

TEATRO, MODERNIZACIÓN Y SOCIEDAD URBANA: DE COLISEO A REINA ISABEL II EN SANTIAGO DE CUBA (1800-1868)



MARÍA ELENA OROZCO MELGAR

UNIVERSITÉ MONNTESSQUIU-BORDEAUX IV, FRANCIA

LIDIA SÁNCHEZ FUJISHIRO

UNIVERSIDAD DE ORIENTE, SANTIAGO DE CUBA

RESUMEN: SE ESTUDIA EL NACIMIENTO Y DESARROLLO DEL ESPACIO Y LA ACTIVIDAD TEATRAL COMO TESTIGOS DE UNA EVOLUCIÓN URBANA Y DE LAS MENTALIDADES DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CUBA, LA SEGUNDA DE LA ISLA. LOS ESPACIOS TEATRALES EN LA CAPITAL ORIENTAL, DESDE SU LOCALIZACIÓN GEOGRÁFICA HASTA LA PROPIA ACTIVIDAD EMANADA DE ELLOS, MUESTRAN UN CONTRAPUNTEO ARMÓNICO Y UNAS ESPECIFICIDADES QUE LOS CONTRASTAN CON EL RESTO DEL PAÍS. LOS TEATROS COLISEO Y REINA ISABEL II SE CONVIRTIERON EN VECTORES DE LA MODERNIDAD: INCIDIERON EN LA TRANSFORMACIÓN DE LA MENTALIDAD DEL SANTIAGUERO SIN PERDER SU ROL COMO PORTADORES DE LA ANIMACIÓN POPULAR; ASIMISMO, EN LA BÚSQUEDA DE UN TEATRO SOCIAL MÁS CONTEMPORÁNEO, DONDE SE FUNDIERON LAS INFLUENCIAS EXTRANJERAS Y SE POTENCIÓ LO CUBANO YA GERMINADO EN LAS NUMEROSAS OBRAS DE AUTORES LOCALES Y NACIONALES PUESTAS ALLÍ EN ESCENA.

PALABRAS CLAVE: Santiago de Cuba, período colonial, teatros, evolución urbana, mentalidades.

ABSTRACT: This paper deals with the beginning and development of urban space and of theatre production as witnesses of an urban evolution and mind-sets in Santiago de Cuba, the second city of the island. The theatrical spaces of the Eastern capital, from their geographical location to the activity they bring about, show a harmonious counterpoint and strong specific features which mark them out from the rest of the country. The *Coliseo* and *Reina Isabel II* theatres have beco-

me catalysts of modernity : they have contributed to the transformation of the « santiaguero » mindset without losing their part in giving life a popular zest ; simultaneously, they have contributed to the quest for a more contemporary social drama in which foreign influences have melted and where cubanness –yet budding in the numerous works by local and national playwrights- has taken shape.

KEY WORDS: Santiago de Cuba, colonial era, theatres, urban evolution, mental patterns, daily life.

I INTRODUCCIÓN

El drama teatral europeo llegó a América con los españoles y los portugueses. A las representaciones religiosas, las alegorías morales y las farsas cómicas medievales se fueron añadiendo otras formas dramáticas más modernas que continuaron transportando las metrópolis colonialistas. Si, desde el mismo siglo XVI, los primeros teatros permanentes se situaron en las cabeceras virreinales como Lima y México, poco a poco las ciudades que adquirirían importancia en el sistema nodal hispánico de Ultramar, tendrían espacios construidos expresamente para la actividad teatral.

Sin embargo, no sería hasta fines del siglo XVIII, al calor de las reformas llevadas a cabo por Carlos III, cuando aparecerán esos espacios públicos diferenciados, íntimamente relacionados con las nuevas nociones de modernidad y de progreso. Ese primer momento de modernización de las ciudades americanas tuvo su epígono en el que se operó en toda Europa y por supuesto en España, especialmente con el realizado unos años antes en Madrid a partir de las instrucciones de Francisco Sabatini¹ (véase Chueca y Gotilla, 1987: t. XXXI, 493-496).

En Cuba, como en toda la América hispánica, se inició la actividad teatral siguiendo los patrones de la escena española; especialmente, a partir de las festividades cristianas del *Corpus Christi*. A diferencia de lo ocurrido con otros géneros literarios, como la novela, la Corona no impidió la exportación de obras dramáticas a las colonias e incluso, entre «autos» y «loas», el teatro se convirtió en un auxiliar de la religión (Franco, 1983:428).

Fue un gobernador ilustrado, Felipe Fondesviela y Ondeano (marqués de la Torre)², quien invitó a los principales comerciantes de La Habana para que aportasen dinero a fin de construir el primer teatro de la capital: El Coliseo. Inaugurado el 20 de enero de 1775, entre la calle de Oficios y el mar, próximo a la calle de Luz; en un solar lindante a la casa del Regidor don Cipriano de la Luz, zona bastante aristocrática de la ciudad intramuros. La fachada daba a la Alameda de Paula³, muy cerca del hospital e iglesia de San Francisco de Paula (véase Tolon y González, 1961: t. I, 24; y, Leal, 1980:18). Con la utilización de este inmueble, en pocos años La Habana se convirtió en una de las plazas más importantes de la actividad teatral, rivalizando con México, Lima y Buenos Aires.

II

Desde el mismo siglo XVI se puede hablar de la realización de espectáculos teatrales puntuales en Cuba y en Santiago de Cuba, en esa época capital de la Isla. La primera referencia de Cuba y de América, según R. Leal, data del año 1520, cuando un tal Pedro de

¹ Francisco Sabatini (1722-1795).

² Gobernador y capitán general de la isla en el período 1771-1777.

³ Las obras de la Alameda de Paula también fueron realizadas durante el gobierno del marqués de la Torre.

Santiago hizo una danza en Santiago de Cuba por la que recibió 36 pesos (Leal, 1980:13). J. J. Arrom señala la primera actividad teatral en la ciudad en 1683 (Arrom, 1944:10-11). Bacardí señala cómo el 25 de julio de 1743 se gratifica con 20 pesos a los que participaron en la danza realizada en honor al patrón de Santiago (Bacardí, 1924: t. I, 162).

Otro testimonio de la existencia de espectáculos teatrales populares son las llamadas «relaciones», pequeñas escenas dramáticas, décimas, canciones y danzas que los negros libres ejecutaban en plena calle, en las plazas, durante los carnavales y, después, en otras festividades. En estas funciones, los personajes femeninos eran interpretados por hombres.

Las «relaciones» muestran un teatro distinto realizado por los desposeídos, con intención crítica y satírica, presentada a través de formas populares, musicales y callejeras, con grupos y coros de clave de posible influencia mandinga y conga (Leal, 1980:28). En la actualidad, el Cabildo Teatral Santiago ha recuperado esta tradición⁴.

Sin embargo, no es hasta el asentamiento de los inmigrantes franceses en la región oriental de la Isla, a finales del siglo XVIII y primeros años del XIX, cuando se dan las pautas para el desarrollo teatral de Santiago de Cuba. La llegada de los franceses se produjo en el momento necesario y sin duda sirvió de catalizador en la búsqueda de la identidad económica regional, a la vez que potenció su personalidad cultural. Si hasta el inicio del siglo XIX, Santiago de Cuba se había desarrollado lentamente, aislada del resto del territorio nacional y del mundo europeo, con la excepción de algunos contactos ilegales con determinados puntos del Caribe; la ruptura del mundo comercial unilateral con la metrópoli y la presencia de huéspedes tan activos trastrocó el modo de vida, la forma de ver la realidad de sus habitantes. Situación que a su vez supuso un reto para la propia autoafirmación de los criollos santiagueros.

J. A. Portuondo señala acertadamente cómo se fue imponiendo un «ambiente de refinada cortesía... que fue desbravando la parda adustez de la colonia...»; e hizo nacer «en el ánimo propicio del criollo una manera más alta de sensual refinamiento» (Portuondo, 1993:36).

Los emigrados franceses fundaron, en 1803, el primer teatro de ópera y comedia de la localidad, en una vivienda sita en la calle Santo Tomás, número 8 (Bacardí, 1924: t. II, 181). Este teatro contó con el apoyo del cabildo santiaguero y del gobernador Sebastián Kindelán y Oregón⁵, quien lo elevó al gobierno central y fue aprobado por el capitán general Salvador de Muro y Salazar (marqués de Someruelos) en el mismo año de su fundación (ANC, Fdo. *Gobierno General*: Leg. 507, n.º 26.269).

Según J. M. Callejas, testigo de la época, el teatro contaba con techo de guano y cielo raso; las paredes estaban cubiertas de tela de lienzo pintada en *trompe l'œil*,

⁴ El Cabildo Teatral Santiago se desprendió del grupo de teatro dirigido en Santiago de Cuba por el argentino Gutkin; entre sus actores más destacados se encontraban Raúl Pomares, María Eugenia García, Carlos Padrón, Santiago Portuondo y Raúl Meneses. Dirigido en sus inicios por Raúl Pomares, fundado en los años setenta, se dedicó a rescatar una vieja tradición: las «relaciones» en Santiago de Cuba, entre sus actores más prominentes se encuentra hoy Rogelio Meneses.

⁵ Gobernador de Santiago de Cuba en el período que transcurre entre 1799 y 1810; momento de la llegada masiva a Santiago de Cuba de inmigrantes provenientes de Saint-Domingue.

«imitando los mejores órdenes de la arquitectura» (Callejas, 1911:67). El gusto neoclásico, ya familiar en Saint Domingue, se fue transmitiendo a la ciudad que, en poco tiempo, adoptó el neoclasicismo como estilo decorativo de sus casas y lugares de recreo. Es de notar que en Saint Domingue y especialmente en el Cap Français, la ciudad más importante de la colonia francesa en la época según Moreau de Saint-Méry (1875: t. II, 162), existía un teatro donde se representaban obras clásicas y contemporáneas. Por ello, no es de extrañar que la *troupe* francesa emigrada representara muchas tragedias de J. Racine; también óperas, donde se hizo célebre Mme. Clarais en la antigua *Jeanne d'Arc* (Estrada, 1981:124). Establecieron un reglamento de policía interna para esta institución sin que se lo impusiera el Gobierno: ningún hombre podía permanecer dentro con sombrero, no se podía alterar la voz, ni fumar dentro del recinto, entre otras reglamentaciones que todos los que asistían respetaban. Muy rápidamente el costo de las inversiones hechas por los empresarios franceses fue recuperado; principalmente, por medio de las entradas a las numerosas funciones, lo que puso en evidencia la necesidad de ese espacio cultural, e igualmente su significación para el patriciado local y para la ciudad que comenzaba a desprenderse de su impronta rural. Sin embargo, la expulsión de los franceses de las colonias españolas de Ultramar, a causa de la invasión napoleónica en España, cercenó ese proceso de modernización citadina que tenía su expresión más acabada en la transformación que se operaba en las mentalidades; en este caso específico, sobre la creación de un espacio teatral y de un grupo que le diera vida y lo animara.

Como se puede apreciar, el primer teatro que se construye en la ciudad de Santiago de Cuba tiene un origen francés y aquí radica el rasgo distintivo que Rine Leal le atribuye al fenómeno santiaguero (Leal, 1975: t. I, 198).

Al mismo tiempo, comenzó a proliferar una costumbre en las familias del patriciado: la organización de conciertos en sus residencias, donde participaba, también, la más culta sociedad francesa. Estas actividades dramático-musicales del género clásico se convirtieron en un hábito que canalizó ciertas aspiraciones espirituales de la élite social santiaguera, especialmente, cuando desapareció, hacia el año 1812, el improvisado teatro de los franceses de la calle Santo Tomás (Estrada, 1981: 124); manteniéndose latente, en ese grupo, el deseo de dotar a la ciudad de un espacio de participación cultural, educativo y recreativo.

La presencia de S. Candamo⁶ en 1813 en Santiago de Cuba canalizó esas aspiraciones de mantener una actividad teatral sistemática y un espacio permanente dedicado a esas funciones (ANC: Fdo. *Escribanía de Guerra*, Leg. 617, Exp. 10.016 y Fdo. *Miscelánea de Expedientes*, Leg. 4.068, Exp. E). El afiche teatral más antiguo que hasta la fecha se conoce data de esta época y fue hecho en la localidad por el propio Candamo:

⁶ Nació en La Coruña, Galicia y fue hijo de Pedro Fuentes de Candamo y de Francisca de Panadera; su verdadero nombre era Santiago Fuentes de Candamo de Panadera. Fue uno de los pilares del teatro cubano y a él se debieron los primeros tabladros de Trinidad, Puerto Príncipe y Santiago de Cuba. Su primera visita a la capital oriental se realizó en el año 1813.

Aviso al Público

La Compañía de Cómicos de profesión que acaba de llegar a esta Ciudad... ofreciendo desempeñar sus funciones teatrales con la atención y puntualidad que es merecedor un vecindario tan ilustrado y benéfico.

Como su objeto es dar principio cuanto antes a este honesto recreo ha determinado la Compañía verificarlo provisionalmente por los dos meses que restan hasta la cuaresma; cuyo intermedio se empleará en formar un local cómodo, hermoso y capaz para la temporada venidera. A ese logro se anuncia oportunamente, que todas las personas que quieran, podrán construir sus palcos respectivos con arreglo a las direcciones que se les den al efecto, sin costarle por ahora cosa alguna la ocupación del piso, es decir en estos dos meses citados, pero a la apertura de la temporada, quedarán dichos palcos a beneficio de la Compañía para alquilarlos a favor de los que fueran sus dueños, u a otros particulares por el precio que se les regule... (ANC: Fdo. Gobierno General, Leg. 507, n.º 26.269).

Esta idea de S. Candamo, de establecer una especie de sociedad anónima para construir el teatro, es novedosa y refleja la personalidad de este gallego que quería triunfar, en un momento de recesión económica en la ciudad; cuando todavía se sentía el impacto catastrófico de la expulsión de los franceses del territorio. La instalación del escenario provisional, situado en una casa particular, tuvo una relativa estabilidad. En el año 1815 Candamo propone la construcción de un teatro con carácter oficial pero el Cabildo no lo aceptó, aduciendo dificultades económicas.

La voluntad de crear un teatro con raíces propias se va a delinear con coherencia hacia el año 1820. Aunque la propuesta fue hecha por los franceses don Pedro Gerault y don Juan Bautista Lahens, esta recogía los intereses generales del patriciado local en relación al establecimiento de un teatro cómico en la ciudad; teniendo en cuenta los valores educativos, útiles y recreativos de esta manifestación cultural (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 32, 16 de octubre de 1820).

El síndico segundo Joaquín José Navarro defendió la propuesta que fue muy debatida por proceder de manos galas. Navarro se expresó con los argumentos de la época, como hombre ilustrado que era, al exponer la conveniencia de organizar una actividad teatral en la ciudad. Decía al respecto: «cualquiera que no sea un misántropo, y mire los espectáculos con los ojos de una filosofía sentimental, conocerá en las representaciones cómicas la corrección del vicio y el aplauso de la virtud» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 32, 16 de octubre de 1820⁷).

Y Navarro añadía, citando al maestro español don Juan Andrés: «el teatro puede contribuir a la cultura de una Nación no menos que las escuelas más florecientes: y tiene razón porque más debe la literatura francesa al gran Corneille, que al portentoso Renato Descartes...» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 32, 16 de octubre de 1820). Además, él insistía en los valores educativos de la actividad teatral tanto para las jóvenes generaciones como para los desposeídos; y especialmente en el papel singular de esta manifestación artística, como elemento unificador de la personalidad cultural de un pueblo, por-

⁷ Informe del síndico segundo Joaquín José Navarro sobre la necesidad de establecer el teatro y una actividad teatral sistemática en Santiago de Cuba.

que: «un drama bien hecho es lección para todos, y el docto y el vulgo encuentran en él pasto para un entendimiento» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 32, 16 de octubre de 1820).

Basándose en una circular del Ministerio de las Naciones, del 11 de diciembre de 1811, Navarro proponía la creación del teatro en la ciudad de Cuba; es decir, de una «escuela para el Pueblo», como era denominada la actividad teatral en la referida carta circular, en la que se podían encontrar unidos, como en ninguna otra manifestación cultural, «lo útil con lo deleitable» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 32, 16 de octubre de 1820).

Finalmente, el Cabildo terminó por aceptar los criterios del síndico y se acordó buscar un terreno adecuado para construirlo, con el objetivo preciso de crear un teatro nacional; en tanto, se les haría saber «a los pretendientes que los actores interpreten en castellano como que se trata de fundar un teatro Nacional para mayor satisfacción, e instrucción del público y no extranjero» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 32, 16 de octubre de 1820). Aquí se tenía en cuenta el pasado, pues en el teatro de los franceses las piezas se interpretaban en ese idioma. Del mismo modo, es interesante ver cómo se quiere poner en práctica un principio ilustrado al hablarse de un teatro «nacional» que sirva de vehículo cultural e instructivo a la población.

El proyecto de la construcción del teatro no pudo cristalizar hasta el año 1822, en que el director del Coliseo de La Habana propuso hacerse cargo de su edificación con un cálculo en gastos ascendentes a 8.000 o 10.000 pesos (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 37, 16 de febrero de 1822). El Cabildo terminó por aceptar el proyecto presentado por don Francisco Zapari, originario de Veracruz, con una larga experiencia en la construcción de esas instituciones; designándolo como empresario de la obra y especificándose en el contrato toda una serie de recomendaciones.

Entre estas se destacaban las exigencias de orden formal y estético que debían ejecutarse: el edificio debía adecuarse al modelo y escala presentado por F. Zapari⁸, aprobado por el comandante de ingenieros Juan Pío de la Cruz. La opinión de este último era muy estimada en la localidad, y se basaba en la experiencia acumulada por ese ingeniero que había viajado por Europa, visitando el teatro de la Corte en Madrid, así como los de Barcelona y Cádiz, más los estudios que había realizado de diferentes diseños de teatros a la italiana (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 39, 9 de noviembre de 1822).

La ambientación de la escena en el Coliseo contemplaba «siete decoraciones y un telón de boca cuyos lienzos, maderaje y colores quedaría a cargo del empresario» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 37, 27 de abril de 1822). El gusto neoclásico se imponía en los colores, mientras las decoraciones seleccionadas tenían un gran acento romántico: el telón de boca se debía hacer en damasco azul con grandes flecos de oro, ondeado en sus extremos y portando en el centro unos genios con varios emblemas alu-

⁸ Francisco Zapari llegó a La Habana procedente de Veracruz en el año 1811, había trabajado en el virreinato de Nueva España como pintor, arquitecto o maestro de obras y proyectista, y poseía una gran experiencia en la edificación de teatros.

sivos a la Constitución y al drama, sus dimensiones fueron 7 varas de alto por 11 de ancho⁹. Además, se preveían siete escenografías, entre las que se incluían: «un salón regio de inmensa arquitectura», un «salón corto con puerta al frente», «una selva virgen», la perspectiva de una calle, una cárcel, un «hermoso jardín» y una «casa pobre» (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*. Libro 37, 27 de abril de 1822); y todo debía ejecutarse en cuatro meses.

El Cabildo designó un terreno para la obra en el barrio de Santa Catalina, muy cerca de la plaza de Armas, zona de hábitat del patriciado. Esta propuesta levantó la oposición de varios vecinos y del intendente Félix Bourman. El miedo a que se produjera un incendio por la concentración de gentes, desencadenó innumerables protestas (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*. Libro 37, 20 de abril de 1822)¹⁰.

El intendente, por su parte, aprovechó el momento para impulsar la reurbanización del barrio de la Marina que había sido destruido por el incendio del año 1814; en tanto, hasta ese momento la zona afectada no se había podido repoblar y se encontraba prácticamente exenta de construcciones. El objetivo de Bourman y en última instancia del Cabildo fue recalificar socialmente el lugar y reurbanizar un área hasta ese momento submarginal y antihigiénica. El barrio de la Marina, antiguo barrio Francés, fue visto así por el viajero francés Julien Mellet¹¹: «situado en el fondo de la costa, estaba sucio porque recibía las basuras y la tierra que las lluvias arrastraban desde lo alto de la ciudad, a lo que se unía la fragilidad de las endeble viviendas de barro, que muchas veces no soportaban el embate de las aguas pluviosas» (Mellet, 1823, *apud*. Benítez Rojo, 1977:289).

Son los años en que Santiago define su vocación comercial y se afirma como ciudad portuaria. Entre 1814 y 1829 se fomentaron 40 sociedades, 28 de ellas se dedicaron al fomento cafetalero (Portuondo Zúñiga, 1996:85). Santiago de Cuba reforzaba su papel como centro neurálgico de la vida comercial regional. En fin, una capital departamental que buscaba con mayor ahínco su singularidad económica y su proyección urbana; por lo que para entonces tenía que ofrecer al viajero que llegaba a la ciudad otra fisonomía, con la finalidad de convertir el barrio de la Marina en el pórtico de la modernidad.

En resumen, marcada por grandes discusiones, la balanza se inclinó hacia la propuesta del intendente Félix Bourman. El Coliseo se levantó en el barrio de la Marina, situado en el bajo fondo de la ciudad, limítrofe con el puerto y, por supuesto, alejado del centro neurálgico ciudadano; en lo que se constituyó, a partir del año 1803, el barrio o «Quartier Francés». Esto fue una novedad en la época, si se tiene en cuenta que en el resto de la Isla tales instituciones se situaron siempre en lugares céntricos (Orozco y Sánchez Fujishiro [inédito]) y no en barrios periféricos. El teatro se construyó en la calle Barracones, número 37.

⁹ La vara cubana es igual a la vara castellana: 0,848025 metros.

¹⁰ La protesta más acalorada fue manifestada por María de Jesús Landa, perteneciente a una de las familias relevantes del patriciado local y esposa del francés naturalizado Carlos Preval.

¹¹ Jullien Mellet fue apodado *El Americano* y visitó Cuba entre octubre de 1819 y febrero de 1820.

La obra contó con el apoyo material de comerciantes catalanes como Antonio Vinent y Gola, Francisco Giraudy, Magín Bory e Ignacio Carbonell, y de los franceses Prudencio Casamayor (Orozco, 1997) y Benjamín Chamberlain, entre otros. El Coliseo se inauguró en el mes de diciembre de 1822; y, a pesar de las dificultades afrontadas en su ejecución, su realización fue un acontecimiento relevante en la vida cultural citadina. No obstante ser el resultado, al decir de C. Bottino (1983:1-32), un edificio mediocre, un «local estrecho y de mal gusto».

La estructura del teatro (fig.1) se tomó de la establecida en el de La Habana y no difería de lo recurrente en la época: palcos, lunetas y gradas (tertulia), cazuela y

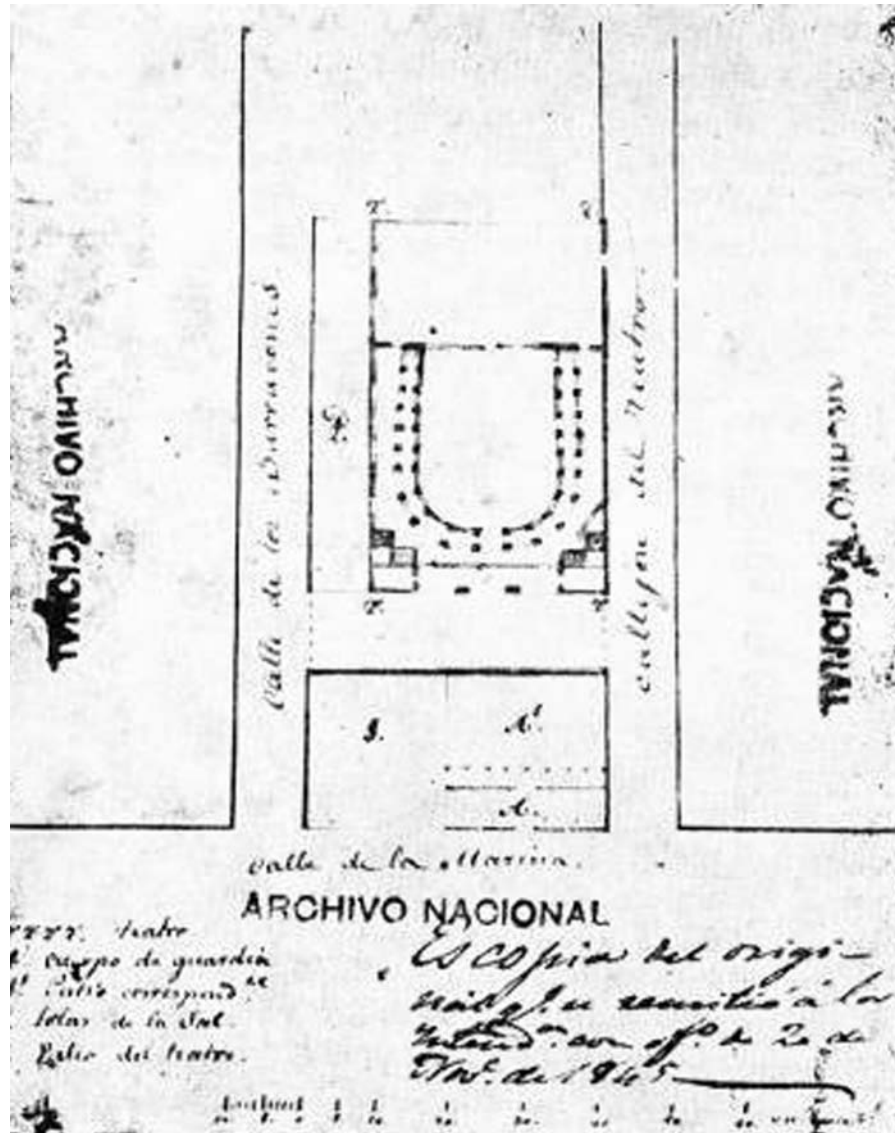


FIGURA 1: CROQUIS DEL COLISEO.

cantina (ANC, Fdo. *Gobierno Superior Civil*, Leg. 996, Exp. 34.432; y, Estrada, 1981:158). Se delimitó cuidadosamente la estratificación de la sociedad santiaguera. Si todo el que pagaba tenía derecho a entrar, los pobres, los negros y los mulatos solo podían acceder a la cazuela. Los precios no eran muy populares: 2 pesos para los palcos altos o bajos, 2 reales para las lunetas y 3 reales como entrada general (Estrada, 1981:280).

Durante todo el año 1822, e incluso en 1823, las *Actas Capitulares* recogen las quejas de los prestamistas a los que F. Zapari adeudaba el gasto de los materiales empleados y el alquiler de los esclavos que trabajaron en la consecución de la obra. De las manos de este arquitecto el contrato del Coliseo fue a parar al catalán Francisco Maristany quien se convirtió en su arrendatario (AHOHSC, Fdo. *Acta Capitular*, Libro 40, 1ro de marzo de 1823)¹².

Un documento fechado el 13 de mayo de 1825, titulado *Sátira sobre varios abusos que se notan en el teatro de Cuba*, apareció en el año 1848, firmado con las siglas F.M.D.M (Estrada, 1981:159-164)¹³. El músico santiaguero Laureano Fuentes lo atribuyó a Francisco Muñoz del Monte¹⁴ y coincidimos plenamente con él. Muñoz del Monte era uno de los personajes más cultos e influyentes de la «burguesía»¹⁵ santiaguera. El documento había sido remitido al impresor del periódico local *El Papel del Gobierno*. Para esa época, año 1825, Santiago de Cuba había comenzado su despegue económico; después del impacto negativo que supuso para la región la expulsión de los franceses, especialmente por los logros alcanzados con la apertura comercial conquistada en aquella época y con la caficultura.

El primer símbolo de este *despegue* fue la terminación de la cuarta catedral, en el año 1819. Al finalizar su reconstrucción, después de 27 años de avatares, J. Mellet diría:

¹² Entre las medidas propuestas por el nuevo arrendatario, Francisco Maristany, estaban: la elevación de los precios de los palcos a 25 reales y la entrada a 3 reales y a 4 para las funciones extraordinarias; también se fijó un número de 4 funciones como mínimo por mes.

¹³ Aunque A. Estrada ha dado como fecha posible de redacción de esta *Sátira sobre varios abusos que se notan en el teatro de Cuba* la del año 1823, coincidimos con los criterios que nos ha manifestado la historiadora santiaguera Olga Portuondo Zúñiga, quien considera que fue escrita en el año 1825, dos años después de ser publicado el *Reglamento de Policía* del Coliseo.

¹⁴ Francisco Muñoz del Monte, nació en Santiago de los Caballeros (Santo Domingo) en 1798. A los 3 años sus padres lo llevaron a Santiago de Cuba, donde estudió y empezó a darse a conocer al fundar, hacia 1823, el periódico *La Minerva*. Fue poeta, abogado, notable escritor público, diputado a Cortes, además de ser uno de los consejeros del general Manuel Lorenzo. Viajó a España en 1837, donde escribió artículos liberales en numerosas publicaciones. Dedicó una poesía a José María Heredia, pero su inspiración más conocida es *La Mulata* que también apareció como un folleto anónimo. Murió en Madrid en 1865 (véase Calcagno, 1878:442-444). Olga Portuondo Zúñiga ha publicado un estudio bastante completo en torno a la vida y la obra de Francisco Muñoz del Monte en que se demuestra que fue un fiel exponente del pensamiento liberal burgués cubano de la segunda mitad del siglo XIX (véase Portuondo Zúñiga, 2002).

¹⁵ Utilizamos el término «burguesía» porque para esta época en Cuba ya se ha producido una acumulación de capitales que permite a los dueños de ingenios y cafetales (de los cuales algunos proceden de las antiguas familias criollas aristócratas), expresarse en términos burgueses; pese a que el desarrollo de la plantación se logre por el aumento del número de esclavos. Es el fenómeno que comienza a producirse en La Habana desde finales del siglo XVIII (véase Moreno Friginals, 1978: t. I, 64- 65).

«su catedral [...] está adornada con suntuosidad: el altar mayor, muy bien decorado, construido a la romana...» (Mellet, 1823, *apud.* Benítez Rojo, 1977:288-289); mostraba un primer indicio de un prematuro gusto neoclásico aportado por la emigración francesa de principios de siglo. Un segundo símbolo de la renovación económica y ciudadana que se estaba experimentado era sin duda alguna la construcción del Coliseo —emplazado en un barrio devastado por un incendio, periférico pero en las inmediaciones del puerto—, en pos de la modernidad urbana a la que se aspiraba, donde todo el conjunto y la propia actividad teatral al llevarse a cabo en un lugar permanente, pretendería como lo afirmaba Muñoz del Monte: «ver en Cuba florecientes las artes, las ciencias protegidas, la ilustración aumentada, entronizando el buen gusto, y abiertos y fáciles todos los caminos de la grandeza y prosperidad pública. *Un buen Teatro es siempre la señal de un pueblo ilustrado y rico*» (véase *Sátira...*, *apud* Estrada, 1981:159).

Muñoz del Monte escribe la *Sátira...* decepcionado, con el objetivo de mejorar la situación que presenta el Coliseo y porque le parece que «un recuerdito a tiempo podrá contribuir a ciertas reformas necesarias». Con todo, mediante esta crítica hoy se puede valorar hasta qué punto el Coliseo pudo colmar o no las expectativas del patriciado ilustrado y de la población santiaguera en relación al enriquecimiento espiritual que se preveía con la instauración del teatro en la localidad y con respecto al papel educativo y unificador que ese proyecto ilustrado debía infundir en la sociedad.

Él construye su *Sátira...* en versos endecasílabos rimados. Como epígrafe, debajo del título, «un alejandrino de Boileau¹⁶ *c'est un droit qu'à la porte on achète en entrant*». Con ello, no sólo reivindicaba la sátira como género literario sino que partía de la idea del escritor francés: «el derecho de criticar se adquiere y se reivindica al comprar el billete de entrada al teatro». Como es sabido, la primera inspiración de Boileau fue la sátira, escribió las seis primeras hacia 1666. Tenía Boileau un sentido agudo de la observación y de la descripción crítica y pintoresca de las costumbres, personajes, etc. (especialmente en las sátiras I, III y IV); cualidades que Muñoz del Monte recupera, no solo citando al escritor francés sino también con las críticas observaciones que se reflejan a lo largo de su sátira.

Las tres cuartas partes de la *Sátira...* están dedicadas a criticar a los actores y las diferentes puestas en escena que se han desarrollado en los tres años de vida del Coliseo; y, la otra, al comportamiento del público y a la misión educativa de esta manifestación artística.

Muñoz del Monte cataloga el Coliseo como el «Templo de Melpómene y de Thalía». Todo lo que demuestra que preferentemente se interpretaban tragedias y comedias; estas calificadas por determinados personajes universales como Egisto, Julio César, Andrómaca e Ifigenia, procedentes de la Antigüedad, pero especialmente del teatro clásico francés y del Siglo de Oro español. Las obras de Corneille y de Racine se alternaban

¹⁶ Nicolás Boileau, llamado Boileau-Despréaux, nació y murió en París (1636-1711). Distinguido y protegido por Luis XIV, fue amigo de Molière, La Fontaine, Racine, etc. *L'Art poétique* (1674), fue la expresión de una convicción común de todos los grandes escritores de la época y comprendía cuatro grandes cantos: 1.º canto: los principios generales; 2.º canto: reglas de los pequeños géneros; 3.º canto: regla de los grandes géneros; y, 4.º canto: consejos de literatura y de moral.

con los dramas de Lope y Calderón, aunque eran rechazados por anticuados, y por tanto eran estas obras del teatro español del siglo XVII las preferidas por las gentes del pueblo, por el *vulgo*. La élite culta santiaguera pedía un teatro social con la puesta en escena de obras contemporáneas. Al mismo tiempo, el nivel técnico de los actores había decepcionado al público, ya habituado a presenciar otras representaciones que tuvieron lugar en la localidad. Caracterizaba a los actores de improvisados, desconocedores del arte dramático, al ser incapaces de transmitir al público sentimientos como la furia de Egisto, la grandeza de César, el miedo de Andrómaca, o la tristeza de Ifigenia:

*Mas ¿quién ha de sufrir que el sacro fuego
Que al númen elevó del gran Quintana,
Lo desmedre un actor palurdo y lego?
I ¿cómo ha de tener maldita gana
De volver al teatro, quien ha visto
Su esperanza, al salir, del todo vana?
¡Con qué disgusto á la tragedia asisto
Cuando miro un actor, que con tibieza
La furia pinta del feroz Egisto!
(véase Sátira..., apud Estrada, 1981:160-161).*

Otro elemento que incidía negativamente en la mala actuación de los actores y lo destacaba aún más era la indisciplina que reinaba en el Coliseo; lo que provocaba que el pobre actor se «desgañitara gritando».

No obstante, el resultado de la actividad teatral del Coliseo, de sus representaciones dramáticas, trágicas o cómicas y de las compañías de teatro que actuaban, en tanto que producto global seudo-artístico, le reafirmaba su derecho a criticar, a comprar «la libertad del labio»:

*Tú que me dices que quién me da el derecho
De criticar, à fuer de artista sabio,
El actor que no me haya satisfecho?
Yo compro este derecho, amigo Fabio,
I en entrando, mediante mi peseta,
Compro tambien la libertad del labio..
(véase Sátira..., apud Estrada, 1981:160).*

Partidario el autor de la armonía y el equilibrio neoclásicos, del respecto a la tradición, afirmaba, convirtiéndose en representante del público ilustrado que éste sólo deseaba «corrección, sencillez, gusto y elegancia»:

*Lo demás ni lo alegre, ni lo inflama.
De los dramas la sal rancia
La falta de unidad, el mal estilo,*

*De equívocos la insulsa petulancia,
Revuelven de la bilis todo el quilo
I engendrando fastidio y justo enfado,
Hacen perder de la atención el hilo.
(véase Sátira..., apud Estrada, 1981: 160).*

Igualmente interesante es la pintura social que la *Sátira* ofrece del Coliseo. Como testigo, Muñoz del Monte expone la motivación primera que debe entrañar la actividad teatral para todo ilustrado: no hay pasatiempo sin su consecuente sentido práctico: ambos valores deben estar «unidos en sabrosa mescolanza»:

*Entra un hombre al teatro en la esperanza
de hallar lo provechoso y lo agradable
Unidos en sabrosa mescolanza
I el humo fastidioso é intolerable
Que arrojan a la vez cigarros miles,
Sofocan la nariz mas incansable...
Crece el humo y el calor, y aunque suden
Los pacientes que aflojen su peseta,
No vemos que estos hábitos se muden...
(véase Sátira..., apud Estrada, 1981:161).*

Después de levantarse el telón se «aquietaba la fumante caterva»; sin embargo, comenzaban los «lances de amorosa treta», «las conversaciones» y los «chichisbeos», «los ruidos intempestuosos»: otro «galán menos comedido» taconeaba con frecuencia las tablas. Así que además del calor habitual de la tierra santiaguera y del humo insoportable «que arrojan a la vez cigarros miles», el espectador se veía en la imposibilidad de concentrarse por los cuchicheos y los comentarios a viva voz de algunos presentes; otros se entretenían comiendo confituras o pasándoselas de unas manos a otras. Se juzgaba «a un pisaverde desairado, si no lleva dulces en un cartucho, al palco de su dueño almibarado, el sabroso y relleno cucurucho, de amigas en amigas va pasando que al bobo que lo ofrece, burlan mucho. I al paso que los vientres va llenando, de agradable y variada confitura» (véase *Sátira...*, apud Estrada, 1981:161).

De manera que no se cumplía el Bando o Reglamento de policía, puesto en práctica cuando se empezaron a observar estos problemas de comportamiento entre los espectadores del Coliseo.

*En vano un Reglamento, que no había
I que ahora tenemos por fortuna
Ha intentado curar esta manía:
Parece que esta regla es importuna
Pues vemos à pesar, del Reglamento,
Que de sus reglas no se observa una.
(véase Sátira..., apud Estrada, 1981:162).*

Era también el recinto teatral marco propicio para que se mostrasen las desigualdades sociales, no solo por la diferenciación social expresada en términos de valor de uso: entre palcos o cazuela, sino por los opulentos diseños con que vestían las mujeres de la burguesía que contrastaba con la sencillez de las jóvenes situadas en el gallinero o cazuela y por la ironía con que las ricas desaprobaban la manera de vestir de las pobres:

*La elegante beldad, que se devela
En mostrar de sus modas la excelencia.
A la maja infeliz de la cazuela
Murmura la del palco, y de contado
Aquella en murmurarla se consuela...*
(véase *Sátira...*, apud Estrada, 1981:162).

En cuanto a los jóvenes, se observan diferentes categorías, los que el llama *almibarados*, hijos de bien, mimados, de la burguesía y sus acólitos los *pisaverdes*, segundos que servían fielmente a los primeros. Otra categoría de *menos galán y comedido* que *las tablas con frecuencia taconeaba*, que aludía a algunos jóvenes, mal educados y groseros. En sentido general, el cuadro que pinta de la juventud deja mucho que desear, especialmente la de los hijos mimados de la burguesía, fuesen hombres o mujeres.

Un sentido de frustración se experimentaba cuando el autor del documento satírico califica al Coliseo y sus actividades como «un teatro desnudo de recreo»; tanto para los pobres, que debían sacrificarse para pagar su entrada, como para los ricos e ilustrados burgueses. En la *Sátira* se solicitaba con urgencia la renovación del repertorio y de los actores; con ello se lograría educar a toda la población. Son muy interesantes las reacciones en relación a las clases desposeídas y a sus posibilidades de asumir el producto artístico y descodificarlo. En este sentido se señalaba:

*Ese vulgo, que juzgan sin sentido,
Su gusto natural tiene tan sano
Como el sabio mas grave y mas instruido
Lo contrario es error pueril y vano
Si al vulgo le dan paja, come paja,
I si grano le dan, bien come el grano,
¡Démosle grano! que con tal ventaja
Ni el buen gusto del vulgo se adultera,
Ni el brillo de la empresa se rebaja...*
(véase *Sátira...*, apud Estrada, 1981:163-164).

Su demanda era, ante todo, la de un representante de la burguesía reformista santiaguera: como Juan Kindelán y Porfirio Valiente¹⁷, entre otros. Al igual que ellos, Muñoz

¹⁷ Integraba Muñoz del Monte el grupo que años más tarde, en 1836, protagonizó, junto al gobernador del Departamento oriental, general Manuel Lorenzo, un episodio de apoyo a la Constitución de 1812; enfrentamiento directo del general Lorenzo al general Miguel Tacón y Rosique, gobernador y capitán general de la isla en el período (1834-1838).

del Monte ve, en el crecimiento y calificación urbanos de Santiago de Cuba, en su desarrollo comercial y en la consecuente llegada de los adelantos técnicos, otra dimensión: una ciudad que se expresará en realidad urbana independiente, con una vida más rica y culta como todo núcleo citadino que alcanza su mayoría de edad; y en la cual, el teatro es una expresión sin paralelo de esa grandeza moral, de esas nuevas coordenadas a las que aspira su grupo. Por ello, señala, en la *Sátira...* la urgencia de marchar «con el siglo en que viven», con la señal que indica ese tiempo: «si los antiguos reformar pudieron, nosotros reformar también pudimos...» (véase *Sátira...*, *apud* Estrada, 1981:164).

Por otra parte, la *Sátira...*, redactada mediante un lenguaje costumbrista, ofrece una mezcla —«mezcolanza», según manifiesta el propio autor—, de palabras cultas con otras populares, que Muñoz del Monte saca de las tertulias y diálogos de grupos sociales distintos, y que le sirven para sazonar su comentario. Entre ellas, se destacan los siguientes sustantivos y calificativos que podemos distribuir según una serie de referentes semánticos:

Actriz: *musa, rapazuela intrusa.*

Actor: *palurdo y lego.*

Ambiente: *fumante caterva, conversación, chichisbeo.*

Jóvenes: *mocito galán; menos galán y comedido; pisaverde desairado; dueño almibarado.*

Inspiración: *musa.*

Mujeres: *bella Dulcinea, elegante beldad; maja infeliz.*

Dulces: *confitura, cucurucho.*

Pueblo: *vulgo limitado, vulgo.*

Relaciones amorosas: *principiar lances de amorosa treta, sin contar con unas cuantas expresiones de sabor muy vernacular: libertad del labio, olfatos femeniles, robustas narices varoniles, aflojen su peseta, hábitos se muden, espectador enfurecido, la insulsa petulantía, desgañitarse gritando...*

De esta manera la *Sátira...* sobrepasa el marco de la actividad teatral para fijar sus coordenadas referenciales en la sociedad santiaguera de la época, en las tendencias tradicionalistas e innovadoras que convulsionaban a sus notables; las que comenzaban a expresarse en términos burgueses, y en la urgente necesidad de una toma de conciencia por parte de aquella sociedad para poder *marchar con el siglo en que vivían*.

De acuerdo con lo que reflejó la prensa y las opiniones de diferentes testigos de esa época, los temas de las obras que se continuaron presentando en el Coliseo fueron evolucionando hacia una mayor contemporaneidad. La actividad teatral se fue convirtiendo en un termómetro de la vida social, en la medida en que se introducían hechos salidos de la cotidianidad, con una carga semántica popular hasta mostrar la originalidad, la iniciativa y la agudeza propias de la personalidad cultural santiaguera. En este sentido, L. Fuentes destaca la actuación del trágico español don Antonio Hermostilla, doña María Sabatini y los actores Rojas, Palomera y Candamo; quienes fueron los primeros que pusieron en escena *Los maestros de la Raboso*, o el *Trípili-trápala*, opereta cómica de mérito en cuanto a la música. El maestro Pedro Nolasco Boza había formado su

orquesta para los bailes y las iglesias, acompañaba el canto en esa primera temporada del nuevo teatro y era el que hacía llegar a la compañía de actores todos los acontecimientos de la vecindad que podían ser de interés, con las letrillas que se cantaban con la música de las coplas del *Trípili*. La escena del Coliseo acogió a los artistas del patio, así como a diferentes compañías españolas y francesas.

Finalmente, el deficiente proceso constructivo y la pobreza de los materiales empleados repercutieron de modo perenne en la existencia del Coliseo. En el año 1825, el francés Guillermo Arnaud dio funciones de ópera y para pagar el arrendamiento de dos meses cedió la araña que se colocó en el centro del teatro, con un valor de 300 pesos. Y, pese a todo buen gesto, en muy poco tiempo se deterioró el Coliseo; a partir del año 1828 comienza un período de cierres y reparaciones, hasta que en el año 1838 se procede a una reparación capital del inmueble.

Durante ese decenio, al mismo tiempo que continúa produciéndose un florecimiento en la economía oriental de la Isla, la ciudad capital, Santiago de Cuba, llega a su eclosión como centro urbano. De esta manera el principio señalado por Muñoz del Monte: «un buen teatro es siempre señal de un pueblo ilustrado y rico», se hace realidad. El Cabildo, en estrecha colaboración con una compañía de comerciantes, toma las medidas para la restauración del edificio y el Coliseo reabre sus puertas en ese mismo año de 1838 (véase *Sátira...*, apud Estrada, 1981:5).

Al mismo tiempo que la ciudad se organiza internamente y que se le busca una nueva fisonomía, en relación con su afirmación portuaria, el barrio de la Marina se reordena y en su periferia limítrofe a la bahía se edifica un eje ortogonal, lleno de arbolado, que incluye dos paseos: la Alameda de la Marina y la calle Cristina o paseo de la Estacada, con la plaza Isabel II en su prolongación norte, colindando con otro eje ortogonal: el paseo Concha, que ya comienza a delinearse en el período. Los solares devastados por el incendio de 1814 se van urbanizando, bien con almacenes o con edificios civiles como la aduana, o el edificio de la Princesa, cerca del Muelle Real; y todos ellos abrazan el neoclasicismo como estilo decorativo, lo que proporciona a la zona donde se encuentra enclavado el Coliseo una nueva calificación social y textura urbanística, en la que se destaca una línea de fachadas continua, de viviendas humildes, pero armónicas, propias de una interpretación popular del neoclasicismo. En esta renovación urbana también contribuyó el gremio de mareantes, que en la época ve crecer sus dividendos gracias a la dinámica de la actividad comercial (Orozco: Tesis Doctoral [inédita] y Orozco, 1996:114-118) (fig. 2)¹⁸.

Múltiples actividades se desarrollarían en el Coliseo: óperas, operetas, bailes, dramas, dramas históricos y comedias, entre otras. En 1839 actúa en el teatro de la Marina o Coliseo la primera compañía de ópera italiana, compañías nacionales alternan con las extranjeras, como la compañía de mímicos franceses (*El Redactor*, Año XIV: 13 de octu-

¹⁸ Plano de la ciudad, del año 1840, realizado por Luis Francisco Delmés. Luis François Delmés nació en París en 1789 y murió en Santiago de Cuba a los 80 años. Durante 37 años fue uno de los cartógrafos más importantes de la ciudad, pintor miniaturista, escultor, grabador y profesor de idiomas, este antiguo «húsar» del ejército napoleónico adoptó a Santiago de Cuba como suya dejando unas imágenes físicas de la ciudad inigualables.

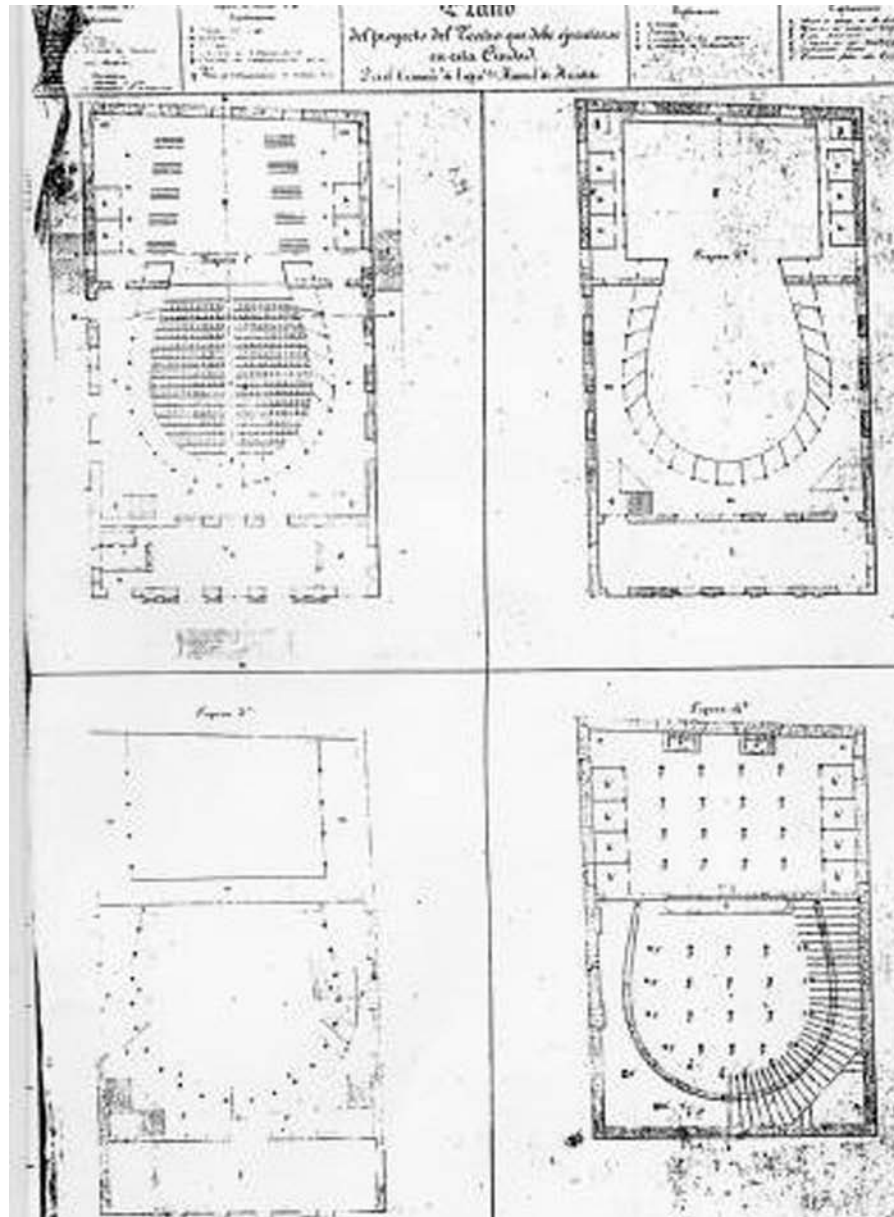


FIGURA 2: PLANO DE LA CIUDAD DE SANTIAGO DE CUBA, AÑO 1840.

bre de 1847)¹⁹. En los años cuarenta, las actuaciones de Adela Robreño en un drama moderno en verso titulado *Los hijos de Satanás* (*El Redactor*, Año XIII, 3 de enero de 1846), con las de los señores Carlos Daucel y Jesús Valladons, autores de *Las travesuras de Juana* y de otras muchas comedias de extraordinario mérito. Representaciones como *El naufragio de la Medusa*, drama moderno histórico en cinco actos (Pedro el piloto, La

¹⁹ En ese momento *El Redactor* anunciaba su última función.

fragata Medusa, La partida, El naufragio y La balsa) del francés M. Carlos Desmayers (*El Redactor*, Año XIII, 16 de enero de 1846) o la actuación de la Compañía Ravel, el 6 de diciembre de 1845, donde exhibían estatuas giratorias que imitaban las de mármol, dispuestas en grupos para que se pudieran ver desde diferentes puntos; el teatro se llenaba todas las noches y el público sabía valorar la calidad del producto artístico que en esos años ofrecía el Coliseo.

Los precios de la entrada se elevaron, pero la afluencia del público no disminuyó. La actividad teatral fue espejo de la vida social, mientras que en La Habana, cada vez más, la escena se internacionalizaba, desplazando el género lírico al dramático. En Santiago, sin dejar de presentarse las compañías europeas, la escena se convirtió en el refugio de las compañías criollas, como la de Robreño, que llevaban ya en sus obras el germen de lo que sería el teatro nacional cubano.

Sin embargo, el Coliseo carecía de un respaldo oficial. A fines del año 1845, comentaba el diario *El Redactor* (Año XII, 1.º de octubre): «... Cayeron tan fuertes aguaceros que [...] vimos algunos espectadores que con sus paraguas abiertos se guarecían de la lluvia...», para poder seguir disfrutando de la función. Observación que evidencia el nivel de calidad que las puestas en escena del Coliseo habían alcanzado.

En agosto de 1846 el edificio del Coliseo, deteriorado y frágil, no resistió el embate del huracán que asoló la ciudad de Santiago de Cuba; motivo por el cual se cerraron definitivamente sus puertas, después de animar durante 23 años la vida cultural de la capital oriental.

Como diría años después el patriota y escritor Enrique Trujillo a Laureano Fuentes Matons, al hablar del teatro santiaguero: «nuestro gran coliseo». El Coliseo fue eso para Santiago de Cuba, su primer espacio teatral estable, ligado desde sus comienzos al devenir de la ciudad y a los empeños de un público ilustrado.

III

Como hemos señalado, el espacio teatral y su actividad estuvieron íntimamente relacionados con los progresos urbanos de la capital oriental. El periódico local recoge cómo cuatro años después de la desaparición del Coliseo fue colocada la primera piedra del nuevo teatro Reina Isabel II, el lunes 24 de julio del año 1848. Hecho que indica la conciencia del teatro como formador de las generaciones y el interés de los santiagueros por mantener viva una rica vida teatral. Para ello, mientras se edificaba el nuevo espacio, se improvisaron en diferentes puntos de la localidad numerosos escenarios dramáticos: en casas particulares, practicándose la costumbre que nació en la época de la primera emigración francesa en la ciudad, entre 1800 y 1810; en tablados levantados con rapidez, donde actuaron aficionados y profesionales que mantuvieron con gran dinamismo las inquietudes espirituales de una gran mayoría de la población.

Laureano Fuentes citó como ejemplo de lo anterior las funciones que se ofrecieron en casa particulares, como: la de Andrés Duany, en La Alameda, donde actuó una compañía francesa en 1848, y el teatro del Centro, levantado provisionalmente, en 1849,

al lado del Cuartel de Artillería (en las calles Enramadas y San Félix); en el que se ofrecieron funciones lírico-dramáticas de compositores extranjeros y del patio, incluyendo a las del propio Fuentes. (Estrada, 1981:165 y 169).

El teatro del Centro fue construido por Manuel de Ciria Caona, marqués de Villaitre, en un terreno contiguo al citado Cuartel de Artillería, y especialmente en el área de la sala de armas de dicha institución militar. Ubicación que se refleja en el plano (fig. 3) (Plano del teatro del Centro). Según la prensa de la época: «el teatrigo estaba bastante bien arregladito y la sala de espectáculos muy decentemente puesta» (*El Redactor*, Año XXVI, 4 de enero de 1859). Otros de los teatros improvisados fueron el de la calle San Francisco alta, n.º 60 y el de la Sociedad Filarmónica.

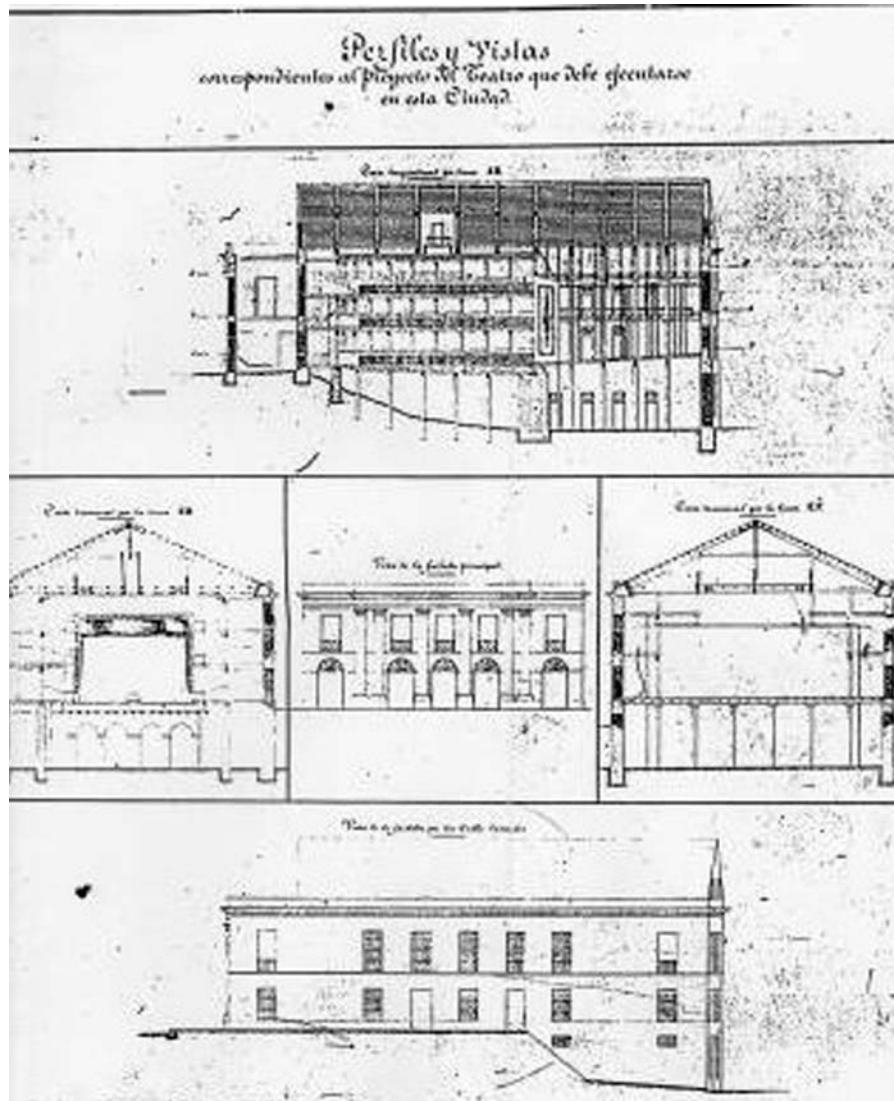


FIGURA 3: PLANO DEL TEATRO DEL CENTRO.

Desde el año 1844 se planteó con bastante fuerza la construcción de un nuevo teatro. Varios fueron los proyectos que se pusieron a consideración del Cabildo; uno de ellos proponía que se levantara en el mismo lugar ocupado por el Coliseo; otro fue el del artista italiano Francisco Beccantini, proyectista y escenógrafo, que en 1840 había trabajado en la decoración del Coliseo; hasta que, años después, en 1848, se aceptó la propuesta del ingeniero santiaguero Manuel Heredia Ivonnet.²⁰

La primera piedra fue colocada el 30 de julio de 1848 a las seis de la tarde. La junta directiva invitó a los accionistas y al pueblo en general para que participasen y también se contó con la presencia del gobernador y de la banda militar que animó dicha actividad (*El Redactor*, Año XV: 30 de julio de 1848). La construcción estuvo a cargo de una sociedad anónima integrada por catalanes, como por ejemplo Miguel Estorch, y por una serie de santiagueros ilustrados como fueron Juan Kindelán y José Valiente.

Los planes y proyectos para el teatro de Santiago de Cuba fueron elevados por Heredia Ivonnet en el año 1848 (fig. 4). Este ingeniero concebía un edificio de corte neoclásico, con dos plantas; estructurado interiormente a la manera tradicional, con horcones y pies derechos, donde se preveía una techumbre vegetal o armadura que sirviera de tranque estructural de los muros.



FIGURA 4: PLANO DEL TEATRO REALIZADO POR HEREDIA, AÑO 1849.

²⁰ Manuel de Heredia Ivonnet, ingeniero militar, nacido en Santiago de Cuba. Descendiente de notables familias francesas emigradas de Saint-Domingue (Heredia e Ivonnet) a principios del siglo XIX. Realizó diferentes proyectos en la ciudad, entre los que destacaron: las obras de remodelación del muelle principal, la construcción del alcantarillado en el área aledaña al puerto y el teatro Reina Isabel II.

El interior del edificio no difería de lo conocido para ese tipo de instalaciones: palcos en las dos plantas, cazuela y tertulia. Los palcos estaban clasificados en principales y bajos, los primeros ubicados en la segunda planta. La cazuela se dividía espacialmente para hombres y mujeres; además, el teatro poseía pasillos o corredores que comunicaban los palcos y tocadores para damas, un café, cuartos para el vestuario y los actores, el proscenio y los llamados «palcos escenitos» (*sic*) para la orquesta. Se contemplaban escaleras y salidas laterales y todo un complejo sistema en la armadura del techo, la maquinaria y la caja armónica. El edificio podía contener entre 1.300 y 1.400 personas, con 364 lunetas, 41 palcos en el primer y segundo pisos y 3 en el tercero, tertulia y cazuela (Bacardí, 1925: t. II, 447). La decoración fue obra del escultor y pintor italiano Francisco Beccantini²¹ (fig. 5).

El artista inglés Walter Goodman, que vivió en Santiago de Cuba entre los años 1864 y 1867, señalaría que el teatro de Santiago se adecuaba perfectamente a la realidad constructiva citadina: poseía medios de escapes amplios y fáciles, si se daba el caso de producirse un temblor; y además, una buena ventilación, con puertas y ventanas amplísimas. Se previeron, también, las posibilidades de fuego, existiendo en el recinto, durante la función, una brigada de bomberos negros (Goodman, 1986: 157-158).

En cuanto a la estructura, el viajero expresó que había dos filas de palcos y una galería. La primera fila estaba sólo ligeramente elevada sobre la platea, por lo cual sus ocupantes podían conversar, como era costumbre, con los amigos que se encontraban en las lunetas. Los palcos estaban separados unos de otros por tabiques bajos. Existían los llamados *palcos grillés*, es decir, cerrados por una celosía, a ambos lados del proscenio y reservados a las personas con luto, medio luto o que todavía no se presentaban en público. Al fondo había amplias galerías y al frente una reja ornamental; mientras observaba que, al igual que las viviendas santiagueras, el teatro estaba desprovisto de cortinajes, y tanto las lunetas como las sillas eran de pajillas y caoba. W. Goodman asemejaba esta falta de ornamentación a una plaza de toros (Goodman, 1986:157-158).

Francisco Argilagos, un camagüeyano de paso por la ciudad en el año 1864, se refirió en estos términos al teatro La Reina, nombre que los santiagueros daban al teatro Reina Isabel II: «... es bastante bonito y espacioso, pero de ningún modo mejor ni más grande que el Principal de Camagüey [...] tiene al frente [...] cuatro salvaderas y entre ellas dos farolas de gas. Su piso es más elevado que el de la calle de Las Enramadas donde se encuentra» (Argilagos, 1970:14).

En el mes de julio del año 1850 se inauguró el Reina Isabel II, sito en la calle de Enramadas n.º 28, donde en la actualidad se encuentra el teatro Oriente. Mucho más cerca de la plaza de Armas que el viejo Coliseo, más grande y con mayor capacidad; cumplía con los requerimientos ansiados durante decenios por los santiagueros. La inauguración estuvo a cargo de una compañía nacional, la de Robreño, con la obra *Cada cual*

²¹ Francisco Beccantini. Proyectista, pintor, escultor y escenógrafo. Llegó a Santiago de Cuba hacia 1840. Proyectó el teatro Reina Isabel II, del que fue su escenógrafo, además de realizar diferentes trabajos en la ciudad, entre los que destaca el de la Sociedad Filarmónica. Murió en Manzanillo (véase Estrada, 1981:347).

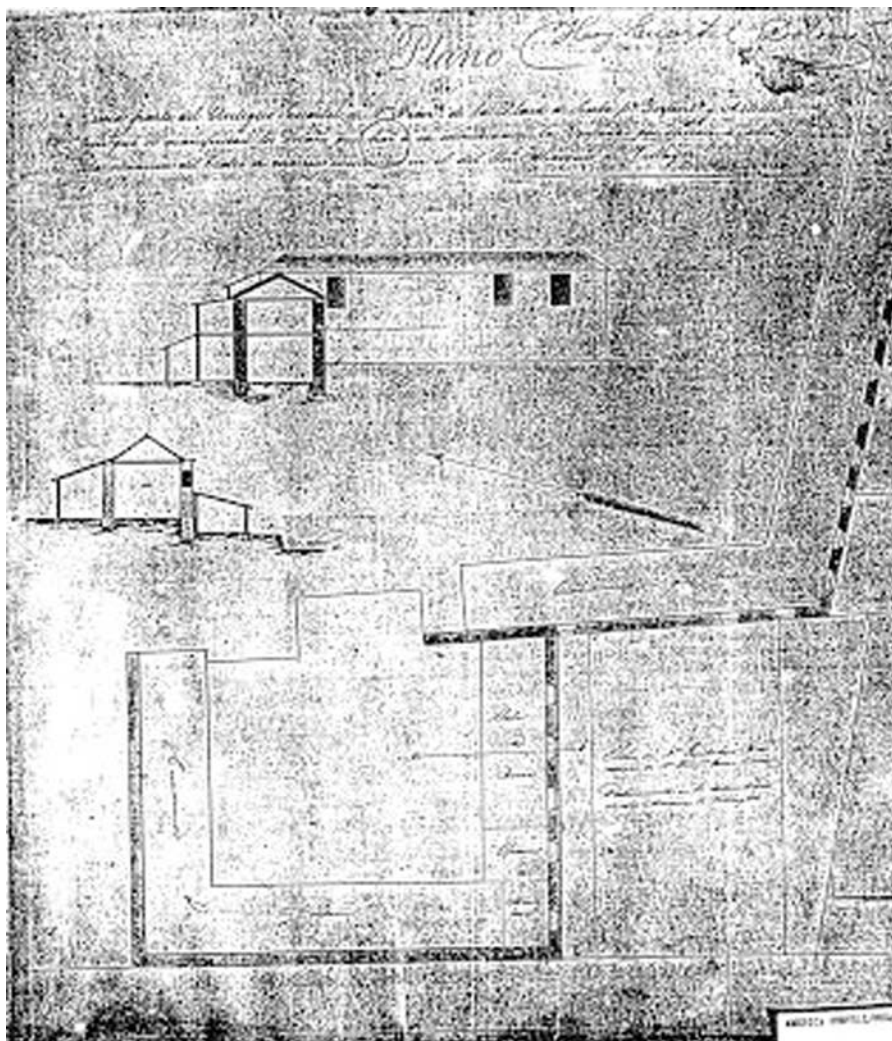


FIGURA 5: INTERIOR DEL TEATRO.

con su razón, de José Zorrilla (Bacardí, 1925: t. II, 447)²². Esta obra, muy contemporánea, había sido aprobada un año antes en España por la Comisión de Censura del Reino. El hecho de escoger una pieza dramática de Zorrilla para iniciar la actividad teatral de Santiago, en el nuevo espacio Reina Isabel II, indica cómo el público ciudadano estaba actualizado en cuanto a la escena española y el interés por buscar, como lo había hecho Zorrilla en su teatro, la tradición nacional sobre figuras vivas como expresión de un pueblo. El público que asistía podía comprender, dentro de un nimbo romántico de lejanía histórica, los conflictos reales y verdaderos. Así se continuó una tradición de espectácu-

²² No hemos encontrado ningún documento que muestre, como lo afirmó Laureano Fuentes en *Las Artes en Santiago de Cuba*, que el teatro Reina Isabel II fuese inaugurado en junio de 1850. Nuestra búsqueda nos ha llevado al mes de julio de 1850, como lo señala Emilio Bacardí en sus *Crónicas*...

los teatrales que caracterizaran los últimos años del Coliseo. Esa primera función se hizo en provecho de la Casa de Beneficencia.

El teatro brindaba funciones cuatro veces por semana, incluyendo los domingos. El cartel cambiaba todos los días. A partir del jueves aparecían los anuncios en *El Redactor* sobre las puestas en escena que se desarrollarían. Para una misma noche, por ejemplo, se combinaba una farsa local, una zarzuela y una farsa o un entremés proveniente del teatro español, francés o inglés. La función comenzaba después de una especie de obertura sin relación alguna con la pieza dramática o la comedia que se iba a estrenar; según observación de W. Goodman (1986:161), era ejecutada por músicos negros, y generalmente se constituía por una pieza de composición heterogénea, que combinaba trozos de danzas cubanas y fandango español. Terminado ese gran comienzo, una campana llamaba a ocupar sus asientos a quienes se encontraban fuera. Como se ve, La Reina continúa la tradición del Coliseo de reflejar la personalidad cultural local, al ofrecer lo internacional junto con lo nacional-local.

La prensa de la época recoge toda una serie de detalles que nos permiten conocer con amplitud las características de la vida teatral santiaguera: en el propio mes de julio de 1850 se representaron dramas modernos, incluso ya desde 1851 aparece en *El Redactor* una sección fija firmada bajo el seudónimo de El Hurón y denominada «Revista Teatral», en la cual se realiza el ejercicio de la crítica de las diferentes obras mostradas en el escenario del Reina Isabel II.

Evidentemente, hay una gama de espectáculos que transitan desde el drama moderno como *El proscrito* de Soulié, traducido por D. Isidro Gil hasta el drama sentimental, como por ejemplo el titulado *El delirio paternal*, también de Soulié y traducido del francés por Antonio María Mendoza (*El Redactor*, Año XVII: 8 de julio de 1850); otros como *Los huérfanos de París*; y, ¿*Quién es ella?* todos representados por artistas franceses, y hasta modalidades populares como los llamados «bailes cómicos» en un acto adornado con danza. Este último que mencionamos fue el titulado *Monsieur Deschalanceaux o El criado fatal*, en el cual actuaban los famosos esposos Monplaisir que llenaban el teatro todas las veces que se presentaban en la ciudad.

Al igual que en el resto del país, la afición teatral de Santiago de Cuba no se sustraía al encanto de lo proveniente de Italia. Desde los años treinta en que se había disfrutado de la actuación de la primera compañía italiana en la interpretación de la obra *Norma*, una de las más importantes de Bellini, los presupuestos estéticos de este género la cautivaron; acción que se reforzaba con la continua ejecución de fragmentos operísticos hechos por las bandas de música de los regimientos militares de la ciudad.

Independientemente de que todas las obras presentadas en el teatro debían pasar por la censura oficial, cabe señalar que la ópera italiana introdujo obras con un mensaje muy contemporáneo, como fue el caso del *Hernani o el honor castellano* de Verdi. Esta ópera, escrita en 1844 y basada en un drama de Víctor Hugo, el cual al ser puesto en escena marcó una verdadera lucha entre los clásicos y los modernos: *Hernani* fue el Cid de los románticos, por ello su presentación en Santiago de Cuba dejó su huella en el pensamiento de la juventud ilustrada santiaguera.

La Reina acogió espectáculos de acrobacia, autorizados por las autoridades gubernamentales. En el año 1856 tuvo lugar la función de la Compañía de Acróbatas Franceses, familia Berteaux, que presentó a un joven acróbata llamado Brenaud; además de la función habitual que incluía la cuerda floja, saltos mortales, ejecuciones con niños sobre globos, etc., Brenaud brindó una función pública antes del toque de las oraciones y atravesó sobre una cuerda la calle de Las Enramadas hasta lo alto de la azotea del teatro.

En los primeros días de enero de 1860, los teatros fueron clasificados en cinco categorías para determinar la tarifa de derechos autorales según los géneros de las obras; el teatro de La Reina Isabel II quedó clasificado como de segunda clase y solo el teatro Tacón fue considerado de primera clase en todo el país.

Los precios de las entradas muestran que la época del antiguo Coliseo quedaba atrás:

<i>Un palco alto o bajo.....</i>	<i>4,25 pesos</i>
<i>Idem de tercer piso.....</i>	<i>3,00 pesos</i>
<i>Por una luneta.....</i>	<i>4 reales</i>
<i>Entrada general.....</i>	<i>6 reales</i>
<i>Entrada a la cazuela para la gente de color.....</i>	<i>3 reales</i>

(*El Redactor*, Año XVIII: 5 de junio de 1851)

Las diferencias sociales y étnicas estaban bien marcadas; a los palcos asistían los blancos ricos, si se considera que un médico ganaba 30 pesos al mes y un palco equivalía al 16,6% de ese salario. Todo el mundo debía pagar la entrada general, además del precio del sitio escogido en el teatro, fuese palco, luneta o cazuela. Los negros y mulatos solo podían estar de pie en la cazuela. W. Goodman advertía que siempre había gentes de medio luto y por tanto, debían ocupar los palcos *grillés*. Con esta observación, el pintor inglés se refería a los cuarterones u ochavones, mulatos que no se «dejaban ver en los lugares donde se presentaban blancos, con blancura documentada por el ayuntamiento» (Goodman, 1986:160) y como en el trasfondo extremo de La Reina se apartaban unos bancos para el acomodo digno de jóvenes mulatas y negros de uno u otro sexo; todos vestidos elegantemente.

El teatro Reina Isabel se convierte en el punto de reunión y de diversión de la sociedad santiaguera, donde acudían niños, jóvenes y personas de todas las edades en un clima de alegría y seguridad, a juzgar por lo que refleja la prensa de la época. Poco a poco, mientras se organizaba la temporada dramática, los espectáculos van a alternar con los bailes. Comenzaban a las 9 de la noche y terminaban con el toque del Ave María. Por ejemplo, en el año 1855 se inició el carnaval de invierno con un baile de máscaras, el día 11 de febrero. Cuestión esta que es muy interesante ya que en las calles estaba prohibido portar máscaras. El Reina Isabel, según el periódico local, era el lugar donde todo era alegría y hasta las penas desaparecían; la institución donde no se había producido ningún suceso desagradable y en la cual las horas se deslizaban sin sentirse tanto para los bailadores como para los espectadores atraídos por las nuevas danzas que allí se ejecu-

taban. El cronista de *El Redactor* diría: «...nuestro hermoso teatro es el punto favorito del público de nuestra sociedad. ¿Cuál es el que por una pequeña retribución no asiste esta noche a esta deliciosa diversión...» (*El Redactor*, Año XXII: 11 de febrero de 1855). Las danzas internacionales alternaban con las piezas criollas, en la proporción de dos danzas y un vals. Los precios para la entrada a estos bailes eran inferiores a los de la temporada de óperas y dramas. Las familias abonadas podían contemplarlos desde sus palcos, sin pagar entrada extra, y se permitía en esas ocasiones la entrada de niños.

La relación entre teatro y ciudad no solo se podía apreciar por la asistencia del público santiaguero sino por la animación que se llevaba a cabo en los comercios que se encontraban alrededor de este centro cultural. El caso del hotel Lassus, el que primero llevó el nombre de «hotel del Teatro Nuevo» fue un ejemplo de ello. Cuando se realizaban funciones el hotel abría sus puertas hasta las horas en que concluyeran las funciones, al mismo tiempo que expendía licores y manjares «exquisitos al paladar» (*El Redactor*, Año XXII: 11 de febrero de 1855). Esta actividad se repetía cada vez que se realizaba una función teatral, fuera dramática o cómica, operística o de máscaras.

La ópera, el *bel canto* y las fantasías instrumentales de la más pura tradición italiana estuvieron bien representadas en La Reina. Asimismo, en el año 1858 el público pudo apreciar a la compañía lírica de don Francisco Perugini, con un programa donde se cantaban *stabat mater* como los de Rossini, Boccherini...; arias como la de *Tancredo* de Rossini, compuesta en Venecia en el año 1813; romanzas como «Spirto Gentil» (sic.), del *Profeta*, con libreto de Scribe y música de Meyerbeer, del año 1849; duetos como «Linda de Chamouix» (sic.), y del «Don Pasquale», ópera bufa anónima, pastiche de *El barbero de Sevilla* con música de Donizetti de 1843; polcas; serenatas; se escuchaban sinfonías de orquesta; y, hasta fantasías de violonchelo. Todo lo que demuestra una gran variedad de temas musicales y la afición de una parte de la sociedad santiaguera a estos espectáculos de índole culto (*El Redactor*, Año XXV: 13 de marzo de 1858).

Otros espectáculos de corte más popular, como los saraos, toman como escenario el propio teatro. En el año 1859 un «Gran Sarao Fantástico» sumergió al público en el mundo de la magia, la adivinación y de la parasicología. Promocionado por *El Redactor*, fue presentado por M. Arthur Lehman. Constaba de dos partes con entreacto de 15 minutos. En la primera parte se mostraba un viaje al infierno, las frutas encantadas, la nigromancia, un «ejercicio de Mr. Hume» hasta terminar en el segundo acto con la «exposición del sonámbulo». Es fácil imaginar los efectos de estos espectáculos en el imaginario de los santiagueros; las adivinaciones del futuro a través del mundo de los muertos cercano al vodú y a las religiones afrocriollas, creencias ya existentes en las capas populares en la época, debieron crear una real expectativa, sin dejar de mostrar la modernidad de los espectáculos locales a tono con lo que estaba de moda en Europa.

En el escenario del Reina Isabel II también se vio reflejado el mundo campesino con la obra de Juan Cristóbal Nápoles Fajardo, «El Cucalambé», titulada *Consecuencias de una falta*, estrenada el 18 de diciembre de 1858, bajo la dirección de Manuel Argente. Un drama original en cuatro actos que fue publicado un año más tarde en la imprenta de Miguel Martínez, ubicada en la misma ciudad. Esta obra sitúa su acción a orillas del río Cauto, en el primer tercio del siglo XVIII; y, a juzgar por las apreciaciones de Rine

Leal, no pasó de ser un melodrama más (Leal, 1975: t. I, 282). No obstante, la puesta fue sin dudas una manera de mostrar las raíces criollas tan presentes en el referido autor tempranamente desaparecido.

Acudir a los testigos de la época para saber si el teatro supo encauzar las aspiraciones de la población santiaguera es un ejercicio más que obligatorio en este estudio. Por ejemplo, lo dicho por Walter Goodman y Enrique Trujillo lo consideramos de máximo interés.

Goodman, al referirse al arte dramático de La Reina lo catalogaba como algo que no tenía «*nada de especial*» y en ocasiones frisaba con lo «irreverente, lo vulgar y lo grosero, y hasta con lo francamente inmoral, libertad que nadie se tomaba en cuestiones de política» (Goodman, 1986:161). Para el pintor inglés, el santiaguero acudía al choteo como parte de su personalidad y no como escapismo a la censura y a la situación de dependencia política, cada vez más agobiante.²³

Por su parte, para el escritor y patriota santiaguero Enrique Trujillo, con mayor orgullo y convencimiento del valor de uso de la actividad teatral en esos mismos años (1864-1867) que Goodman, –quien la caricaturiza de «nada de particular»–, fue la época más brillante de la literatura santiaguera y «las tres mejores temporadas dramáticas que ha tenido Santiago de Cuba»; al menos, así lo hace saber en «*Carta abierta al Señor don Laureano Fuentes Matons*» (Estrada, 1981:352). Período en el que era empresario el culto santiaguero Ventura Hernández, quien puso en escena a artistas madrileños en obras como *La almoneda del diablo*, con un lujoso aparato escénico que el público recompensó. También fue la época del actor español Baltasar Torrecillas, quien se compenetró perfectamente con el público santiaguero; pues, conocía «la originalidad, la inventiva, la agudeza de los habitantes que sacan tanto partido de un perro llamado Tocolo como de la observación del tránsito de Venus...» (Estrada, 1981:353). Acontecimientos que W. Goodman no supo o no pudo captar de esa manera.

Pese a la censura, Trujillo señala cómo el teatro de aquella época «se unió al sentimiento político que germinaba en el pueblo», y pone de ejemplo la obra de Tomás Mendoza, patriota de origen venezolano que murió en el combate de Tunas en 1869, peleando por la independencia de Cuba. Este autor estrena en 1867 *De lo vivo a lo pintado*, comedia de tres actos que rebasa el costumbrismo para abogar por el triunfo de la democracia en Cuba, además de insertarse la obra en la línea de la comedia cubana (Leal, 1975: t. I, 283). T. Mendoza presenta la zarzuela, con música de Lauro Fuentes, *Dos máscaras*, fina sátira hecha a las reformas políticas que se esperaban; también escribió la *Oda al lugareño*, leída el 27 de marzo de 1867 en el escenario santiaguero por don Francisco Santos Ugarte, quien al otro día fue hecho prisionero y deportado (Estrada, 1981:354).

Fue así como el teatro social criollo pasó de la escena censurada de La Reina a la de los distintos teatros de aficionados que surgieron en aquellos años. F. R. Argilagos decía al respecto: «los aficionados a las tablas, que son numerosos aquí, porque la juventud es algo despabilada, forman a cada rato uno (un tablado) y se dice que se pasan horas

²³ Para profundizar en esta cuestión, extensible a la psicología de todos los cubanos, véase Mañach (1928).

muy agradables» (Argilagos, 1970:14). Proliferaron numerosos teatros como el de la Trinidad, el Conservatorio Cubano, sito en la calle Enramadas esquina a San Felix, el de Villanueva, el de la Cantera, y especialmente el de Dolores, que según criterios de E. Trujillo fue el más importante:

el de mas duración, que fue una escuela [...] En aquel teatro de toledo, se reunía lo mas granado de Santiago de Cuba [...] la melopea de García Copley, ¡Vive Cupido!; allí Rafael Navarro y Villar, artista distinguido en la actualidad [...] a los diecinueve años era compositor y ejecutante; y en aquel escenario del Dolores salieron, para defender la patria en el campo de batalla, ese mismo Navarro y Rafael Rosado y José Antonio Godoy, mientras los Bufos Habaneros en el nuevo teatro del Comercio cantaban; como himno de guerra, *el negro bueno* (Trujillo, *apud* (Estrada, 1981:355).

La proliferación de estos tablados en esa época, revela un proceso de raíz diferente al que se produjo en los años veinte, antes de la edificación del Coliseo o después de su destrucción en el año 1846. En esos momentos, en los últimos años del decenio del sesenta, la ciudad poseía una institución teatral, convertida por el poder colonial en oficial. Ello explica la búsqueda de lugares propicios para representar las obras que reflejaban la pujante cubanía del pueblo santiaguero; obras con un lenguaje abiertamente anticolonialista, imposible de expresar en el proscenio de la autocracia española, en que había sido convertida la escena del teatro Reina Isabel II en vísperas del año 1868.

El inicio de la guerra por la independencia de Cuba, el 10 de octubre de 1868, cierra un ciclo de vida teatral en Santiago de Cuba. El teatro se convierte en la antítesis de lo que representó desde sus primeros momentos; un escenario militar donde se concentraron las tropas españolas destacadas en la plaza santiaguera para luchar contra los insurrectos cubanos, los mismos que tantas veces, en años anteriores, habían soñado en ese mismo espacio con un mundo diferente.

Como se ha podido ver, teatro, modernización y ciudad están indisolublemente ligados en toda ciudad donde se quiera caminar «con el aire de los tiempos», como se decía en Santiago de Cuba en los años veinte del siglo XIX. Después el teatro fue poco a poco siguiendo, como un protagonista dinámico, la evolución que se operaba en los espacios modernos ciudadanos que dejaban detrás la ruralidad; al mismo tiempo que evidenció la toma de conciencia de un pueblo en busca de su identidad y de su independencia como nación. Desde esa perspectiva los teatros Coliseo y Reina Isabel II, y la vida teatral desplegada por ambas instituciones, se convirtieron en vector de la modernidad, de la transformación de las mentalidades del santiaguero; en ningún caso, sin perder su rol como portador de la animación popular y expresar lo criollo, incidiendo en la búsqueda de un teatro social, más moderno y contemporáneo donde, como en un crisol, se manifestaron y fundieron las influencias extranjeras y se potenció lo cubano ya germinado en las numerosas obras de autores locales y nacionales allí puestas en escena.

BIBLIOGRAFÍA

- ARGILAGOS GUIMFERRER, F. R. (1970): «Santiago de Cuba, El Año de 1864» en (Catálogo), *Boletín de la Biblioteca «Elvira Cape»*. Enero-abril, 1970, Año VII, n.º 1. Santiago de Cuba.
- ARROM, J. J. (1944): *Historia de la literatura dramática cubana*, New Haven, Yale University Press.
- BACARDÍ MOREAU, E. (1923-1925): Crónicas de Santiago de Cuba. 10 tomos, Tipografía Arroyo Hermanos. Santiago de Cuba.
- BENÍTEZ ROJO, A. (1977): «Para una valoración del libro de viajes y tres visitas a Santiago», en *Santiago*, n.ºs 26-27, pp. 275-302. Santiago de Cuba.
- BOTTINO, C. (1983): «Santiago de Cuba», (Catálogo), en *Boletín de la Biblioteca «Elvira Cape»*. Año IX, n.º 2, nov.-dic., pp. 1-32. Santiago de Cuba.
- CALCAGNO, F. (1878): *Diccionario Biográfico Cubano*. Impr. y Librería de N. Ponce de León. Nueva York.
- CALLEJAS, J. M. (1911): *Historia de Santiago de Cuba*. Prólogo de Fernando Ortiz. Impr. La Universal. La Habana.
- CHUECA Y GOITÍA, F. (1987): «Corte, ciudad y población como marcos de vida», en *Historia de España. Ramón Menéndez Pidal. La época de la Ilustración. El Estado y la Cultura. (1759-1808)*. Tomo XXXI, pp. 493-496. Espasa Calpe. Madrid.
- ESTRADA ESTRADA, A. (1981): *Las Artes en Santiago de Cuba. Estudio de un libro, su autor y la órbita de ambos*. Letras Cubanas. La Habana.
- FRANCO, J. (1983): *Historia de la literatura hispanoamericana*. Ariel. Barcelona.
- GOODMAN, W. (1986): *Un artista en Cuba*. Letras Cubanas (Col. Testimonio). La Habana.
- LEAL, R. (1975): *La selva oscura*. Tomo I, Letras Cubanas. La Habana.
- (1980): *Breve Historia del Teatro Cubano*. Letras Cubanas. La Habana.
- MAÑACH, J. (1928): *Indagación del Choteo* [Conferencias]. *Revista Avance*. La Habana.
- MELLET, J. (1823): *Voyage dans l'Amérique Méridionale, a l'Intérieur de la Côte-Ferme et aux Isles de Cuba et de la Jamaica, depuis 1808 jusqu'en 1819; contenant le description des villes, bourgs et villages de ce contrées, la peinture des moeurs et costumes des habitants, fertilité du sol, commerce*. Agen, Imprimerie de Prosper Noubel.
- MORENO FRAGINALS, M. (1878): *El Ingenio; el complejo económico-social cubano del azúcar*. Tomo I, Ed. Ciencias Sociales. La Habana.
- OROZCO, M. E. (1994): *La desruralización de Santiago de Cuba. Génesis de una ciudad moderna*. Tesis doctoral (inérita). Santiago de Cuba.
- (1996): «Santiago hacia 1840: los planos de Luis Francisco Delmés». En *Del Caribe*, n.º 25, pp. 114-118. Santiago de Cuba.
- (1997): «Prudent Casamayor et les Aquitains à Santiago de Cuba». En *L'émigration de l'Aquitaine en Amérique*. Maison des Pays Ibériques. Burdeos.
- OROZCO, M. E. & L. SÁNCHEZ FUJISHIRO (inérito): «Aproximación a la vida teatral de Santiago de Cuba (1800-1840)».
- PORTUONDO ZÚÑIGA, O. (1996): *Historia de Santiago de Cuba*. Ed. Oriente. Santiago de Cuba.
- (2002): *Un liberal cubano en la Corte de Isabel II*. Ediciones UNIÓN. La Habana.
- PORTUONDO, J. A. (1993): «Presencia francesa en el Oriente cubano», conferencia inaugural del Coloquio *Los Franceses en el Oriente cubano*. (Maison des Pays Ibériques). Burdeos.
- SAINT-MERY, M. de (1875): *Description topographique, physique, civile, politique et historique de la partie française de l'Île de Saint-Domingue*, Tomo II, L. Guérin et Cie., 1875. Paris.
- TOLON, E. T. & A. J. GONZÁLEZ (1961): *Historia del teatro en La Habana*, Tomo I. Dirección de Publicaciones Universidad Central de Las Villas. Santa Clara.

PUBLICACIONES PERIÓDICAS:

Boletín de la Biblioteca «Elvira Cape», Santiago de Cuba (1970).

Del Caribe, Santiago de Cuba (1996).

El Redactor, Santiago de Cuba (1845-1860).

La Minerva, Santiago de Cuba (1823).

Santiago, Santiago de Cuba (1977).

FUENTES

a) Archivo Nacional de Cuba (ANC).

Fdo. *Escribanía de Guerra*, Leg. 617, Exp. 10.016

Fdo. *Gobierno General*, Leg. 507, n° 26.269.

Fdo. *Gobierno Superior Civil*, Leg. 996, Exp. 34.432.

Fdo. *Miscelánea de Expedientes*, Leg. 4.068, Exp. E.

b) Archivo Histórico de la Oficina del Historiador de Santiago de Cuba (AHOHSC).

Fdo. *Acta Capitular*, Libros: n.º 32, 16 de octubre de 1820; n.º 37, 16 de febrero de 1822; n.º 39, 9 de noviembre de 1822; y, n.º 40, 1.º de marzo de 1823.