto generado en 1814 tras la derrota de las fuerzas realistas, con un teatro montevideano reabierto y llamado a desempeñar un papel central en la divulgación de nuevos valores e ideas políticas de corte republicano antimonárquico, hasta la invasión portuguesa de 1816-1817 al territorio oriental;

c) sobre el mismo tema, el panorama existente durante la primera mitad de la década de 1820, en tiempos de la dominación luso-brasileña en la Provincia Oriental.

³ GONZÁLEZ DEMURO, Wilson: *La prensa de Montevideo, 1814-1825. Imprentas, periódicos y debates públicos en tiempos de revolución*, Montevideo, Comisión Sectorial de Investigación Científica – Universidad de la República, 2018.

Al abordar el primer caso nos detenemos en los contenidos específicos de una obra y revisamos ciertos datos disponibles acerca de su repercusión pública. Distinto es el enfoque en las dos partes siguientes, donde la mayor disponibilidad de documentos relacionados con las expectativas y valoraciones públicas acerca del teatro permite ingresar al estudio de las cuestiones extra-escénicas. En efecto, para comprender mejor lo que esta manifestación artística debía o podía llegar a ser como agente político-cultural, y asimismo conocer las evaluaciones que espectadores y publicistas hicieron de la calidad de los espectáculos, la prensa del período es una fuente de consulta ineludible. Aparte de estimular la actividad espectacular, los editores publicaron comentarios de diversa índole que permiten conocer el contexto en el que aquel incipiente “teatro-educación” se desplegó.

2. Primer momento: los orígenes del teatro montevideano. Estética neoclásica y lealtad a la monarquía

A finales del siglo XVIII los significados de la palabra *teatro* no eran idénticos a los actuales, ni siquiera los mismos que en la segunda mitad del XIX. Según Emilio Irigoyen, “el ‘campo’ de lo espectacular, o, si se prefiere, la institución discursiva que hoy conocemos como ‘teatro’, poseía [...] otra ‘continuidad’ con diversos planos de la vida social”. Hacia 1800 “ni siquiera su *lugar* físico era del todo un espacio *codificado* [...]”. En los avisos de la prensa, ‘el teatro’ significaba el edificio en tanto construcción, no como asiento de un ‘lo teatral’ específico”⁴. La edición correspondiente a 1803 del diccionario de la Real Academia Española confirma que *teatro* tenía acepciones como “sitio o paraje formado en semicírculo, en que se junta el pueblo a ver algún espectáculo o función”, “el concurso de los que asisten a ver la función” o “la parte del tablado que [en las farsas] se adorna con paños o bastidores para la representación”⁵. Pero tres décadas después se agregaría otra definición: “el conjunto de dramas que se representan o han de representar en el teatro”, de modo que la voz comenzaba a aludir —también en el Plata, como podrá verse— a un espacio físico concreto y a la actividad que cobijaba⁶.

⁴ IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena*, p. 88. Subrayados de Irigoyen.

⁵ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Viuda de Joaquín Ibarra, 1803, p. 825.

⁶ Real Academia Española: *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta Real, 1832, p. 714.

Antes de la revolución, esta forma de arte escénico conoció un desarrollo de cierta importancia en algunos puntos del virreinato rioplatense. A las tradicionales funciones dadas en homenaje al monarca por su ascenso al trono o por su cumpleaños, o por distintos motivos religiosos, fueron sumándose otras en Buenos Aires y algunos territorios interiores desde mediados del Setecientos⁷. Indicios de ese incremento y su consecuente trascendencia política y cultural son las pretensiones reglamentaristas expresadas por el virrey Juan José de Vértiz en sus *Instrucciones* de 1783 para la representación de comedias —disposiciones que otro virrey, Rafael de Sobremonte, amplió en 1804— y la paulatina profundización de todos los controles sobre la actividad escénica aplicados en las décadas siguientes⁸.

En el lado norte del Río de la Plata el proceso fue más moroso. Las primeras representaciones conocidas tuvieron lugar en Colonia del Sacramento, cuando en 1729 un grupo de oficiales portugueses puso en escena dos comedias. Tiempo después, la asunción de Carlos IV dio pie a la aparición de espectáculos en Montevideo, como el de 1789, cuando se montó una carpa en la Plazoleta del Fuerte para que varios oficiales de la marina española interpretaran una obra en honor al nuevo monarca. Es necesario tener en cuenta algunas características de esta ciudad-puerto. Llegando a 1800, vivían dentro del recinto amurallado aproximadamente diez mil personas. Se carecía de instituciones educativas de nivel medio o superior; la escasa instrucción que recibía la población corría por cuenta de instituciones religiosas o de las familias, o bien se impartía en unas pocas escuelas mantenidas por particulares que, por lo general, no tenían una adecuada formación. Tampoco había imprenta, aunque circulaban periódicos que llegaban desde Europa o de diferentes partes de América, por lo general a través del puerto⁹.

⁷ Según Francisco de SOLANO, “puede asegurarse, casi sin riesgo de equivocarse en una aseveración de carácter general”, que en el período colonial “no existió zona iberoamericana que no tuviese la presencia de representaciones teatrales” (*Ciudades hispanoamericanas y pueblos de indios*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990, p. 312).

⁸ MOLINA, Eugenia, “Pedagogía cívica y disciplinamiento social: representaciones sobre el teatro entre 1810 y 1825”, en *Prismas. Revista de historia intelectual*, n° 8, 2004, p. 34; BIANCHI, Diana: *Censuras y transgresiones*, caps. 1 a 3; TRENTI ROCAMORA, José Luis: *El teatro en la América*, p. 150.

⁹ GONZÁLEZ DEMURO, Wilson: *La prensa de Montevideo*, pp. 73-76.

Este panorama y el cúmulo de evidencias sobre la importancia pedagógica de las funciones teatrales¹⁰, combinados con el temor a la expansión del “mal ejemplo” revolucionario francés convencieron al gobernador Antonio Olaguer y Feliú de la necesidad de crear en la ciudad un espacio para “divertir los ánimos de estos pueblos”. Ya entrada la década de 1790, temía que la fidelidad popular a la corona flaqueara “con motivo de la libertad que había adoptado la República Francesa”¹¹. Sin embargo, no se hizo cargo directamente del emprendimiento sino que para ello invitó al versátil y poderoso empresario portugués Manuel Cipriano de Melo. Este aceptó el desafío y en 1793 inauguró la Casa de Comedias, con elenco estable integrado por experimentados actores provenientes de Buenos Aires y España, sumados a algunos del ámbito local, lo que garantizó cierta continuidad de los espectáculos¹². Pero nada de esto fue creación de los agentes monárquicos rioplatenses. Fomentar la apertura de salas sin administrárlas directamente —evitando así los riesgos económicos— y al mismo tiempo ejercer controles más o menos severos sobre los contenidos de las obras ofrecidas al público fueron prácticas que, casi a la letra, reprodujeron las que se conocían en España desde mucho tiempo atrás¹³.

El principal modelo estético del período que abarca este estudio fue el *Neoclasicismo*, cuyas características generales lo hicieron adaptable tanto al absolutismo

¹⁰ Hacia mediados de los años 1780, Vértiz había consultado al Cabildo bonaerense sobre la conveniencia de impulsar de forma más enfática la actividad teatral con el fin de proporcionar “diversión pública” a los habitantes de la ciudad, tal como “se halla[ba] establecido en otras Capitales de América [y] en las Cortes y Ciudades populosas de España y Europa”. El organismo compartió estas ideas y aceptó la propuesta, pero solicitó que se aplicase la censura con el fin de evitar representaciones que ocasionaran “estrageo y relaja[se]n las costumbres”. Citado en MOGLIANI, Laura: “Contexto sociohistórico. Campo de poder y teatro”, en Osvaldo PELLETTIERI [dir.], *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Período de constitución del teatro argentino (1700-1884)*, vol. 1, Buenos Aires, Galerna, 2001, p.96.

¹¹ Declaración de Olaguer que figura en el testamento de Manuel Cipriano de Melo, según cita de MIRZA, Roger: “Los orígenes coloniales de la escena oriental”, p. 315.

¹² MIRZA, Roger: “Para una revisión de la historia”, pp. 180-181; SANSONE, Eneida: *El teatro en el Uruguay*, pp. 37 y ss; GONZÁLEZ DEMURO, Wilson: *La prensa de Montevideo*, pp. 78-79. Un completo estudio sobre el fundador del primer teatro montevideano se encuentra en BENTANCUR, Arturo: *Don Cipriano de Melo, señor de fronteras*, Montevideo, Arca, 1985.

¹³ “La cuestión de a quién pertenecían los teatros y quién los controlaba ya había sido un asunto fundamental desde los mismos comienzos del teatro ‘oficial’ en España y tomó un cariz de especial intensidad durante el siglo XVIII [...]. La idea de libre empresa era todo un problema, pues con frecuencia —ya desde principios del XVII— este tipo de proyectos conllevaba pérdidas. [El] gobierno podía ejercer su control, o su influencia al menos, sobre el comportamiento del público [pero] solía negarse a ser propietario absoluto y único responsable financiero en el mundo del teatro”; no obstante, “publicaba una serie exorbitante de reglas y decretos con el fin de restringir lo que se consideraban excesos”. THATCHER GIES, David: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, pp. 9-10.

tardío como al primer liberalismo republicano. Josep Sala Valldaura ha analizado la complementariedad entre el tipo de compromiso cívico impulsado por los ilustrados y la estética neoclásica: “a pesar de no alcanzar una sinonimia total [...] cabe afirmar que el cuerpo ético de la Ilustración se prolonga casi siempre en el brazo estético del Neoclasicismo”¹⁴. De acuerdo con Guillermo Carnero Arbat, el neoclasicismo, que gozó de gran apoyo en las cortes de Carlos III y Carlos IV, se apoyó en tres dogmas fundamentales. Uno de ellos fue su ajuste a principios normativos claros, lo que derivó en una fuerte tendencia a desconocer los relativismos. Dentro del campo literario, por ejemplo, los teóricos entendían que una correcta definición de los usos sociales de la literatura y de las reglas de elaboración-recepción textual harían posible la fijación de reglas universales y permanentes. En segundo término, se admitía la existencia de la inspiración, entendida como conjunto de motivaciones irracionales e innatas, pero — muy a tono con la sensibilidad ilustrada dieciochesca— no se la concebía al margen de conocimientos técnicos metódica y racionalmente adquiridos. El tercer principio interesa especialmente aquí. En palabras de Carnero, aquellos escritores “creyeron que su época estaba llamada a realizar, entre otras, una reforma de los usos y comportamientos sociales, y a configurar un nuevo tipo de ciudadano más solidario, más cívico y más feliz”. Para lograrlo se propusieron transformar la mentalidad colectiva a través de estrategias educativas variadas. En lugares donde las redes de instituciones de enseñanza estaban apenas insinuándose, como la Hispanoamérica colonial tardía, resultaba especialmente útil el muy tradicional principio de *enseñar deleitando*, para que a través de las artes plásticas y escénicas las personas incorporaran nuevas ideas y valores. El teatro ofrecía ventajas muy apreciables en ese sentido: sus mensajes se recibían “pasivamente”, requería de una menor formación previa para ser disfrutado —a diferencia de los mensajes textuales—, al tiempo que permitía, en virtud del aumento de su popularidad, llegar a un público más amplio y con perfiles más variados¹⁵.

Pese a no ser abundante, la información disponible sobre los primeros años de la Casa de Comedias aporta indicios claros de su relevancia como lugar de entretenimiento inscripto en tales parámetros. Véase, por ejemplo, qué aspecto tenía la

¹⁴ SALA VALLDAURA, Josep María: *De amor y política: la tragedia neoclásica española*, Madrid, CSIC – Instituto de la Lengua Española, 2005, pp. 17-18.

¹⁵ CARNERO ARBAT, Guillermo: “Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral”, en *Anales de Literatura Española*, n° 10, 1994, pp. 37-43.

sala. El cronista Isidoro de María (1815-1906) describió de este modo el telón de boca allí existente: “representaba el Parnaso con las nueve musas, figurando allá en lo alto el Pegaso, y en el frontis de un templete este mote en latinajo: *cantando y riendo corrijo las costumbres*”. Según el autor, la pieza provino de Europa y fue utilizada “por espacio de 40 años, prueba de ser una buena obra de arte”¹⁶. Esa larga presencia —que se habría extendido, de acuerdo con Di María, hasta mediados de la década de 1830— sugiere no solo que estaba bien confeccionada sino también que el repertorio simbólico que la decoraba se mantuvo vigente por encima de los avatares políticos.

Permeada por sensibilidades y formas neoclásicas, la sala albergó durante los años anteriores y posteriores a la revolución numerosas representaciones de comedias, sainetes y tonadillas de autores españoles. Estas piezas han sido calificadas en general como ligeras o intrascendentes. Sin embargo, la revisión de los más de doscientos guiones que llegó a poseer el archivo de la Casa de Comedias, con la correspondiente identificación de autores —tarea realizada por el musicólogo e historiador Lauro Ayestarán y publicada en 1953¹⁷— permite matizar esos calificativos, por lo menos en los casos de ciertas piezas difundidas en el Río de la Plata¹⁸.

Las tonadillas se entonaban en los intermedios de las comedias y tenían independencia del resto de la función. En la primera mitad del siglo XVIII fueron breves canciones con estribillo, usadas como remate de bailes y sainetes. Luego surgieron las más extensas y complejas *tonadillas escénicas*, cuyo número de personajes fue variable. La mayor parte de las que se representaron en Montevideo perteneció a dos de los más prolíficos tonadilleros hispánicos del Setecientos, Pablo Esteve y Blas de Laserna. Lo bucólico y lo alegórico fueron asuntos muy frecuentados por ambos escritores. Sus repertorios incluyen composiciones conmemorativas —triumfos políticos u otros hechos importantes relacionados con la monarquía—, patrióticas, militares e históricas, en las que el centro de atención son algunas guerras, como la de Sucesión (1701-1714). Enaltecer las cualidades del buen militar y alabar su heroísmo en medio de los peligros

¹⁶ DE MARÍA, Isidoro: *Montevideo Antiguo. Tradiciones y recuerdos*, tomo I [1887], Montevideo, Biblioteca Artigas, 1976, p. 218. Subrayado de De María.

¹⁷ AYESTARÁN, Lauro: *La música en el Uruguay*, vol. I, Montevideo, Sodre, 1953, pp. 177-178. Una síntesis de este trabajo puede verse en SANSONE, Eneida: *El teatro en el Uruguay*, pp. 92-101.

¹⁸ El inventario de las obras acopiadas hasta 1818 en encuentra en AGN – Fondo Ex Archivo General Administrativo (en adelante AGA), libro 51, fs. 90-117. Coliseo de Montevideo. Cargo y data e Inventario, año 1814 a 1818.

exteriores e interiores, fueron, aún dentro de un tono distendido y muchas veces humorístico, objetivos precisos que enlazaban adecuadamente con la elevación de los valores patrióticos que promovía la monarquía borbónica y también con las formas neoclásicas, por cierto muy aptas para la exaltación de las virtudes cívicas¹⁹.

La presencia frecuente de ciertos personajes, así como la evolución que el género experimentó a lo largo del siglo, perdiendo llaneza y quedando más sujeto a reglas estrictas, denotan el interés de escritores y censores por reforzar el perfil didáctico y “modernizador” de los espectáculos²⁰. Estas formas de teatro popular desempeñaron, o estuvieron en condiciones de hacerlo, un papel nada desdeñable en la construcción del *ser civilizado* afín a las orientaciones del reformismo²¹.

Las incursiones inglesas en el Río de la Plata (1806-1807) tuvieron consecuencias directas en materia teatral. En Montevideo, que permaneció ocupada desde febrero hasta setiembre de 1807, la más notable fue la clausura de la Casa de Comedias, cuyo local fue arrendado a un comerciante inglés que lo transformó en almacén de ramos generales²². Reabierto en el verano de 1808, pasó a ser administrado directamente por el Cabildo con apoyo del gobernador Francisco Javier Elío.

Buscando revitalizar los ánimos de la ciudad, afectados por el recuerdo de la reciente ocupación y por el conocimiento de la crítica situación ibérica tras la invasión napoleónica, se decidió poner en escena una obra que ensalzara los triunfos de las armas españolas: *La lealtad más acendrada*, y *Buenos Aires vengada*. Fue estrenada el 12 de agosto de 1808, día en que se juró fidelidad a Fernando VII y se conmemoró el segundo aniversario de la victoria obtenida en Buenos Aires frente a las tropas del general William Beresford. Su autor, el cura Juan Francisco Martínez, tenía experiencia previa en cuestiones didácticas ya que en 1805 el Cabildo montevideano lo había designado

¹⁹ VARELA, Juan Bautista: “La tonadilla escénica española y lo popular”, en *Revista de Folklore*, n° 12, Valladolid, 1981, passim.

²⁰ “Los elementos populares y satíricos eran los componentes sobresalientes de los libretos hasta la época de plenitud de la tonadilla, en que el ingenuo realismo lleno de gracia y espontaneidad es sustituido por el ‘buen tono’, carente de ‘sal y pimienta’, y apenas sin espontaneidad; sin la sencillez de lo ‘llano’, de lo castizo de lo popular. [...] Durante la plenitud y apogeo de la tonadilla, los libretos presentan, como personajes predilectos, los individuos de oficios humildes y modestos: trapero, vendedor, hortelano, ventero, relojero, adivino, lacayo, guardia, soldado, bandolero, contrabandista, filósofo, poeta, músico, torero, etc” (VARELA, Juan Bautista: “La tonadilla escénica”, pp. 28-29).

²¹ BIANCHI, Diana: *Censuras y transgresiones*, pp. 101 y ss; IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena*, pp. 46 y ss.; MOLINA, Eugenia: “Pedagogía cívica”, pp. 33 y 34.

²² SANSONE, Eneida: *El teatro en el Uruguay*, pp. 131-132.

preceptor y maestro de Latinidad y Gramática. Asimismo pudo ver aquellos enfrentamientos desde cerca, pues fue capellán de las fuerzas comandadas por Santiago de Liniers en la reconquista de la capital virreinal²³.

Más allá de sus calidades literarias, la pieza se encuadra claramente en los parámetros de la escritura neoclásica tardía con impronta monárquica y españolista. Su propósito era no solamente cantar la gloria del éxito ante un invasor doblemente repudiable por anticatólico y por enemigo de Fernando VII, sino además reivindicar la determinante participación montevideana en aquella empresa militar.

La lealtad más acendrada... es un drama alegórico en dos actos, que cumple cabalmente con las tres reglas de unidad de acción, tiempo y espacio, propias de su estilo. Varios personajes provienen de la mitología clásica, y algunos de ellos ocupan el lugar de colectivos amplios: Montevideo y Buenos Aires, figuras centrales del relato, están representadas por sendas ninfas, mientras que tres individuos figuran como el Comercio, los Hacendados y el Cabildo. Otros cuatro son el Gobernador, el General de la expedición auxiliadora, un oficial mensajero y un criado, todos ellos montevideanos. Marte es el dios protector de España y Neptuno el de Inglaterra. La escena se completa con “acompañamiento de pueblo”²⁴.

La ninfa Montevideo tiene el mayor protagonismo. Está vestida de blanco y con guirnalda de flores; las acciones giran, conceptual y físicamente, en torno a su figura y su trono. Su par, Buenos Aires, le informa de la invasión y pide auxilios, hecho que pone en marcha la acción dramática. Montevideo ocupa un lugar intermedio entre los dos mundos en que transcurre la obra, el terrenal y el de las divinidades. Dialoga por un lado con Buenos Aires y los dioses protectores de ambos imperios —enfrentados en un fuerte combate final—, y por otro con autoridades civiles y militares de la ciudad.

Para los pasajes que transcurren en el primero de estos planos, Martínez echó mano a numerosos recursos de la tradición antigua. El uso de alegorías fácilmente identificables —la puja entre España/Marte e Inglaterra/Neptuno es una de ellas— da a la composición, pese a la índole regional del episodio, el sentido de universalidad

²³ BENTANCUR, Arturo: *La familia en el Río de la Plata a fines del período hispánico. Historias de la sociedad montevideana*, Montevideo, Planeta, 2011, p. 222; KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata*, p. 65.

²⁴ MARTÍNEZ, Juan Francisco: “La lealtad más acendrada, y Buenos Aires vengada” [1807], en Luciano Lira [comp.], *El Parnaso Oriental o Guirnalda poética de la República Uruguaya*, tomo III [1837], edición facsimilar, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1981, p.220. A fines del siglo XIX el historiador Francisco BAUZÁ definió esta obra como “punto de partida del movimiento literario uruguayo” (*Estudios literarios* [1887], Montevideo, Biblioteca Artigas, 1953, p. 72).

pretendido por los cultores del neoclasicismo. En un momento clave de la trama, el oficial mensajero hace un extenso relato de los sucesos bélicos desarrollados en Buenos Aires; tanto los nombres de los jefes ingleses, Home Popham y William Beresford, como las alusiones al gobernador y los militares montevidianos se alternan con referencias a Marte, Vulcano o Palas. En otras escenas intervienen la Parca, las furias del Averno, Febo, Apolo y Minerva; en el mismo sentido, el inglés perverso y usurpador, permanente contradictor del buen español, es un “Cíclope atrevido”, así como los tesoros del Perú despiertan la envidia del “opulento Rey de Lidia, Creso”, entre otros ejemplos similares²⁵.

No obstante, al hacer el elogio de los guerreros vencedores Martínez los ubica por encima de los dioses y héroes clásicos, a quienes —como católico y como individuo interesado en subrayar la heroicidad de los leales súbditos rioplatenses— resitúa en el terreno de la imaginación: “Alaben, canten, digan siempre extremos / de esos sus semi-dioses fabulosos, / fingiendo Magas, Cires, Polifemos, / encantos y hechos de armas prodigiosos; / Que acá en el Argentino cantaremos / de héroes más admirables y gloriosos / acciones, con que dejan confundidos / a esos dioses soñados y fingidos”²⁶. Entre las reiteraciones que contiene el texto figura el énfasis en la decisiva intervención de los guerreros enviados por Montevideo. A ellos se debe el éxito de la campaña militar contra los usurpadores, y por su intermedio a toda la población de esta ciudad, comenzando obviamente por sus gobernantes: “Hijos de Montevideo, / Con todos mis voces hablan: / Vuestras son aquestas glorias, / Vuestras son victorias tantas, / Vuestro el Justísimo elogio / Con que ha de decir la fama / Por la redondez del orbe, / que a Buenos Aires vengada / Dejásteis, manifestando / La lealtad más acendrada”²⁷.

Juan Introini ubica en esta clase de obras el origen de lo que denomina “musa cívica oriental”, que más tarde se multiplicaría “en Odas e Himnos en honor del movimiento revolucionario y de la Emancipación”²⁸. Es posible que la afirmación sea un tanto exagerada, pero la propia trayectoria del cura Martínez refleja algo de esa mudanza. Pocos años después de difundirse *La lealtad más acendrada...*, ya convertido en partidario de la revolución, marchó al Perú como capellán de los ejércitos de Buenos

²⁵ MARTÍNEZ, Juan Francisco: “La lealtad más acendrada”, p. 226.

²⁶ MARTÍNEZ, Juan Francisco: “La lealtad más acendrada”, pp. 271-272.

²⁷ MARTÍNEZ, Juan Francisco: “La lealtad más acendrada”, p. 276.

²⁸ INTROINI, Juan: “El teatro neoclásico en Montevideo”, pp. 43-44.

Aires no sin antes escribir una *Canción de despedida* poblada de elogios a la antigua capital virreinal, transformada en “columna estable y fuerte de nuestra redención” y opositora firme al “godo feroz”²⁹. En *La lealtad...*, la suerte de las ciudades agredidas por el enemigo inglés no está encomendada a Dios, los santos u otras figuras centrales del catolicismo sino a elementos propios del imaginario greco-latino —“Marte amado”— o de la propia naturaleza: la aurora, el sol, la luna o las estrellas. En última instancia, su autor alecciona debidamente sobre las obligaciones de todo buen creyente y servidor de Fernando VII: “¿Podrá un pecho español, a su Ley santa / Ver expuesta a las iras de Lutero?”³⁰.

Carecemos de noticias sobre la recepción que tuvo la obra, entre otras razones porque Montevideo carecía de periódicos en 1808³¹. Teodoro Klein sugiere que su impacto fue positivo, en parte porque el elenco incluyó individuos que habían participado directamente en los hechos representados, como Ambrosio Morante y Fernando Pose, capaces por ello de transmitir sentimientos patrióticos sinceros más allá de su buen o mal desempeño actoral³². Sabemos también que las autoridades municipales juzgaron positivamente la pieza, a tal punto que dos meses después del estreno dirigieron al gobernador Elío una nota titulada “Moralidad del teatro”, en la que recomendaron el nombramiento de Martínez como censor oficial:

Para precaver cualesquiera defecto o error que puedan contener los papeles que se representen en el Coliseo, y todo aquello que en ellos se separa de nuestra moral cristiana y pueda infundir en perjuicio de ella alguna fatal inteligencia en el entendimiento de algunas personas, [...] convendría se nombre a don Juan Francisco Martínez, sujeto de conocido talento y literatura, para que examine dichos papeles y teste cuanto contemple opuesto y perjudicial, con cuya operación se logrará el mejor acierto de aquellos y que no se repitan continuamente algunas comedias con enfado de los concurrentes [...]³³.

²⁹ MARTÍNEZ, Juan Francisco: “Canción de despedida del Regimiento número 9 en su partida al Perú” [1814], en Luciano LIRA [comp.], *El Parnaso Oriental*, p. 280.

³⁰ MARTÍNEZ, Juan Francisco: “La lealtad más acendrada”, p. 233.

³¹ El primer periódico impreso en la ciudad fue *The Southern Star / La Estrella del Sur*, semanario bilingüe editado durante la ocupación inglesa. La siguiente publicación de este tipo fue *Gazeta de Montevideo*, que circuló entre 1810 y 1814.

³² KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata*, p. 65.

³³ GALLINAL, Gustavo: “Documentos relativos al Padre Juan Francisco Martínez”, en *Revista del Instituto Histórico y Geográfico del Uruguay*, III:2, 1924, pp. 687-688. Al parecer, Martínez no ocupó el puesto de censor hasta abril de 1811, cuando ya en plena revolución el Cabildo le encomendó revisar “dichos papeles para separar cualesquiera especie que se vea opuesta a la Religión Santa y a la sagrada causa que defendemos” (*ibid.*, p. 689). Otras fuentes señalan que ejerció la tarea entre 1810 y 1813, aunque no han quedado registros al respecto (BIANCHI, Diana: *Censuras y transgresiones*, p. 69).

Por último, se advierte que en ese contexto las autoridades españolas aprovecharon el magnetismo del teatro para premiar adhesiones y castigar disidencias políticas, unas veces con sutileza y otras de manera desembozada. Cuando en 1808 el Cabildo asumió la gestión de la Casa de Comedias, reordenó la concesión de localidades siguiendo el criterio de favorecer en primer lugar a “las personas de distinción”³⁴. Pero en 1809 el vecino Miguel de Cabra fue directamente excluido por no apoyar al gobierno: cuando pretendió recuperar un palco contratado con anterioridad, el ayuntamiento le respondió que había perdido ese derecho en virtud de “su separación de esta Plaza” durante el período en que había funcionado la Junta leal a Fernando VII (setiembre de 1808 – junio 1809), “a la que tenía prestada obediencia”³⁵.

3. Segundo momento: revolución, fin del dominio español y nuevas búsquedas (1814-1816)

En junio de 1814, luego de padecer un extenuante asedio de dos años, el gobierno español de Montevideo capituló ante el ejército comandado por Carlos María de Alvear. Con ello caía el último bastión ibérico en el Río de la Plata. Casi de inmediato, los nuevos administradores de la plaza ordenaron restablecer la actividad teatral y poner en circulación un periódico, titulado *El Sol de las Provincias Unidas*, con el que pretendían generar un estado de opinión favorable al proyecto político del Directorio que gobernaba en Buenos Aires. Ni las dos medidas ni su simultaneidad resultaban extrañas en el marco de la revolución, pues ambas cumplían con el propósito de activar mecanismos publicitarios de probada eficacia pero girados desde entonces hacia ideas y valores diferentes. La situación social y política mostraba la necesidad de apurar la captación de adhesiones por parte de una dirigencia revolucionaria que no terminaba de afianzarse, estando aún cuestionada —especialmente en Montevideo— por la élite comercial, una parte de las instituciones eclesiásticas y una porción muy importante de la población. Desde esta perspectiva debemos analizar el interés de los revolucionarios

³⁴ Citado en KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata*, p. 64.

³⁵ AGN-AGA, caja 328, carpeta 1, doc. 79. Borrador de oficio del Cabildo de Montevideo al Virrey Dn. Baltasar Hidalgo de Cisneros, 25-X-1809.

por *criollizar* y *patriotizar* los discursos teatrales, manteniendo, con nuevo perfil, la antigua dinámica de promoción y control del entretenimiento público³⁶.

Llegado este segundo momento, nos encontramos con un teatro de fuerte impronta neoclásica pero en fase de reconversión ideológica³⁷. Durante su construcción, iniciada en 1810, el nuevo discurso teatral fue adquiriendo perfiles no monárquicos o bien decididamente antimonárquicos, lo que incluyó —aunque de un modo menos evidente— un tono antiespañol. Entre los muchos síntomas del cambio que se estaba procesando vale mencionar dos de carácter simbólico. En línea con su proclamado afán “regenerador” y fundacional en clave ilustrada, las nuevas autoridades fueron dejando de lado el nombre *Casa de Comedias*, más emparentado con la concepción dieciochesca de lo teatral, sustituyéndolo por *Coliseo*, inequívoca alusión a la antigua Roma usada en forma más bien esporádica hasta ese entonces³⁸. Paralelamente, se procedió a modificar el decorado de la sala siguiendo criterios más acordes con el nuevo patriotismo: se dispuso comprar “7 y media varas de tafetón blanco y celeste para cortinas del palco [reservado al] Cabildo”³⁹.

El 21 de agosto de 1814, y tras algunas refacciones, la sala retomó sus presentaciones con *El hombre agradecido*, comedia sentimental en tres actos escrita por el catalán Luciano Francisco Comella. Sobre el significado de este hecho dio su parecer Manuel Moreno, principal editor de *El Sol...*, quien al igual que su hermano Mariano desempeñó un papel relevante en la promoción de la actividad escénica rioplatense⁴⁰. También con otros importantes escritores públicos revolucionarios, como Bernardo de Monteagudo y Camilo Henríquez, compartió el deseo de que los teatros poshispánicos fueran ámbitos que educasen a la población en temas como la importancia de las leyes, la separación de poderes y el respeto de los derechos ciudadanos⁴¹. Al comentar lo sucedido en la reapertura, Moreno incursionó menos en los aspectos puramente artísticos —donde destacó las actuaciones realizadas “con gusto y propiedad”, en particular por “tres actoras que sobresalen en su oficio”— que en las implicancias

³⁶ Véase al respecto el planteamiento de MOLINA, Eugenia: “Pedagogía cívica”, p. 35.

³⁷ IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena*, p. 43.

³⁸ IRIGOYEN, Emilio: “La ciudad como escenario”, p. 113.

³⁹ AGN-AGA, libro 51. Coliseo de Montevideo. Cargo y Data e Inventario, año 1814-1818, foja 2 vta. (anotación fechada el 22-8-1814).

⁴⁰ KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata*, pp. 81-82

⁴¹ MOLINA, Eugenia: “Pedagogía cívica”, p. 35.

sociales e ideológicas de la función. Valoró positivamente la alta concurrencia y destacó que “los ecos armoniosos de la libertad” resonaron en un ámbito anteriormente reservado a “himnos dedicados al despotismo”, en un ambiente en el que “un solo sentimiento animaba el crecido auditorio [...]: el de la complacencia”⁴².

La nota avanzó sobre otro asunto de interés: el lugar de las mujeres en el teatro. Al ya mencionado comentario sobre el trabajo de tres de ellas, agregó una nota sobre lo sucedido al difundirse el himno o “canción patriótica”. Buena parte de la concurrencia no la cantó, tal vez por desconocimiento o por falta de interés, algo que Moreno cuestionó especialmente al público femenino, comparándolo con los de Buenos Aires o Londres, más “civilizados” y modelos a seguir en este y otros asuntos. La observación parece haber generado molestias: un texto publicado como carta de lector advirtió que “el amor a la Patria” que profesaban las bonaerenses no era superior al demostrado por “las Señoras de [este] País”⁴³. Más adelante podrá comprobarse que esta no fue la última vez que un periódico reprochó la aparente prescindencia de las mujeres en cuestiones cívicas.

El perfil de las obras representadas tras la caída del dominio español no se modificó de manera radical; continuaron predominando las comedias ligeras y algunos dramas moralizantes, destacando títulos muy representativos del teatro ilustrado del Ochocientos como la exitosa *El sí de las niñas*, de Fernández de Moratín —varias veces censurada en España⁴⁴—, junto a supervivencias barrocas entre las que hallamos *Lo cierto por lo dudoso*, de Lope de Vega⁴⁵. No obstante, la vigilancia y la vocación correctora fueron ejercidas por igual sobre los textos y sobre las prácticas de sociabilidad desarrolladas por los asistentes, esto es, sobre el teatro como un todo. A tal efecto, un oficio dirigido por el gobernador Miguel Estanislao Soler al Juez de Fiestas fijó reglas de juego que precisamente combinaron interés pedagógico y políticas de prevención:

[Las] Comedia[s] que por falta de censura contienen sátiras mordaces, expresiones poco decentes, chocarrerías, y odiosos epítetos [...] han sido causa las más veces de la soledad de los

⁴² *El Sol de las Provincias Unidas*, Montevideo, 25-8-1814, p. 30.

⁴³ *El Sol de las Provincias Unidas*, Montevideo, 2-9-1814, p. 39.

⁴⁴ THATCHER GIES, David: *El teatro en la España*, p. 84.

⁴⁵ AGN-AGA, libro 51. Coliseo de Montevideo. Cargo y Data e Inventario, año 1814-1818, varias fojas.

teatros [...]. Se servirá V. nombrar un sujeto de probidad, buen gusto, e inteligencia, para que examine y censure las Comedias, Sainetes y Tonadillas que en adelante se representen⁴⁶.

Poco tiempo después, Moreno expuso más extensamente sus ideas sobre el control de los textos representados en las salas rioplatenses, una inquietud que, con matices, compartía toda la dirigencia revolucionaria. En *El Independiente* de Buenos Aires defendió con vehemencia el contenido patriótico de las obras, hasta el punto de reclamar la prohibición de todas las que incluyeran alguna forma de elogio a la monarquía o cuestionaran “las bases fundamentales de la constitución del país, o del sistema de gobierno”. Un teatro constituía la “primera escuela donde puede formar el Gobierno con las mejores proporciones las costumbres públicas de la nación”. Desde un punto de vista estrictamente político, los espectáculos debían garantizar que los ciudadanos recibiesen “las mismas ideas de libertad, de virtud, de heroísmo, que [publicaban] nuestros papeles”⁴⁷.

Por razones que quizás tuvieron más que ver con la escasa popularidad de los representantes de Buenos Aires que con la calidad de la oferta teatral, la concurrencia al Coliseo disminuyó notablemente⁴⁸. De hecho, la representación de *El hombre agradecido* fue la que generó mayores ingresos por pago de entradas; de allí en más la tendencia fue decreciente, ocasionando problemas económicos cada vez mayores⁴⁹. Las propias autoridades tenían plena conciencia de ello, aunque decían ignorar las causas del repliegue. El editor de *El Sol...* se sintió obligado a

⁴⁶ Publicado en *El Sol de las Provincias Unidas*, Montevideo, 18-9-1814, p. 52.

⁴⁷ *El Independiente*, Buenos Aires, 24-1-1815, pp. 41-42; y 31-1-1815, p. 55. Ver además URQUIZA ALMANDOZ, Óscar: “El teatro en Buenos Aires en la época de la emancipación (1810-1820)”, en *Latin American Theatre Review*, vol. 10, nº 2, 1977, pp. 11-12.

⁴⁸ Las relaciones entre los habitantes de la ciudad y sus nuevos gobernantes parecen haber sido difíciles desde el comienzo de la ocupación. Alvear y sus hombres no respetaron los términos de la rendición firmada en junio, cuyo primer artículo establecía el reconocimiento por parte de Buenos Aires de la integridad de la monarquía española y a Fernando VII como rey legítimo. Alvear señaló entonces que era un acuerdo preliminar nunca refrendado posteriormente, por lo que no era de cumplimiento obligatorio. Muchos montevideanos percibieron que sus propiedades y opiniones tampoco habían sido respetadas. El dinero hallado en las oficinas públicas fue requisado para solventar gastos militares. Varias medidas de carácter fiscal afectaron seriamente la ya dañada economía local: por ejemplo, las principales fuentes de recursos –la aduana y el puerto– quedaron intervenidas y que las embarcaciones particulares fueron tomadas como “buenas presas”. Todos los títulos de propiedad fueron revisados, tras lo cual hubo bienes confiscados y en ciertos casos entregados a partidarios del gobierno. También se aumentaron las contribuciones económicas ordinarias y extraordinarias. Quienes tenían vínculos políticos con Buenos Aires vieron facilitado el acceso a cargos públicos, accedieron a privilegios comerciales y gozaron de preferencia en el cobro de deudas (GONZÁLEZ DEMURO, Wilson: *La prensa de Montevideo*, p. 97).

⁴⁹ SANSONE, Eneida: *El teatro en el Uruguay*, pp. 206-207.

confesar con dolor, que todos los caracteres de la tristeza, a excepción de muy pocas familias, agobian a todos [los] habitantes [de Montevideo]. El bello sexo, alma vivificante de la sociedad, se ha condenado a un riguroso y voluntario encierro [...]. Los hombres [aislados] de nosotros a pesar del empeño con que los buscamos [...]. El teatro sin concurrencia. Tres bailes que se han dado han corrido igual suerte [...]⁵⁰.

Ante la imposibilidad de revertir la situación, algunos asesores en Buenos Aires sugirieron clausurar la sala pero las autoridades montevidéanas descartaron de plano esa posibilidad. Por el contrario, decidieron echar mano a fondos públicos para brindar soluciones al menos transitorias, y si estas no resultaran suficientes se abriría un llamado a contribuciones para sufragar los gastos⁵¹. En plena discusión, Ignacio Álvarez Thomas, gobernador interino de la ciudad, volvió a insistir en que el teatro era una “fuente llena de morales riquezas, [que] purifica[ba] las virtudes [y] fecundiza[ba] la cultura de los Pueblos”, y por ello se negó a clausurarlo⁵².

Desde la perspectiva opuesta, una carta anónima redactada en enero de 1815 aporta una nueva confirmación del alto grado de mixtura que alcanzaban el hecho artístico y el hecho político, la actividad escénica y la puja por construir una nueva realidad social superadora del pasado monárquico. Al celebrarse el segundo aniversario de la victoria revolucionaria sobre el ejército español en la batalla del Cerrito (31-12-1812), hubo en la ciudad tres días de fiesta

con iluminaciones, Comedias francas para todos, danzas en la misma con máscaras, con lujo extraordinario de vestidos bordados [...] en cuya casa de Comedias tremolaban banderas de la Patria y se oían más vivas en un tono de irritación para nosotros [los españoles] según la pifia y mofa que nos hacían⁵³.

Durante los dos años que corrieron entre la retirada del ejército bonaerense (febrero de 1815) y la llegada de las tropas portuguesas comandadas por Carlos Federico

⁵⁰ *El Sol de las Provincias Unidas*, Montevideo, 8-9-1814, p. 41. Es probable que esta nota no haya sido redactada por Manuel Moreno, que a finales de agosto había regresado a Buenos Aires. A partir de entonces el nuevo editor de *El Sol...* fue Pedro Feliciano Sáenz de Cavia, antiguo escribano del Cabildo desde los tiempos coloniales y luego partidario del gobierno bonaerense (GONZÁLEZ DEMURO, Wilson, *La prensa de Montevideo*, pp. 83-84).

⁵¹ AGN, Actas del Cabildo de Montevideo, libro 18, folio 64, f. 2, sesión del día 23-12-1814.

⁵² Citado en KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata*, pp. 108-109.

⁵³ AGN - Fondo Archivos Particulares, Archivo de Cristóbal Salvañach, caja 2, carpeta 3, f. 2. Carta de autor desconocido a Cristóbal Salvañach, 1-1-1815.

Lecor (enero de 1817), Montevideo estuvo gobernada por el artiguismo. En materia teatral se manifestaron dos tendencias. Por una parte, a tono con la situación general de una ciudad y una provincia sometidas a las tensiones de las guerras, continuaron incambiadas las dificultades materiales para mantener activo el Coliseo. Las carencias en tal sentido fueron solo parcialmente superadas con la instalación de una lotería⁵⁴. Por otra, creció el número de representaciones destinadas a subrayar los mensajes republicanos y patrióticos. En cierto modo esto vino a complementar —dentro de las limitaciones materiales y los roces permanentes entre los seguidores de José Artigas y parte de la población montevideana— la exacerbación de ciertos discursos políticos, propia de la etapa más radical de la revolución oriental. Fue así que en 1816 se estrenaron algunas obras atribuidas al poeta Bartolomé Hidalgo, como *Sentimientos de un patriota* y *La libertad civil*⁵⁵. Concebidas también de acuerdo con los preceptos neoclásicos, trasuntan un americanismo neto en clave antimonárquica que se vuelca en versos como los siguientes, incluidos en la segunda de las obras mencionadas: “La América toda / Se conmueve al fin / A sus caros hijos / Convoca a la lid; / A la lid tremenda / Que va a destruir / A cuantos tiranos / La osan oprimir [...] / La Patria en cadenas / No vuelva a gemir, / Y en su auxilio todos / La espada ceñid”. La imagen de una revolución americana que provocaba cambios tan profundos como veloces queda plasmada en el mensaje de un individuo anónimo a sus descendientes inmediatos: “El padre a sus hijos / Podrá ya decir: / Gozad de derechos / Que no conocí”⁵⁶.

Casi al mismo tiempo, las fiestas conmemorativas del sexto aniversario de la revolución marcaron un punto culminante en la combinación de simbología republicana y fervor patriótico dentro del espacio escénico. En efecto, de acuerdo con lo relatado por

⁵⁴ KLEIN, Teodoro: *El actor en el Río de la Plata*, p. 111.

⁵⁵ MIRZA, Roger: “Para una revisión de la historia”, p. 182. Hidalgo, considerado uno de los fundadores de la poesía gauchesca rioplatense, nació en Montevideo en 1788. Desde finales del período colonial ocupó cargos en la administración de la hacienda pública montevideana. En 1811 adhirió decididamente a la revolución, dedicándole varias obras, y en 1816 asumió la dirección del Coliseo durante el gobierno artiguista. Tras la invasión portuguesa permaneció algunos meses en la ciudad y en dicho cargo, pero a principios de 1818 se marchó a Buenos Aires, donde vivió hasta poco antes de su fallecimiento, ocurrido en el cercano pueblo de Morón a finales de 1822 (PRADERIO, Antonio: “Prólogo” a *Bartolomé Hidalgo. Obra completa*, Montevideo, Biblioteca Artigas, 1986, pp. IX-XXX).

⁵⁶ HIDALGO, Bartolomé: “La libertad civil” [1816], en *Bartolomé Hidalgo*, pp. 45-46. Karamán (*De la República*, p. 82) sostiene que la obra de este poeta se movió entre una esfera “cultura” vinculada con el ámbito teatral urbano y otra “popular”, más identificada con el mundo rural. A la primera dimensión se ajustan textos como *Sentimientos de un patriota* y *La libertad civil*, mientras que el cancionero militante tuvo mayor arraigo extramuros.

un cronista anónimo, “la noche [del 25 de mayo de 1816] se ejecutó en el teatro la célebre tragedia nueva en cinco actos, modelo del heroísmo republicano, titulada: ROMA LIBRE, O EL BRUTO, exornada con todas las decoraciones de su argumento, dilatándose el espectáculo en otras representaciones del mejor gusto”⁵⁷.

4. Tercer momento: trascender la “*diversión absurda e insípida*” en tiempos luso-brasileños

Lo que en la historia rioplatense se conoce como “período luso-brasileño” comenzó con la invasión portuguesa a la Provincia Oriental en 1816, se consolidó tres años después con la derrota del artiguismo y declinó desde abril de 1825 al iniciarse la ya mencionada *Cruzada Libertadora*, campaña militar que en pocos meses redujo la ocupación a las ciudades portuarias de Montevideo y Colonia. Tras la guerra entre el Imperio del Brasil y las Provincias Unidas (1825-1828), tuvo lugar en octubre de 1828 la Convención Preliminar de Paz que determinó la conversión de la provincia en Estado independiente.

Durante este proceso tuvieron lugar dos hechos de suma relevancia, la instalación de gobiernos liberales en los países ibéricos (1820-1823) y la independencia del Brasil. Tras el llamado “Grito de Ipiranga”, en setiembre de 1822, se fracturó el bando invasor en el territorio oriental, conformándose dos grupos: el “portugués”, leal al gobierno constitucionalista de Lisboa y liderado por Álvaro da Costa, controlaba la ciudad-puerto de Montevideo, mientras que el “brasileño” encabezado por Lecor —que apoyaba la separación proclamada por Pedro de Braganza— dominó toda la campaña oriental. Ambos contaron con apoyos en diferentes sectores del patriciado oriental. Esta división se mantuvo por algo más de un año, hasta que un acuerdo entre las partes determinó que Da Costa y su ejército retornaran a Portugal, dejando a Lecor el control sobre todo el territorio a comienzos de 1824. En este breve período se contextualiza la última parte del trabajo.

La decadencia material del teatro montevidiano se profundizó durante la resistencia a los invasores, pero una vez completada la ocupación los nuevos

⁵⁷ Descripción de las fiestas cívicas celebradas en Montevideo, mayo de 1816 [y] Oración inaugural pronunciada por [Dámaso Antonio] Larrañaga en la apertura de la Biblioteca Pública de Montevideo, 1816 (edición facsimilar), Montevideo, Biblioteca de Impresos Raros Americanos (II), Facultad de Humanidades y Ciencias, Universidad de la República, 1951, p. 13. Mayúsculas en el original.

administradores se encargaron de revitalizar el Coliseo, que en torno a 1820 volvió a ocupar un lugar de cierta importancia en aquel modesto ambiente cultural. El público reencontró un espacio de sociabilidad en el que, naturalmente, no desaparecieron los controles. Estos, una vez más, cambiaron de signo.

En su afán de lograr rápidamente apoyos en la ciudad, Lecor —para entonces Capitán General, Barón de la Laguna y máxima autoridad en la provincia— ordenó facilitar la actividad escénica y cualquier otra que aportara entretenimiento⁵⁸. Los contenidos de corte republicano desaparecieron de los libretos. En determinadas ocasiones, además, la sociabilidad desarrollada en el espacio teatral adquirió un neto cariz disciplinante y represivo. Ejemplo de ello es el episodio del que dio cuenta *El Argos de Buenos-Ayres*, un periódico crítico con la presencia portuguesa en el Río de la Plata. Luego de resolverse en 1821 la incorporación de la Provincia Oriental al Reino de Portugal, Brasil y Algarve con el nombre de *Cisplatina*, el retrato del rey Juan VI fue varias veces exhibido en el teatro y aplaudido por la concurrencia, como de costumbre⁵⁹. Los asistentes solían portar símbolos patrióticos y entonaban cánticos de lealtad al monarca, pero quienes no mostraran idéntico fervor podían sufrir la censura y aun la agresión física de oficiales portugueses. Según el periódico bonaerense, “la casa coliseo de Montevideo ha[bía] sido el lugar de una escena trágica” cuando un individuo “cuya finura y educación e[ra] bien conocida en esta ciudad, salía del palco de las señoras de Oribe, donde había estado de visita con el cónsul de los Estados Unidos [...] cuando se ve atacado bruscamente por el jefe de la primer brigada coronel *Claudino*” (sic). La crónica agrega que luego de recibir insultos y varios golpes el agredido logró escapar y presentarse ante Lecor, quien oyó sus protestas y se limitó a responder que tal vez la ira del militar se debía a que el denunciante “no hab[ía] seguido las voces de: *viva la constitución, viva el rey*”⁶⁰.

⁵⁸ SANSONE, Eneida: *El teatro en el Uruguay*, pp. 276-277.

⁵⁹ Estos homenajes a la figura del monarca tenían larga tradición; la presencia de la imagen del rey compensaba en cierto modo la prohibición de representarlo en escena. En un pasaje de *La gran victoria de España en los campos de Vitoria* (1814), homenaje de Antonio Valladares de Sotomayor al triunfo sobre Napoleón, el pueblo se inclina ante el retrato de Fernando VII mientras uno de los personajes exclama “venero a vuestro retrato / como al mismo original” (citado en THATCHER GIES, David: *El teatro en la España*, p. 70).

⁶⁰ *El Argos de Buenos-Ayres*, 29-9-1821, pp. 166-167. Subrayados en el original.

Tras la independencia del Brasil, la prensa y una parte de la sociedad comenzaron a mostrar preocupación por la apoliticidad dominante en los espectáculos públicos. Entre los años 1822 y 1823, los periodistas más interesados en la actividad escénica fueron en su mayoría integrantes de la élite política que propugnaba el reintegro de la provincia a la unión rioplatense bajo la conducción de Buenos Aires. Aprovechando la fractura dentro del ejército ocupante y la lealtad al constitucionalismo de Lisboa manifestada por las fuerzas asentadas en Montevideo y dirigidas por Da Costa, los publicistas llevaron adelante una fuerte prédica en contra de los partidarios de Pedro de Braganza y su Imperio⁶¹. Paralelamente, expusieron algunas ideas sobre *lo teatral* como elemento educativo a varios niveles, incluyendo por supuesto el político.

Desde la perspectiva ilustrada a la que adherían estos escritores, el rezago cultural de la población se debía a ciertos factores, como la supervivencia de manifestaciones típicas de los tiempos “bárbaros” que, necesariamente, debían quedar atrás. Dentro de esta categoría cabía una de las principales fiestas populares, el carnaval, descrito por José Pedro Barrán como un “paraíso de la materia” que poca relación tenía ya con el naciente “ser civilizado”⁶². El periódico *La Aurora* cuestionó que durante tres jornadas “el populacho se entrega[ra] a una clase de groserías y excesos que la civilización ha[bía] desterrado totalmente”, o al menos “modificado”, sustituyendo los desórdenes por “diversiones delicadas”⁶³. Pero bien sabían los editores que algunas tradiciones carnavaleras muy arraigadas, como la de arrojar frutas y huevos de gallina o avestruz a los transeúntes, no podían combatirse con meras medidas represivas. Eso ya se había intentado, sin éxito, en 1799⁶⁴, y nuevamente en los tiempos del gobierno portugués, que además prohibió otras dos actividades que aparentemente se incrementaban durante la festividad: galopar por las calles de la ciudad e ir al teatro a “jugar” en lugar de “atender a los representantes”⁶⁵. Como antídoto contra estas prácticas se proponía imitar los ejemplos saludables que brindaban Inglaterra y Francia,

⁶¹ Este asunto se analiza más extensamente en GONZÁLEZ DEMURO, Wilson: *La prensa de Montevideo*, capítulo 3.

⁶² BARRÁN, José Pedro: *Historia de la sensibilidad en el Uruguay*, tomo I, “La cultura ‘bárbara’ (1800-1860)”, Montevideo, Ediciones de la Banda Oriental, 1997, p. 254.

⁶³ *La Aurora*, Montevideo, 8-2-1823, pp. 38-39.

⁶⁴ BARRÁN, José Pedro: *Historia de la sensibilidad*, p. 254.

⁶⁵ AGN – Fondo Escribanía de Gobierno y Hacienda, caja 118, expediente 5, f. lv. Juan José Durán (Alcalde de Primer Voto) a los habitantes de la ciudad, 20-2-1819.

los referentes de la civilización moderna. En aquellos lugares los antiguos ritos “soeces y absurdos” iban siendo reemplazados por otros más decentes como bailes de máscaras, juegos de galantería, paseos campestres o veladas musicales⁶⁶.

Los escritores públicos mostraron similar preocupación por lo que sucedía sobre tablas. “No puede negarse que [el teatro] en nuestro país está atrasadísimo y aun puede decirse que es el ramo que va a la retaguardia de todos los progresos de la ilustración”⁶⁷. Esta mala opinión tendía a acentuarse cuando se echaba un vistazo a otras realidades. La Buenos Aires de Bernardino Rivadavia, faro ideológico y cultural para la mayoría de los publicistas montevidianos, ejercía, también en esta materia, un verdadero magisterio. Los controles sobre los contenidos pedagógicos de los libretos, la proyectada construcción de un Coliseo Nuevo y la inminente instalación de la Escuela de Declamación y Acción Escénica eran observados con interés por los teatreros montevidianos⁶⁸. En casi todos los rubros —excepto el de la tutela oficial sobre los contenidos, que también se practicaba del lado oriental a una escala que no conocemos con precisión— las asimetrías entre ambas ciudades parecían insalvables. Redactores y lectores compartían certezas sobre el magro nivel de las producciones escénicas locales, que funcionaban como fieles medidores del grado de evolución cultural de la sociedad. En opinión de un lector, “los extranjeros grad[uab]an la ilustración general por la que el teatro manif[e]staba”, y lo que hallaban en la Cisplatina no era digno de mayores elogios⁶⁹.

Conforme aumentó el número de representaciones lo hizo también el de comentarios críticos publicados en la prensa. Estos apuntaron directamente a dos elementos: los contenidos de las obras y la calidad de las interpretaciones. Aunque los editores de los diferentes periódicos preferían concentrarse en los problemas políticos de la provincia, no dejaron pasar la oportunidad de emitir juicios sobre una manifestación artística que consideraban íntimamente ligada al progreso general. Reprochaban a los actores “su falta de educación teatral” y una cierta arrogancia que les impedía admitir sus debilidades, algo perdonable en personas que en aquel contexto de

⁶⁶ *La Aurora*, Montevideo, 8-2-1823, pp. 38-39.

⁶⁷ *La Aurora*, Montevideo, 8-3-1823, p. 52.

⁶⁸ AISEMBERG, Alicia: “Teatros, empresarios y actores”, en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires*, pp. 164-167; URQUIZA ALMANDOZ, Oscar: “El teatro en Buenos Aires”, pp. 20-27.

⁶⁹ *El Pampero*, Montevideo, 15-2-1823, p. 31.

pobreza cultural carecían de modelos a seguir⁷⁰. La alusión a la falta de buenos espejos en los que mirarse era una manera más bien elíptica de criticar la tradición teatral española, pues de ese origen eran las referencias disponibles en el Plata⁷¹. También los aficionados hallaron problemas de este orden. Uno de ellos puso a disposición de los “disculpables actores [...] algunas lecciones de excelentes autores sobre la declamación teatral” cuya lectura les permitiría acceder al verdadero arte, que muy esquemáticamente definió como “la colección de reglas para hacer bien alguna cosa”⁷². Para el redactor de *La Aurora*, esa problemática integraba otra de más urgente consideración: los artistas no saldrían de la mediocridad “mientras en el país no se d[iera] más protección a su oficio y más fomento a la instrucción pública”⁷³.

Al igual que en otras partes del continente, la publicística montevideana dio cuenta de ciertas disconformidades con el escaso compromiso político de las obras representadas. Un remitente que firmó su carta como “El amante de la ilustración” se presentó como alguien “exaltado en extremo por la libertad de la Patria”, para luego declarar su aflicción porque “un espectáculo que deb[ía] ser solo la escuela de la moral, y aun del patriotismo, e[ra] entre nosotros una diversión absurda e insípida”. Reclamaba de los periodistas una mayor energía para promover obras que fomentaran “el amor a las virtudes cívicas” con ejemplos sublimes del republicanismo clásico, como “[el] heroísmo en Bruto [o el] odio a la esclavitud en Catón”⁷⁴.

Si bien la programación siguió mostrando un neto predominio de las comedias ligeras —“esos centenares de sainetes de Madrid” que cierto lector pedía “echa[r] al fuego por desvergonzados”⁷⁵—, hubo también obras con otra clase de propuesta. Entre la documentación de origen teatral disponible se conserva un programa correspondiente a febrero de 1823, donde se anunciaba la presentación de “una graciosa canción patriótica española, del día, titulada LA PALANCA, cuya música y letra expresan de un modo el más enérgico, el exaltado liberalismo constitucional”⁷⁶. Por su

⁷⁰ *La Aurora*, Montevideo, 8-3-1823, p. 52.

⁷¹ IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena*, p. 77.

⁷² *El Pampero*, Montevideo, 12-2-1823, p. 39.

⁷³ *La Aurora*, Montevideo, 8-3-1823, p. 52.

⁷⁴ *El Pampero*, Montevideo, 12-2-1823, p. 39.

⁷⁵ *El Pampero*, Montevideo, 5-2-1823, p. 31.

⁷⁶ MHN - Biblioteca Pablo Blanco Acevedo. Colección de hojas sueltas, caja 1, carpeta 1823. “Teatro. Febrero 1823”, [II-1823]. Mayúsculas en el original.

parte, los redactores del periódico *Los Amigos del Pueblo* celebraron que en la función dada para celebrar la festividad de Santa Rosa de Lima, patrona de América, tres oficiales portugueses se pusieran de pie para “entona[r] la marcha cívica, que por ahora es entre nosotros como única nacional”⁷⁷. Estos editores sintieron “[sus] pechos inflama[dos] al oír a todo el patio entonar con entusiasmo el coro”, con repetidos “vivas e insinuantes efusiones del amor sagrado a la patria”. Según su relato, el fervor de los concurrentes era tan grande que de haber estado presentes “el emperador del Brasil, el barón de la Laguna y cuantos traidores lo acompañan” habrían renunciado a sus planes de dominación. Sin embargo, de nuevo las mujeres presentes en sala fueron objeto de crítica dentro del campo publicístico claramente dominado por varones. La mayoría de “nuestras paisanas”, lamentó un redactor, había permanecido sentada en aquella ocasión⁷⁸, y pocos días más tarde sucedió lo mismo en otra función especial, con el agravante de que entonces la actitud ante el himno portugués fue muy diferente. La conclusión del escritor fue que, posiblemente, las representantes del “sexo hermoso” estuvieran olvidando “[sus] deber[es] de americana[s] y patriota[s]”⁷⁹.

5. A modo de síntesis

En una carta dirigida a Manuel Godoy en 1792, Leandro Fernández de Moratín escribió lo siguiente:

un mal teatro es capaz de perder las costumbres públicas, y cuando éstas llegan a corromperse es muy difícil mantener el imperio legítimo de las leyes, obligándolas a luchar continuamente con una multitud pervertida e ignorante [...] Arreglado y dirigido como corresponde producirá felices efectos no sólo a la ilustración y cultura nacional, sino también a la corrección de las costumbres y, por consecuencia, a la estabilidad del orden civil [...]⁸⁰.

Los tres momentos escogidos para el análisis que aquí concluye confirman que en este alejado rincón de los antiguos dominios ibéricos existían preocupaciones similares, y que el estudio de lo teatral como testimonio material y espiritual del

⁷⁷ En esos años aparecieron varias composiciones del mismo tipo. Es probable que *Los Amigos del Pueblo* se hayan referido a la *Canción Patriótica de los Cívicos de Montevideo*, escrita anónimamente en 1823.

⁷⁸ *Los Amigos del Pueblo*, Montevideo, 6-9-1823, p. 22.

⁷⁹ *Los Amigos del Pueblo*, Montevideo, 20-9-1823, p. 30. Subrayados en el original.

⁸⁰ Citado en CARNERO ARBAT, Guillermo: “Los dogmas neoclásicos”, p. 41.

proceso constructivo de las sociedades rioplatenses permite conocerlas en una dimensión que desborda lo artístico.

Tanto en el período colonial tardío como en las dos décadas revolucionarias que le sucedieron, las formas de pedagogía cívica promovidas en y desde el teatro alcanzaron una importancia que parece haber sido reconocida por toda la sociedad. Dentro del marco general rioplatense, la actividad espectacular montevideana encontró su singularidad en la necesaria adaptación a las oscilaciones rápidas y peculiares de un medio en el que alternaron gobiernos y discursos de carácter monárquico con otros de índole republicana e independentista, en un espacio urbano reducido, de escasa población y con infraestructuras educativas y culturales de ínfimo desarrollo.

En buena medida, las características de la literatura neoclásica y, más en general, la aspiración universalista del neoclasicismo en su conjunto, facilitaron su adaptación a esa diversidad de escenarios políticos e ideológicos. Se ha visto que la acción didáctica sobre el colectivo de espectadores se ejerció en por lo menos dos niveles, uno “interno” y otro “externo”, claramente imbricados. Algunas obras breves, ofrecidas en ocasiones particulares como fechas patrias, aniversarios destacados u homenajes a personajes importantes tuvieron menos peso como hecho artístico que como manifestación emocional o ceremonial, caracterización extensible a muchas de las piezas que sostenían la programación más habitual y que un sector importante de la historiografía ha soslayado por considerarlas intrascendentes⁸¹. Todas ellas fueron también constitutivas de una sociabilidad urbana, “civilizada”, articuladora de mecanismos de educación, vigilancia y corrección. En el nivel “externo” operó el conjunto de individuos e instituciones que detentaban la autoridad político-pedagógica: gobernantes que disponían la apertura de salas, fijaban normas de funcionamiento y designaban censores, y también editores de periódicos que formaban opinión en torno a la importancia cívica del teatro, la necesidad de elevar su calidad y el compromiso de los espectáculos, el problema del pobre desempeño de los elencos y la responsabilidad de las jerarquías sociales en todo ello.

Es inevitable pensar, como se ha hecho ya en muchos trabajos —por ejemplo, el de Eugenia Molina varias veces citado aquí—, en las posibles comparaciones entre el teatro y los papeles periódicos como factores fundamentales de la formación de opinión

⁸¹ IRIGOYEN, Emilio: *La patria en escena*, pp. 63-64.

pública.⁸² Esos dos elementos, llegados tardíamente al Montevideo colonial, fueron pilares esenciales de la cultura ilustrada. Periodistas y dramaturgos habitaron, cada uno a su modo, la *república de las letras* del temprano Ochocientos. Pero aunque en muchos aspectos sus acciones hayan sido complementarias, como emisores de mensajes impactaron de manera bien diferente. En el teatro, el entretenimiento y la ritualización de determinadas acciones como cantar himnos, reverenciar imágenes o saludar símbolos —escudos, banderas—, así como el contacto con emociones y sentimientos potenciados a través de la visión y el oído, dieron acceso a experiencias cognitivas muy distintas de las que podía aportar un impreso, dirigido además a un sector social más restringido.

⁸² MOLINA, Eugenia: “Pedagogía cívica”, pp. 56-57.