

# Teatros en la Ciudad de México de la Nueva España a la vista de una paloma

**FERNANDO ARANA**

**BLANCO Y PAULA**

**SALAZAR CASILLAS**

Universidad Nacional  
Autónoma de México

## RESUMEN

Las nociones y estudios sobre el teatro en la época colonial en Latinoamérica se centran mayormente en el texto dramático, sin embargo, existen también trabajos de investigación enfocados en el espacio físico de la representación. El teatro como edificio es un objeto de interés para disciplinas que van desde la arquitectura y la literatura hasta la historia y la antropología, pues en él convergen distintas prácticas sociales y artísticas que tienen como soporte común a esta construcción colonial.

Este artículo tiene como objetivo proporcionar algunos datos, conceptos, investigaciones, diagramas básicos e ilustraciones que aporten en la reconstrucción visual de los principales espacios novohispanos de representación teatral en la Ciudad de México. En concreto, se revisarán los casos del patio del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, el Corral del Hospital de Naturales y el Corral de San Agustín.

A pesar de la imposibilidad de acceder a los espacios originales, que en su mayoría desaparecieron para convertirse en calles o en otras edificaciones, existe información en archivos compilada por distintos investigadores, además de que muchas construcciones de la época aún se encuentran en el sitio original y sirven como puntos de referencia. En el caso de los corrales de comedias, los estudios realizados en España al respecto ofrecen una buena fuente para aproximarnos al caso mexicano.

**Palabras clave:** espacios teatrales, teatro novohispano, teatro colonial, teatro evangelizador, corral de comedias.

## ABSTRACT

While Latin American conceptions and research about theatre are often focused on the dramatic literary text, there are works on the theatrical-purpose venues as well. Given the fact that multiple artistic and social

practices take place in such theatres, these colonial buildings have shown to be objects of great interest for areas such as architecture, history, anthropology or literature.

This work aims to convey the main data, diagrams and research needed to build a visual scheme of some of the best known novo-hispanic theatrical venues in Mexico City, being these the Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, the Corral del Hospital de Naturales and the Corral de San Agustín.

Though most of the original buildings have been replaced with new constructions or pose difficulties to be accessed, it is possible to approach a visual reconstruction based on the remaining colonial structures and multiple registers collected by Mexican researchers. There are also several Spanish studies on the theatrical courtyard model, which is known to be quite similar to the novo-hispanic one.

**Keywords:** theatrical venues, novo-hispanic theatre, colonial theatre, evangelist theatre, theatrical courtyard

Múltiples trabajos de investigación nos hablan de una teatralidad existente antes de los procesos de llegada y asentamiento españoles (Toriz Proenza, 2002)<sup>1</sup>. Estos estudios buscan ser críticos con una historia del teatro centrada en el desarrollo de los modelos más europeos, olvidando la diversidad de prácticas escénicas que han conformado la tradición del territorio que ahora conocemos como Ciudad de México.

Para referirnos a estos siglos aparecen términos como *virreinato* o *colonia* (ligado a la variante de *colonialismo*) e incluso *colonialidad*, de uso más reciente. Los tres designan cosas distintas, aunque con frecuencia se mezclen por tener a la Nueva España como objeto común.

El concepto de virreinato se centra en un aspecto administrativo. Aunque esta unidad territorial fuera parte de un imperio, la distancia que guardaba con él le permitía cierto grado de autonomía para algunas decisiones. A la cabeza de estas entidades se encontraban los virreyes, quienes fungían como “agentes reales depositarios de la

1. Por ejemplo, Toriz Proenza (2006) nos indica elementos de teatralidad presentes dentro de las manifestaciones religiosas prehispánicas: hay una estética (la cual nos permite dar un peso diferente a las representaciones) subyacente a los rituales religiosos (p. 32). Aquí la teatralidad se ve como un medio para alcanzar un fin, que en este caso sería la eficacia del ritual (p.41).

autoridad real” (Bertrand, 2019, p.68), lo que significa que cumplían el papel de ser una extensión del poder del soberano, en la medida en que el virreinato era una extensión administrativa del imperio.

Por otro lado, al hablar de colonialismo, de acuerdo con el semiólogo Walter Mignolo (Fernández, 2010) estamos pensando más en “etapas puntuales, históricas” (p. 16). Estas etapas se definen por la relación de subordinación que mantiene un imperio sobre un territorio. La colonia, más que un cuerpo administrativo, es un establecimiento de poder. En ese sentido, es entendible que la colonialidad como concepto recupere con un tono crítico esa cualidad de dominación de la colonia, siendo definida por el mismo autor como “la lógica de control que conecta a todas esas instancias desde el siglo XVI hasta hoy” (Fernández, 2010, p. 16).

Aquí nos situaremos en los siglos XVI y XVII de la Nueva España, y en general hablaremos del virreinato porque nos centraremos en el aspecto administrativo que rodeó a los espacios teatrales de este periodo. Sin embargo, vale la pena recordar que, si bien el virreinato y lo colonial no son lo mismo, tampoco están desligados. Es importante mantener esto en mente al leer sobre las decisiones administrativas en torno a los teatros.

2. En el caso prehispánico ocurre algo contrario: “las expresiones teatrales prehispánicas tenían características peculiares no comparables con el teatro europeo hegemónico” (Toriz Proenza, 2006, p. 48), por lo mismo se sigue más la idea de que las comunidades prehispánicas vivían un tipo de “teatro perpetuo de las fiestas que en honor de los dioses se sucedían a lo largo del año”. (Sten, 1982, p. 15 en Toriz Proenza, 2006, p. 48)

En este trabajo nos remitiremos a aquellos elementos espaciales de nuestra concepción respecto al teatro que se remontan a una tradición mucho más occidental. Así es que se

ha considerado que una obra teatral se compone de 1) Un diálogo entre dos o más actores, 2) Realizado en un escenario *ad hoc*, y 3) Con un argumento, conflicto o acción que se resolverá de alguna manera en la escena final. (Horcasitas, 1972, pp. 33-34 en Toriz Proenza, 2006, p. 48).<sup>2</sup>

Por lo mismo, aunque podemos evocar una cantidad diversa de imágenes que entran en nuestra idea de representación (espectáculos en plazas abiertas, circos adaptados en el patio de cualquier escuela, performances que se ejecutan en los lugares menos esperados), lo cierto es que, al momento de pensar en un teatro, nuestra mente exigirá algunos elementos mínimos. Estos probablemente serán un escenario, tal vez un telón, algunos elementos con los que los actores puedan interactuar, un fondo, etc. Por otro lado, tendremos que imaginar un espacio diferente, en el cual cabrían algunas butacas

(o como mínimo un grupo de sillas comunes) dispuestas en torno a ese escenario, y tal vez algunos elementos más modernos como una cabina de control para el sonido y la iluminación. En otras palabras, pensaremos en un espacio en donde ocurre la representación y otro espacio para ver la representación.

Es probable que elijamos estos elementos por pura memoria: seguro la mayoría, si no la totalidad, de los lugares que hemos llamado teatros han contado al menos con un escenario, un patio de butacas y hasta un telón. Para imaginar cualquier representación teatral, nuestro primer impulso es dotarla de un entorno que cuente con elementos similares. Cuando los niños quieren presentarle a su familia una escena que han inventado unos momentos antes, buscan abrir un espacio al frente y formar un semicírculo a su alrededor utilizando los asientos disponibles en la habitación. No es una simple reproducción de los teatros que han visitado, es la lógica espacial de acuerdo con la cual está planeado su montaje entero. Nuestras ideas de teatralidad, de actor y de espectador están moldeadas también por el lugar que les conferimos en ese espacio.

Así es que se configura un *espacio simbólico* (Lamizet, 2010, p. 155). Este espacio simbólico es “aquel al que el sujeto da sentido al vincularlo con identidades de las cuales él piensa la significación” (p. 156). El niño por lo tanto crea este espacio a partir de recuerdos de representaciones, pero también, por ejemplo, a partir de cómo funciona el cine y la televisión (una pantalla que configura el espacio del espectáculo y una sala con butacas o un sillón, que configura el espacio del espectador) o la misma lógica del salón de clases. La realización personal (la articulación del espacio imaginario y espacio real) de este espacio simbólico es lo que permite la “práctica por medio de la cual el sujeto está en posición de dar al espacio una significación” (p. 156). Por ende, permite al sujeto entender este espacio como un espacio privilegiado para la representación teatral.

Cinco siglos no pasan en vano. El teatro, como texto, ha pasado por distintas formas de ser escrito y leído; como lugar de encuentro social, ha visto ir y venir costumbres, normas y conflictos a su alrededor; como arte escénico ha recibido críticas, propuestas de innovación, regresos; por supuesto el teatro como espacio, después de quinientos años, ha tenido modificaciones enormes.

Sin embargo, hay elementos en común que aún podemos rastrear y comprender a partir de nuestra actualidad, siguiendo la distinción que marcamos al inicio. Por el lado del espacio del espectáculo el espacio teatral siempre ha tenido una superficie elevada destinada a la representación (antes llamado tablado, ahora más conocido como escenario) y, a su alrededor, conformando el espacio del espectador, un área (desafortunadamente no siempre poblada por cómodas butacas) donde se acomodan, a veces a nivel de piso, a veces desde un balcón elevado, los espectadores. Con suerte, muchas veces también se contará con un telón que acentúe la división de ambos espacios.

Este artículo proveerá al lector de los datos necesarios para imaginar estos elementos y así generar una reconstrucción de dos formas de espacio teatral en la Ciudad de México durante los siglos XVI y XVII.

Aunque somos conscientes que la teatralidad novohispana se manifestaba de muchas maneras diferentes en el presente artículo nos enfocaremos exclusivamente en aquellos espacios fijos en donde ocurrían representaciones (por ende, las representaciones de Corpus Christi, de otras celebraciones religiosas o en plazas públicas quedarán fuera).

En un primer momento se describirán las representaciones religiosas en los colegios jesuitas, y centrándose en el caso del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. Después se revisará el modelo de corrales de comedias y se recuperarán en particular los ejemplos de San Agustín y Corral del Hospital de Naturales.

Aunque actualmente no se conservan edificaciones de teatros que daten de hace más de dos siglos, podemos encontrar aún las construcciones del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo y el Hospital de Jesús. También tenemos ejemplos en España que nos ayudarán a entender el modelo general de estos espacios.

La presentación de estos espacios transitará entre tres niveles: uno situado en la actualidad, en lo que aún se conserva de los edificios originales o, en su defecto, aquello en lo que se han convertido esos lugares. Otras veces, a partir de la documentación de la época que se ha recuperado, retrocederemos a los siglos XVI y XVII y nos internaremos en estos espacios para observar su composición interna. Aunada a esta descripción del espacio encontraremos también la interacción social que se daba en los teatros y que acompañó sus

procesos de transformación. Por último, haremos un acercamiento a algunos detalles de la producción y los tabladros para explicar su funcionamiento tanto técnico como teatral.

### **EL COLEGIO MÁXIMO DE SAN PEDRO Y SAN PABLO**

Adentrándose en las calles que corren a espaldas de la Catedral Metropolitana, en el Centro Histórico de la Ciudad de México, a una cuadra del Antiguo Colegio de San Ildefonso, en la esquina de Calle del Carmen y Calle de San Ildefonso se observa, rodeada por una barda enrejada, una edificación amarilla. Entre la fachada principal y la reja que encierra el templo, se extiende un patio. Estas áreas abiertas fueron, con frecuencia, espacios para la representación de obras religiosas.

Este edificio que actualmente alberga al Museo de las Constituciones de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) se construyó entre 1572 y 1574 para la Compañía de Jesús (Lozada León, 2016) y fue conocido durante el periodo novohispano como el Colegio de San Pedro y San Pablo.



**Imagen 1.**

Fachada del ex Colegio de San Pedro y San Pablo (actual Museo de las Constituciones de la UNAM). Fotografía de Fernando Arana Blanco

En sus aulas se llevaba a cabo un proyecto pedagógico jesuita basado en el método de la *Ratio Studiorum*. En ese momento fue una propuesta innovadora, pues, entre otras cosas, ponía especial atención a cada estudiante y funcionaba con un sistema en el que las materias más complejas se cursaban después de las básicas (González González y Ventura Baltazar, 2013). Su finalidad era la formación moral y espiritual del hombre, dando gran importancia al estudio de la teología, las lenguas (en particular el latín) y la retórica (González González y Ventura Baltazar, 2013).

Dentro de este programa educativo entraba también el teatro y la realización de obras, por lo mismo en el patio se llevaron a cabo muchas representaciones. En un principio estas obras iban dirigidas a los estudiantes de los colegios, pero poco a poco esta actividad escénica fue encontrando espacios y propósitos de carácter más público.

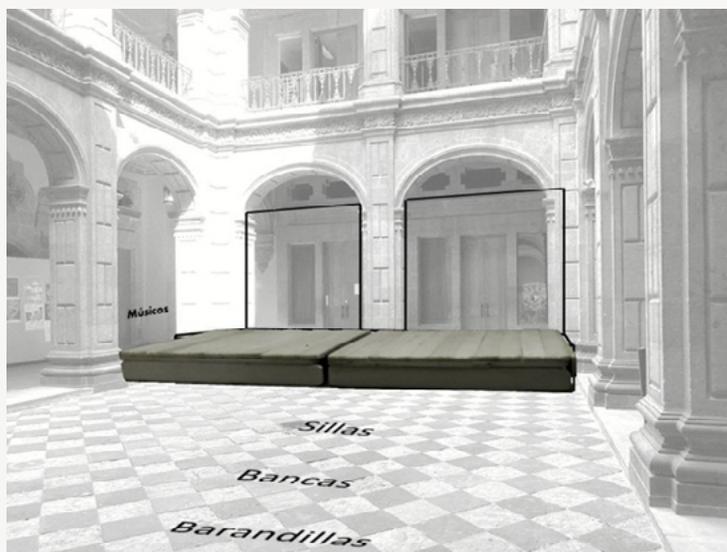
Durante estos dos siglos los miembros de la Compañía de Jesús “cubrieron tres esferas con diferentes tipos de espectáculos: privados para las élites, abiertos para el pueblo en general, y misioneros para los indígenas” (Ramos Smith, 2011, p. 87).

Este artículo inicia con el teatro religioso debido a que “cronológicamente, los espectáculos masivos del teatro de evangelización fueron los primeros en aparecer” (Ramos Smith, 2011, p.41). Y porque la evangelización fue el primer punto de contacto entre las culturas prehispánicas y la española (mucho antes de las construcciones de las ciudades y de los corrales que vienen con ellas).

Además de ayudarnos a entender el inicio de las prácticas teatrales en este periodo, en los patios de colegios y conventos encontraremos también un principio del teatro como espacio. El tablado, esa plataforma elevada sobre la que se colocan los actores para ser observados por el público, es el soporte físico para la relación espectador-espectáculo. Hay una gran diversidad en las prácticas teatrales, pero en la generalidad, hay una necesidad espacial de marcar el lugar de la ficción, de la declamación. El pacto entre quien ofrece el espectáculo y quien lo observa requiere delimitar un espacio sobre el que aplica el contrato: desde aquí hasta acá yo te llevo, yo te muestro, yo me hago responsable de lo que te digo (por supuesto, existen muchas propuestas que van de la ruptura de esa línea, pero nos bastará

con entender este principio para objetivos y periodos que abarca el artículo). En las palabras de Ignacio Arellanos (1995), recuperado por Abel Alonso Mateos (2007): “El escenario se eleva y atrae todas las miradas sobre lo que en él acontece: se ha creado un espacio dramático específico” (p. 11).

En el teatro religioso encontramos elementos que varían entre órdenes religiosas. Algunos ejemplos son la dimensión de los tabladros, el espacio de representación, la elección de textos o el nivel de detalle de la producción y utilería. Puede parecer que un criterio puramente estético guía estas decisiones, pero en realidad están enmarcadas en una estrategia completa. Esto significa que hay valores, objetivos e ideas sobre el mundo (determinados por la concepción religiosa de cada orden) que marcan el rumbo para la construcción escénica.



**Imagen 2.**

Ex Colegio de San Pedro y San Pablo, distribución de tablado, músicos y espectadores. Fotografía y edición de Octavio Salazar

De acuerdo con Contreras Soto (2021, p. 46), las representaciones realizadas por los franciscanos pretendían alcanzar un volumen mayor de espectadores, mientras que el teatro jesuita consistía en montajes de menor alcance, pero que se dirigían a un público más selecto, instruido bajo sus propios modelos educativos, ya que:

Los jesuitas utilizaban con frecuencia, como parte de sus programas didácticos, la representación de piezas y coloquios en latín [...] De hecho, desde 1586 el plan de estudios de los jesuitas, conocido con el nombre de “Ratio studiorum”, había incluido oficialmente la representación de tragedias y comedias en latín en sus programas. (Recchia, 1993, p. 20)

De ahí se entiende que la producción de cada espectáculo franciscano aspiraba a ser más eficiente como acto evangelizador, cubriendo, en una misma ocasión, a un gran número de personas. Podemos apoyarnos en la idea de eficiencia porque hay un intento por aprovechar los recursos disponibles de la mejor manera para lograr un objetivo. Por otro lado, el teatro jesuita era parte de un proyecto educativo concentrado en sus colegios y, por lo tanto, estaba dirigido a un público cuya formación previa le permitía una mayor comprensión de lo que observaba, haciendo a cada presentación más efectiva de acuerdo a los fines evangelizadores, aunque eventualmente sus representaciones “salieron de los límites de las escuelas para volverse públicas, como un elemento más de educación espiritual de la población” (Recchia, 1993, p.20). Por lo mismo para los jesuitas vale la pena pensar en términos de efectividad, pues se buscaba lograr de hecho la meta educativa, adecuando a esta el uso de los recursos.

Sumado a esta inicial predilección jesuita por las audiencias selectas, hay que recordar que el teatro religioso en estos colegios nació en medio de la “tradicional oposición de la Iglesia al teatro” (Ramos Smith, 2011, p.71), por lo que resulta sumamente interesante observar la evolución del teatro jesuita, que pasó de eventos cerrados dirigidos a una élite, a la participación en los festejos públicos e incluso a la obtención de su propio auditorio para las representaciones (Ramos Smith, 2011).

Volviendo a la diferencia en los valores que guían las estrategias, hay una repercusión directa en los estilos escénicos que cada orden desarrolla. En el caso jesuita, la producción podía enfocarse más en los detalles de un escenario que en que su diseño se adaptara a grandes volúmenes de espectadores. Como resultado, al teatro de la Compañía de Jesús lo caracterizó “su lujo y ostentación” (Ramos Smith, 2011, p. 92).

Esta característica fue de gran relevancia, pues como menciona Maya Ramos Smith (2011):

El lujo y las técnicas de escenificación en festejos como los de la corte y los colegios jesuitas, más ricos que y complejos que los de los corrales de comedias, pudieron haber influido, o cuando menos servido de ejemplo para la puesta en escena en el teatro comercial. (p.31)

En contraposición, encontramos representaciones realizadas por los franciscanos en grandes explanadas, apoyándose en elementos visuales (como serán las explosiones de cohetes y pólvora o los complejos tabladros que se construían) que vuelven al espectáculo visualmente llamativo, pues está pensado para atraer las miradas y mantener la atención de un gran público sin ninguna formación específica en temas religiosos ni teatrales.

Tal es el caso de *El juicio final*, presentada en la década de 1530 (Ramos Smith, 2011, p. 41), que estaba “explícitamente destinada a arraigar el cristianismo y a extirpar las creencias y las prácticas locales” (Gruzinski, 1994, p. 91) como parte de una estrategia que contaba con “escenografías espectaculares montadas en los centros urbanos del país” (Gruzinski, 1994, p. 91). Para estos montajes, Maya Ramos Smith (2011) nos habla de aquel primer elemento constitutivo del espacio teatral, el tablado, acompañado por los efectos especiales característicos de esta etapa del espectáculo religioso:

—en *El juicio final*— el tablado o construcción con dos niveles que representaban la tierra y el cielo, mientras que los diablos surgían del infierno por medio de escotillones. Entre sus efectos figuraba el uso de pólvora [...] También se emplearon cohetes para enfatizar la condena de Lucía, la protagonista, mientras que el marco musical lo proporcionaron coros, trompetas y flautas. (p. 58)

Existe, sin embargo, una segunda explicación para la estética tan cargada que trabajaron los miembros de la Compañía de Jesús en sus presentaciones. Dado que el teatro se incluía en el programa del *Ratio Studiorum* y servía a sus fines educativos, las obras debían presentarse en latín. Este requerimiento implicaba dificultades comunicativas que buscaron compensarse por medio de una visualidad fuerte (Ramos Smith, 2011, p. 86). Al no poder confiar solamente en el texto para la transmisión efectiva del mensaje, estas representaciones se apoyaron

en elementos de producción y efectos especiales que les permitieran acceder a las emociones del público mediante el asombro, el miedo, la fascinación o la desconfianza producidos por medios no lingüísticos.

En las décadas previas a la construcción de su auditorio, el patio del Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo, al igual que los de muchos otros conventos, no solo albergaba los tabladros para los espectáculos, sino que se utilizaba para constituir parte de la escenografía (Ramos Smith, 2011, p. 92). Podemos comenzar a imaginar las representaciones en latín (dirigidas, como ya se dijo, a un público selecto) si apreciamos la fachada y el patio, que aún se conservan como parte del Museo de las Constituciones, con su tablado desmontable donde ocurriría la representación.

Basada en las acotaciones de algunas obras, Ramos Smith (2011) sugiere la posibilidad de que los espectáculos jesuitas “tuviesen un ‘vestuario’ o estructura de dos plantas al fondo del escenario, con puertas para entradas y salidas, cortinas que podían descenderse para revelar escenas o personajes, y un corredor alto utilizado para la actuación o los músicos” (p. 93).

Aunque el teatro jesuita aún no cuenta con una edificación propia que cumpla con el propósito específico de albergar los espectáculos escénicos, tampoco puede contarse como parte del teatro itinerante típico de la época, ya que tiene una espacialidad definida. Aunque desmontables, los tabladros construyen, mientras están presentes, una relación específica entre quien interpreta y quien observa. Sus dimensiones, así como su altura —apenas unos 80.7 cm de altura (Ramos Smith, 2011, p. 93)—, así como las restricciones de acceso (ya que se representa en el patio del colegio, donde no puede entrar quien sea) le hablan a un espectador íntimo, a uno para el que el espectáculo entero está diseñado. La corta distancia que separa a uno de otro sirve para un público que debe enterarse a detalle de lo que sucede, ya sea porque lo que se presenta tiene un valor educativo para él, o porque se trata de un oyente al que conviene comprobar el buen avance del proyecto jesuita —tomando en cuenta que todo, incluyendo escribir la obra, producirla e interpretarla, corría en manos de los miembros del colegio (Ramos Smith, 2011, p. 91).

Finalmente, por la centralidad que había adquirido la actividad teatral en la vida de los colegios jesuitas, así como por el éxito que sus representaciones habían alcanzado en múltiples sectores de la población, en la década de 1640 consiguió tener un auditorio propio (Ramos Smith, 2011, p. 94; Recchia, 1993, p. 53).

Para imaginar este espacio, resultarán más útiles las reconstrucciones que se harán de los corrales de comedias, pues

parece haber sido concebido básicamente sobre el esquema espacial del patio de comedias [...] La única diferencia de este teatro con los corrales o patios de comedias reside en el lujo y abundancia de los materiales empleados en su construcción y decoración (Recchia, 1993, p. 53-54)

Esta similitud con los corrales de comedias no es exclusiva del auditorio del colegio, pues en realidad estos patios fueron un modelo generalizado para los espacios teatrales durante estos siglos.

El teatro religioso, en particular el jesuita (a cuyas producciones “se les puede considerar como la más alta expresión del teatro escolar” (Ramos Smith, 2011, p. 97)), tuvo una amplísima participación durante los primeros dos siglos de la Nueva España. Su magnitud no estuvo solo en la gran frecuencia de sus representaciones, sino en la capacidad que desarrolló de hablarle a públicos de muy variada composición, de estratos sociales diferentes y con formaciones radicalmente distintas. Este teatro experimentó el uso de espacios que variaron desde las plazas públicas de la ciudad hasta los patios más privados de sus colegios y hasta formatos más similares a los corrales de comedias. Esta experimentación se dio en un sentido profundo, variando entre espacio y espacio las estrategias de comunicación, la producción, las dimensiones escénicas e incluso los objetivos mismos del espectáculo.

### **LOS CORRALES DE COMEDIAS**

Durante los siglos XVI y XVII la sociedad española sufrió cambios históricos radicales y el teatro como una representación regida directamente por esta sociedad cambió junto con ella. Los eventos históricos que ocurrieron durante el periodo de los reyes católicos (la reconquista de Granada y el descubrimiento de América, por mencionar los dos más importantes) hicieron a España un reino con

una enorme cantidad de riquezas y con mayor cantidad de tierras bajo su dominio (Contreras Soto, 2021, pp. 25-26). Debido a esto es que se dio el auge cultural y artístico que actualmente conocemos como los Siglos de Oro, del cual somos deudores y herederos, hasta el presente, todos los que hablamos español (Contreras Soto, 2021, p. 26).

3. “Desde estos diversos lugares oían el verso, seguían los divertidos lances de la pieza, y sobre todo y ante todo, se extasiaban ante las suntuosas vestimentas de los comediantes; sus elegantes y, a veces, descomedidos gestos y movimientos; y el adorno del tablado, que podía incluir ramas, flores, arbustos, lienzos pintados...” (Ruano de la Haza, 2000, p. 35).

Esta riqueza llevó a un florecimiento artístico sin precedentes en el mundo del teatro y permitió la creación de espacios teatrales específicos (y sumamente ostentosos)<sup>3</sup> a diferencia de los tablados desmontables que se usaban hasta el momento (Mateos, 2007, p. 11). Aunque el teatro comercial siguió representándose en las plazas públicas empezaron a surgir estos espacios “dedicados exclusiva y permanentemente al espacio teatral” (Ruano de la Haza, 2000, p. 36): así los espacios se cerraron, permitiendo que se colocaran taquillas, que se otorgaran asientos establecidos, que hubiera temporadas teatrales y que en general toda la actividad teatral se estructurara. Junto a esta revolución a nivel espacial vino una revolución a nivel textual. Este nuevo espacio condicionó la escritura de los textos por parte de los dramaturgos, los cuales “tuvieron que amoldar en su trabajo escénico a un lugar específico para la representación, dotado de unas características técnicas y unos medios muy concretos” (Mateos, 2007, p.11).

Estos espacios en un primer lugar son una adaptación “del patio interior de una casa particular o una casa de vecindad y de ahí la denominación ‘patio de comedias’ que también se usó” (Ramos Smith, 2011, p. 197) y encuentran sus antecedentes en los patios de mesones o de casas en donde se colocaban los tablados (sobre barriles o bancos) y donde los espectadores observaban las obras de pie en el patio, o en los balcones y corredores de las casas (Ramos Smith, 2011, pp. 197-198). Estos lugares adaptados serán posteriormente corrales como los de Burguillos o el de la Pacheca a los cuales se le sumarán los espacios ya construidos expresamente como corrales, tales como el Corral de la Cruz (1579) y el Corral del Príncipe (1583) (Mateos, 2007, pp. 12-13).

Los corrales tenían tres elementos principales: por un lado el tablado, en segundo lugar el patio con sus respectivos asientos y en tercero los aposentos donde se sentaban las clases altas, el clero y los intelectuales (Mateos, 2007, p. 12). Ruano de la Haza (2000) por su parte indica que los tres elementos principales serían de nuevo el tablado de forma rectangular, un vestuario con cortina y uno o dos corredores

encima del vestuario (p.38). El tablado era el punto central en donde ocurría la representación y tenía unas medidas aproximadas (tomando en consideración los corrales de Montería, Olivera, Oviedo, Pamplona, Córdoba, Alcalá, Almagro, Príncipe y Cruz) de 1.5 m de altura sobre el patio, 6.88 m de ancho y 3.85 m de fondo (Ruano de la Haza, 2000, p. 38)<sup>4</sup>. El vestuario se encontraba al fondo del escenario, era una fachada de dos pisos que por lo general tenía una puerta en el centro y dos a los costados (para las entradas y las salidas), cortinas que cuando se descorrían dejaban ver escenas o personajes y un corredor alto para los músicos<sup>5</sup> u otros actores (Ramos Smith, 2011, pp. 197-198).

Al principio algunos espectadores permanecen de pie en el centro del patio, permaneciendo el resto en los palcos que se elevaban alrededor de los tablados. Con el tiempo comienza a estilarse montar en el patio filas de asientos hacia los cuales está orientada la escena (Ramos Smith, 2011, pp. 197-198) más cercano a lo que ahora conocemos como patio de butacas, aunque mucho menos cómodo.

Por otro lado, al cerrarse los recintos pudo ser posible que se colocaran taquillas, lo cual constituyó una de las novedades esenciales de los corrales (Arellano, 1995 en Mateos, 2007, p. 11). Esto permitió el desarrollo económico de la actividad teatral, por lo que el tipo de teatro que nació y se representó en este tipo de espacios fue de un tipo altamente comercial (Mateos, 2007, p. 11). A partir de eso el teatro pudo ser una actividad rentable para las personas implicadas en la realización del teatro: las compañías de teatro, los empresarios y los dramaturgos (Mateos, 2007, p. 11).

Estos corrales, aunque ahora dejaban un beneficio económico al amplio número de participantes que se encargaban de ejecutar este teatro comercial, no siempre fueron vistos con buenos ojos por parte de la iglesia y los censores (Contreras Soto, 2021, p. 64). Las obras representadas no fueron del agrado de muchos religiosos, tanto por el contenido profano como por las pasiones que podrían despertar la representación (como por ejemplo las damas vestidas de hombres y viceversa) (Contreras Soto, 2021, p. 64) y lo que salvará a los corrales de la censura total será la relación que estos tendrán con los hospitales (una relación nacida en Francia a finales del siglo XVI y rápidamente extendida por el imperio español (Contreras Soto, 2021, p. 64): “Muchos de los primeros teatros hijos nacen por motivos de beneficencia:

**4.** Para una descripción más detallada del Corral del Príncipe véase Ruano de la Haza pp. 39-44.

**5.** Como indica Ruano de la Haza la música (tanto cantada como instrumental) era un elemento fundamental para la representación y casi todas las compañías llevaban músicos en su elenco (p. 115). Los músicos eran los primeros en aparecer sobre el tablado, terminaban la función, y actuaban en los entremeses, bailes y otras piezas que aparecían en los entreactos de las comedias (p. 115).

diversas cofradías de carácter religioso y asistencial vieron la posibilidad de sostener, con los beneficios aportados por las funciones de teatro, asilos y hospitales para peregrinos y menesterosos.” (Mateos, 2007, pp. 11-12).

### **LOS CORRALES NOVOHISPANOS**

La Nueva España, como virreinato en estrecha relación con España, adaptó rápidamente los cambios que se gestaban del otro lado del Atlántico y los incorporó rápidamente al teatro que se estaba formando en su territorio, con todas las costumbres y los usos que se tenían en la Península ibérica.

Por lo tanto, las construcciones en el virreinato serán parecidas y copiarán de alguna manera el modelo español. Los textos producidos en los virreinos se podrán entender solo en relación con las obras producidas en España. Y así también los dos corrales construidos en el siglo XVI (que funcionarán a lo largo del siglo XVII) estarán construidos al lado de hospitales de capital importancia.

El modelo de corral fue el madrileño, el cual se mantuvo a lo largo de todo el imperio y la Nueva España no fue la excepción. Así, de la misma manera en la que en España las ciudades importantes como Sevilla y Madrid tenían no uno sino varios corrales, en la Nueva España cuando una ciudad adquiría importancia se emprendían construcciones de corrales “como signo de su crecimiento y de la elevación de su rango urbano y de su calidad de vida” (Contreras Soto, 2021, p.71). Así nos encontramos con que tenían corrales centros urbanos tales como México, Puebla, San Luis Potosí, Guadalajara, Veracruz, Zacatecas y Querétaro, sólo por mencionar aquellos que están documentados (Contreras Soto, 2021, p. 71).

Sin embargo, son pocos los corrales que siguen en pie y que pueden servir como referencia visual. Estos (a pesar de las múltiples remodelaciones que han tenido) son el de Almagro en España, el teatro Peralta en Bucaramanga, Colombia y el Teatro Gregorio de Gante, conocido también como el Corral de Comedias de la ciudad de Tecali en Puebla, México (Contreras Soto, 2021, p. 72).

En la Ciudad de México no existe ya ningún vestigio de los corrales que convivieron con la ciudad durante el periodo novohispano. Ya desde el siglo XV se tiene noticia de que existían varios corrales en la ciudad,

pero no se sabe cómo es que funcionaban ni con qué frecuencia (Ramos Smith, 2011, p. 216). Sin embargo, de los corrales de los cuales nos referiremos en el artículo, se conservan ciertas descripciones que permiten tener una imagen más o menos clara de cómo es que eran estos lugares, cómo se fueron modificando, qué elementos se usaban para las representaciones, etc.

### **CORRAL DEL HOSPITAL DE NATURALES**

En la actual Ciudad de México a lo largo del Eje Central hay un corredor comercial que se extiende por cuadras, donde podemos encontrar la venta de todo tipo de artículos tecnológicos, ropa y cultura popular. La manzana en la que hoy se ubica la estación del metro San Juan de Letrán albergó durante el periodo novohispano al Hospital de Naturales (entre las actuales calles de Eje Central al oriente, Victoria al sur, Dolores al occidente y Artículo 123 al norte (Romero-Huesca y Ramírez-Bollas, 2003, p. 497)).

Dicho hospital (fundado por fray Pedro de Gante) inició su construcción en el año de 1531 y la concluyó en el año 1553 (Romero-Huesca y Ramírez-Bollas, 2003, pp. 492-493). La importancia del hospital procede de su característica de sólo atender a la población indígena, lo cual permitió avances médicos importantes en la época, por ejemplo, las autopsias y los estudios clínicos se realizaban con facilidad debido a que (a diferencia de los españoles) para su realización solo se necesitaba la autorización del virrey (Romero-Huesca y Ramírez-Bollas, 2003, p. 501).

A su lado se creó el Corral que posteriormente se convertiría en el Real Coliseo de México y sería “el centro de vida teatral del virreinato” (Ramos Smith, 2011, p. 215). Dicho corral rectangular ocupaba casi todo el claustro del Hospital y medía 24.36 metros de largo por 20.16 metros de ancho (lo que para la época correspondería a unas 29 varas de largo por 24 de ancho) (Ramos Smith, 2011, p. 221).

Ramos Smith (2011) nos indica que era un corral de madera y techado (a diferencia de la mayoría de los corrales españoles) y consistía de dos pisos con 50 palcos, también llamados *aposentos* o *quartos*, su cazuela (o galería) y cuatro escaleras de caja y de caracol. Poseía también gradas las cuales se encontraban adosadas en las paredes laterales. Al fondo se encontraba el tablado, el cual medía quince varas de largo por ocho de ancho (lo que serían 17.85 metros y 9.52

metros respectivamente) y al fondo del escenario estaría el vestuario, con dos plantas, la superior contaría con un corredor que tendría con “portañuelas para las tramoyas” (Archivo General de la Nación, Historia, vol. 467, exp. 1, ff. 1-57 y 159-299 en Ramos Smith, 2011, pp. 222-223).

De la misma manera que en los corrales españoles en este corral se pagaba dos veces: la primera para poder ingresar al teatro y la segunda para ocupar el asiento el cual variaba según la calidad del mismo (ya fuera un aposento, una banca de luneta o una de las gradas) (Ramos Smith, 2011, p. 217). El administrador del Hospital recibía las ganancias de los aposentos, la luneta y las gradas mientras que a los autores les correspondían las ganancias recaudadas en la entrada (Ramos Smith, 2011, pp. 222-223).

6. Componer, adornar, y pulir alguna cosa (*Diccionario de autoridades*, Tomo 1, 1726).

Los aposentos (los palcos) no tenían asientos ya que se tenía la costumbre de llevar las sillas los días de la función, eran usados principalmente por la nobleza, entre los que estarían el virrey y los regidores del cabildo. Los palcos se rentaban y tenían la posibilidad de ser *aderezados*<sup>6</sup> al gusto. Se tiene registro de cómo en 1626 los regidores se quejaron porque los aposentos no contaban con el ornato suficiente para que estos pudieran estar cómodamente. Eventualmente se les dieron los aposentos número cinco y seis de la derecha por los cuales se pagarían sesenta pesos anuales, se les quitó la separación y se asignó al portero del cabildo (con un salario de 24 pesos de oro común) para llevar los días de las comedias alfombras y sillas (Actas de Cabildo, libro 26°, 17.4.1626, libro 26°, 25.1, 17.3 y 9.4.1627 en Ramos Smith, 2011, pp. 223).

Tras el incendio que destruyó al corral del Hospital Real de Naturales en 1629, se encargó el proyecto de reconstrucción a Juan Gómez de Trasmonte, quien logró que este patio de comedias fuera reconocido por las innovaciones que hizo en la época, entre las que se cuentan el uso de materiales y el tener la infraestructura suficiente para separar a hombres y mujeres, destinando incluso entradas separadas para ambos, cualidad muy bien vista en la época (Ramos Smith, 2011, pp. 27-28).

Mientras se llevaban a cabo estas reconstrucciones las temporadas teatrales se llevaron a cabo en el otro corral de la vida novohispana, el Corral de San Agustín (Ramos Smith, 2011, pp. 222-223).

## **CORRAL DE SAN AGUSTÍN**

Avanzando ahora algunas cuadras hacia el otro lado de la Catedral, casi en la esquina de Avenida 20 de Noviembre y República del Salvador, tras una fachada compuesta por una cuadrícula de ventanas en un muro café, se encuentra el Hospital de Jesús. En lo que actualmente es el cruce entre ambas calles en el siglo XVII podría encontrarse el corral de comedias de San Agustín (Ramos Smith, 2011, p.204). Como se ha mencionado, la mayoría de los corrales de la época guardaban una relación con algún hospital, pues eran construidos con el fin de que los fondos que obtuvieran fueran destinados a los respectivos hospitales. Con frecuencia los corrales se construían en las inmediaciones del espacio al que entregarían sus ganancias, y es por ello que hoy podemos localizar las ubicaciones de estos patios de comedias que ya no existen tomando como referencia los edificios de los hospitales que se conservan todavía.

El corral de comedias de San Agustín comenzó a funcionar algunos años antes que el del Hospital Real de Naturales, aunque se desconoce el año exacto de su construcción. En realidad, como ya se ha mencionado, hay un modelo común para todos los corrales de comedias de la época, por lo que los espacios tenían una composición similar. Esta similitud en la estructura permitía presentar un mismo montaje en espacios distintos, como fue el caso cuando el corral del Hospital Real de Naturales se quemó, trasladando el resto de la temporada al corral de San Agustín (Ramos Smith, 2011, pp. 221-223).

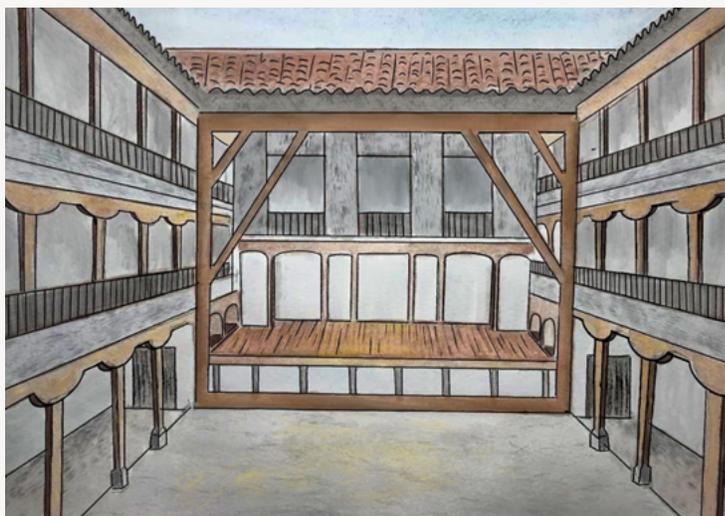
Entre estos dos corrales existió una relación muy próxima que varió entre la cooperación (como cuando uno cubrió las temporadas del otro) y la competencia, que tuvo su episodio más representativo cuando, tras una queja interpuesta por el administrador del corral del Hospital Real de Naturales hacia el de San Agustín, le fue concedido al primero un monopolio sobre los espectáculos (Ramos Smith, 2011, pp. 221-223). En esta rivalidad el corral del Hospital Real de Naturales parece haberse visto muy aventajado.

Es un consenso que los Siglos de Oro terminaron entre la muerte de Calderón en 1681 y Sor Juana en 1693 (Contreras Soto, 2021, p. 90). En los siglos posteriores el teatro sufrirá una serie de cambios que lo alejarán radicalmente de los espacios brevemente descritos en este artículo, por lo tanto, no nos encargaremos de su exposición ya que sus

espacios teatrales guardan una mayor relación con lo que será el teatro del siglo XIX (por ejemplo, el Coliseo de México).

**Imagen 3.**

Corral de comedias.  
Ilustración de Isidora Rayen González Díaz y Monserrat Cavieres Palacios



**REFERENCIAS**

Bertrand, M. (2019). Control territorial y organización administrativa. En B. Lavallé (Ed.), *Los virreinos de Nueva España y del Perú (1680-1740): un balance historiográfico* (pp. 63-81). Casa de Velázquez.

Contreras Soto, E. (2021). *Historia mínima del teatro en México*. El Colegio de México.

Fernández, N. (2010). Walter Mignolo: la colonialidad en cuestión. *Revista Sociedad*, (28), 16-28.

González González, M. J. R., y Ventura Baltazar, O. A. (2013). *El Modelo Educativo de la Compañía de Jesús durante la Colonia en México, 1572-1767* [Tesis de Licenciatura, Universidad Pedagógica Nacional]. <http://www.remeri.org.mx/tesis/INDIXE-TESIS.jsp?type=4&search=UPN&search=upn&ind=76&step=25&order=2&asc=0>

- Gruzinski, S. (1994). *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. Fondo de Cultura Económica.
- Lamizet, B. (2010). Semiótica del espacio y mediación. *Tópicos del seminario*, 2(24), 153-168.
- Lozada León, G. (2016). El antiguo Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo. *Relatos e historias en México*, (100).
- Mateos, A. A. (2007). El teatro barroco por dentro: Espacios, escenografía y otros recursos de la comedia áurea. *Per Abbat: boletín filológico de actualización académica y didáctica*, 2, 7-46.
- Ramos Smith, M. (2011). *Actores y compañías en la Nueva España: Siglos XVI y XVII*. Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura/Toma/ Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/ Paso de Gato/ Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/ Comisión de Cultura de la Cámara de Diputados.
- Romero-Huesca, A., y Ramírez-Bollas, J. (2003). La atención médica en el Hospital Real de Naturales. *Cirugía y Cirujanos*, 71(6), 496-503.
- Recchia, G. (1993). *Espacio teatral en la Ciudad de México siglos XVI-XVIII*. Instituto Nacional de Bellas Artes, CITRU.
- Ruano de la Haza, J. M. (2000). *La puesta en escena en los teatros comerciales del Siglo de Oro*. Castalia.
- Toriz Proenza, M. J. (2002). *La fiesta prehispánica: Un espectáculo teatral*. CONACULTA/INBA-CITRU.
- Toriz Proenza, M. J. (2006). *Los significados de la fiesta tóxcatl* [Tesis doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México]. Repositorio Institucional de la UNAM. <https://repositorio.unam.mx/contenidos/67707>

**Imagen 4 y 5.**

Ex Colegio Máximo de San Pedro y San Pablo.  
Fotografía de Fernando Arana Blanco



**Imagen 6.**

Tablado con escotillón.  
Fotografía y edición de Octavio Salazar



Recepción: 7/10/2022

Aceptación: 23/11/2022

**Cómo citar este artículo:**

Arana, F. & Salazar, P.  
(2022). Teatros en la  
Ciudad de México de la  
Nueva España a la vista  
de una paloma. *Teatro*,  
(8), 199-219. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2022.69240>

