



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA
DE MÉXICO**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

**BAILES DE MÁSCARAS.
EL CARNAVAL DE LAS ÉLITES EN LA CIUDAD DE
MÉXICO: 1840-1860
EL MÉXICO QUE PINTA LA DIVERSIÓN Y LA EMPRESA
QUE LA LLEVÓ A CABO**

TESIS

PARA OBTENER EL TÍTULO DE: MAESTRA EN HISTORIA

PRESENTA

CARMEN ALEJANDRA PASCALIN CAMACHO

Dirigido por la DOCTORA LEONOR LUDLOW WIECHERS



México, D. F.

2009

BAILES DE MÁSCARAS
EL CARNAVAL DE LAS ÉLITES EN LA CIUDAD
DE MÉXICO: 1840-1860

EL MÉXICO QUE PINTA LA DIVERSIÓN Y LA EMPRESA QUE LA LLEVÓ A
CABO



Figura de Arlequín del cartel promocional de los bailes de máscaras de carnaval del Teatro Iturbide.

Cartel del Archivo Histórico del Distrito Federal. Fondo Ayuntamiento. Sección diversiones públicas, vol.

800, exp. 478, año 1871.

AGRADECIMIENTOS

Doy un reconocimiento a la UNAM por el apoyo que durante dos años recibí en calidad de becaria por parte de la Dirección General de Estudios de Posgrado.

Quiero destacar que esta investigación fue guiada por la doctora Leonor Ludlow, a quien le expreso toda mi gratitud por su paciencia, gentileza y dedicación, porque me dio las herramientas, la dirección y me animó para llevar a cabo el trabajo, tanto en sus asesorías como en los Seminarios que dirigió.

Agradezco también a la doctora Regina Hernández porque al principio de la investigación me brindó valiosas sugerencias en la búsqueda de material, así como por sus indicaciones sobre el borrador de la tesis.

Asimismo en este trabajo incorpore muchas aportaciones importantes de los Seminarios y sugerencias del doctor Antonio García de León, quien me condujo a reflexiones que miran más allá de los límites de esta investigación.

Valiosos fueron también los conocimientos del Seminario dirigido por los doctores Álvaro Matute y Evelia Trejo, quienes me aproximaron al mundo de las expresiones relativamente más esenciales, que definen los horizontes. Especialmente reconozco a la doctora Trejo quien trabajo pacientemente en el borrador de la tesis y cuyas sugerencias fueron muy convenientes.

Esta investigación se enriqueció además por la información analizada en los Seminarios dirigidos por las doctoras Andrea Sánchez, Antonia Pi-Suñer, Virginia Guedea y Elisa Speckman; a todas ellas quiero darles las gracias.

Finalmente reconozco el esfuerzo, dedicación y sugerencias de la doctora Ana Rosa Suárez.

En cuanto a los documentos consultados, debo subrayar la amabilidad del

personal de las bibliotecas de la UNAM, del Archivo General de la Nación, del Acervo Histórico del Archivo General de Notarías del Distrito Federal y del Archivo Histórico del Distrito Federal; entidades a quienes les agradezco permitirme estudiar parte del universo de información que resguardan.

A Dios gracias, es una expresión que algunos hombres de la primera mitad del siglo XIX usaban para finalizar diversos documentos y en hoy en día ¡vaya que se aplica! Sin embargo, quisiera concluir estos reconocimientos con una breve dedicatoria para mi gran amiga y compañera, porque su cariño me alentó para girar mi vida a la gran aventura de las humanidades, su respaldo hizo posible que me entregara a la pasión de la indagación histórica y la convivencia con ella me enseñó a cuestionar; por todo ello y mucho más es que le dedico la investigación a mi madre.

ÍNDICE

Introducción	6-13
Capítulo I. La historia de la historia	
Lo lúdico	14-23
El carnaval y las máscaras	24-35
Capítulo II. De la fiesta popular al surgimiento del festejo como negocio	
Adaptaciones a los ritos carnavalescos	36-47
El teatro se apropia del carnaval	47-52
Las élites tras la independencia	52-60
Capítulo III. El escenario	
La región	61-66
Las diversiones	66-75
La sociedad a través del carnaval	76-86
Capítulo IV. Los bailes de máscaras	
La década de los cuarenta. El inicio del carnaval de las élites	87-97
La celebración a través de los años	97-109
Capítulo V. Los bailes de fantasía en la década de los cincuenta	
El auge y el ocaso	110-123
Negocios periféricos	123-128
Las instituciones informales	128-138

Capítulo VI. Los hombres de la empresa

Los que aportaron el capital	139-146
Los que tramitaron las contratas para las edificaciones	146-164
Los asentistas de las compañías de espectáculos	164-174
Conclusión	175-186
Fuentes	187-199

INTRODUCCIÓN

Esta investigación se ocupa de la empresa del carnaval que realizó los bailes de máscaras dentro de los teatros de la ciudad de México, cuya clientela se enfocaba a los sectores medios y altos, en el periodo comprendido de 1840 a 1860, porque fueron los años de mayor auge y popularidad de aquellos peculiares festejos; sin embargo, se recuperan aspectos anteriores a 1840, para explicar los procesos que intervinieron en el tema.

La temática se encontró en un estudio previo sobre la forma de vida y concepciones de los estratos dominantes de mediados del siglo XIX, los cuales se ven reflejados en los relatos del carnaval, por lo tanto, la presente investigación se centra en la fiesta en cuestión, para comprender cómo algunos aspectos del sistema cultural se sintetizan en el carnaval.

La celebración fue referida en su contexto, como baile de máscaras, de fantasía, la fiesta de carnes toles o carnestolendas y en algunas ocasiones, baile de vieja o de piñata. El carnaval de las élites se desarrolló en espacios propios para el sector, con rituales transformados que presentaban elementos novedosos, donde se fusionaban tradiciones prehispánicas, coloniales, europeas e ilustradas del México Independiente. Este festejo, que consistió en lujosos bailes de disfraces, se practicó durante las noches de los tres días anteriores al miércoles de ceniza, sin embargo, en ciertos años, de acuerdo con los intereses de los actores económicos, se realizó durante los primeros dos domingos de Cuaresma e, incluso, hubo tardeadas al final del periodo.

Cabe aclarar que, en estas fechas, existió también un carnaval celebrado por el pueblo en las calles, que había perdido toda la fuerza y significación del festejo

novohispano; sólo quedaban algunas reminiscencias, como las comparsas, los disfrazados y la chanza en la calle, que en la mayoría de los casos se efectuaban para pedir limosna; de esta celebración popular, no se ocupa la investigación, se menciona solamente como parte del contexto, sin embargo, después de 1856, un empresario carnavalesco considera también a la clientela de sectores con menos posibilidades económicas, pero con recursos para pagar una diversión a precios mucho más accesibles; en este punto, advertimos una nueva línea de investigación que traspasa la frontera de 1860, que limita el actual trabajo.

Por otra parte, los bailes de máscaras reflejan las actitudes, esquemas de comportamiento, criterios valorativos y prejuicios de los estratos dominantes; de ahí que a través del carnaval se pinte al México de transición, que vivió el fin de un mundo conservador y dio lugar años más tarde, a través de luchas bélicas e ideológicas, al México liberal de fines de los sesenta.

Las circunstancias que intervinieron para realizar los bailes revelan los mecanismos de capitalización de la empresa carnavalesca, las contratas y sus relaciones políticas. No obstante, si bien el auge del festejo declinó hacia 1860, la empresa no se transformó con los nuevos requerimientos de la clientela naciente, aún cuando ciertos mecanismos continuaron, como los concursos públicos, compadrazgos, sobornos, encubrimientos, presta nombres y usura.

La exposición del texto se realiza por medio de los siguientes capítulos:

1. "La historia de la historia" discute el estado de la cuestión, destacando las aportaciones de los especialistas que enriquecen la investigación.
2. "De la fiesta popular al surgimiento del festejo como negocio" presenta los antecedentes, un bosquejo del carnaval de la ciudad de México durante el siglo

XVIII, la descripción de festejo “casero” que se llevó a cabo en el México Independiente hasta 1839; la apropiación de este festejo por los teatros desde 1840 y los criterios valorativos que filtraron el proceso.

3. “El escenario” refiere las características del espacio socialmente construido, la ciudad de México, así como peculiaridades de los estratos dominantes en sus diversiones, las críticas sutiles y las reflexiones de aquellos que, en su época, descubrieron su cotidianidad a una escala inferior dentro de los bailes de carnaval.
4. “Los bailes de máscaras” da cuenta de los carnavales de la élite en la década de los cuarenta, destacando los elementos que se mantienen constantes; explica la relación de la clientela de los bailes de fantasía con los teatros y con las ideas ilustradas que perduran.
5. “Los bailes de fantasía en la década de los cincuenta” describe los festejos de mayor aceptación, así como las señales del ocaso que hicieron su aparición; indicando además los negocios periféricos que se beneficiaron con el éxito de la empresa de los bailes de máscaras. Concluye con un breve sumario de los festejos anuales, para destacar características de las instituciones informales de los consumidores.
6. “Los hombres de la empresa” describe a los actores de ésta, sus redes sociales, su capital político y los recursos que les permitieron realizar los bailes de máscaras.

Exposiciones por las cuales se muestra el México que se distingue a través del carnaval.

El sustento teórico de la investigación parte de la historia cultural, de influencia creciente en determinados ámbitos académicos; de hecho, los trabajos de esta corriente se multiplican cada vez más, pero es preciso definir el quehacer de este indagar sobre el carnaval, en la perspectiva señalada. Con base en Clifford Geertz, se considera a la cultura como el conjunto de lenguajes y acciones simbólicas que expresan un patrón

histórico de significados, que comparten un grupo de hombres o una comunidad; de estas manifestaciones colectivas, surgen los objetos de estudio de historiadores culturales y antropólogos, como la fiesta carnavalesca que denuncia dentro de la forma paroxística un sistema cultural y que Roger Chartier señala en *La historia o la lectura del tiempo*.¹

Pero el estudio del carnaval de las élites no encuentra la denuncia de todo el sistema cultural de mediados del siglo XIX, sólo descubre a través de la parodia componentes del sistema del sector que lo consume. No obstante, como todo está íntimamente relacionado, como indica Duby en *Diálogos sobre la historia*, no sólo se usa la parodia como recurso de indagación, también, se acude a testimonios que dan cuenta de la empresa que llevó a cabo los bailes de máscaras para comprender el fenómeno, y no aislarlo.²

Dentro de estos lineamientos se estudia el carnaval de las élites en la ciudad de México de 1840 a 1860, dando cuenta de cómo se combinaron las circunstancias para que se realizaran los bailes de máscaras, de lo que formó el evento, del reflejo de la cotidianidad y la reflexión que produjo, así como de los actores de la empresa carnavalesca y sus recursos.

Ahora bien, la idea que define, nutre y contiene a la época permite entender la combinación de circunstancias para llevar a cabo el particular carnaval. Por lo que la investigación recurre a José Gaos, quien explica que la idea moderna del mundo en transición a la contemporánea es la “determinación de la razón por lo irracional”, es decir,

¹ Roger Chartier, *La historia o la lectura del tiempo*, pp. 51-52.

² George Duby y Guy Lardreau, *Diálogos sobre la historia*, p. 158. Hace énfasis sobre la diversidad de los trabajos de historia cultural, destacando el papel de los aspectos de la cotidianidad. Sobre la importancia de partir de un concepto amplio y antropológico de cultura, revísese también a Peter Burke, *Formas de hacer Historia*, pp. 11-37.

la relación entre la cordura y la locura, de ahí que el ritual carnavalesco se transforme tanto para cumplir con los requerimientos de la empresa, como para plasmar el extremo de la cordura y la locura, dualidad que impregna las actividades tanto lúdicas como laborales.³

No obstante, los bailes de máscaras se produjeron de acuerdo con los lineamientos sobre lo lúdico y los carnavales; por ello, se indica que la fiesta, objeto de la investigación, no es sagrada ni mundana por completo, es la antifiesta, o sea la profana que exalta lo humano, aunque toma rituales de las fiestas sagradas. Ahora bien, la mayoría de las discusiones teóricas sobre esta vertiente profana, se refieren a la cultura popular y no en específico a las élites, por lo que se recurre al señalamiento de Mijail Bajtín en *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, indicado por Peter Burke, que explica cómo los aspectos culturales de un sector social son asimilados por otro distinto con el paso del tiempo, adaptándose a través de filtros característicos de cada sector; así, se comprende el paso del carnaval y los aspectos lúdicos del pueblo a las élites.⁴

Por su parte, las nociones que filtraron la percepción del sector dominante tanto liberal como conservador fueron las ideas de progreso y orden, que provenían de la educación ilustrada y también se relacionaban con los criterios valorativos por los cuales miraban su sociedad.⁵

En cuanto a los lineamientos de los carnavales que operan para el baile de

³ José Gaos, *Historia de nuestra idea del mundo*, p. 459.

⁴ Peter Burke, *What is Cultural History?* pp. 25-27, 51-56.

⁵ Antonia Pi-Suñer Llorens (coord.), *En busca de un discurso integrador de la nación 1848-1884*, vol. IV, de *Historiografía Mexicana*, p. 20, donde se destaca que la idea de progreso es común en el quehacer de los historiadores del periodo, por ser la noción inculcada en la educación ilustrada. Solange Alberro, *et al.*, (coord.) *La revolución francesa en México*, pp. 171-178, 215-234. Destaca la importancia en el contexto de las ideas de progreso y orden.

máscaras de las élites, son los argumentos de Umberto Eco en “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, los que permiten la aproximación a ese cuerpo de expresiones esenciales o “ideas” que hicieron posible el festejo y sus consecuencias.⁶ Estos elementos de acercamiento son:

- i) La exposición de las reglas a parodiar (que en este caso, se circunscribe a los sectores dominantes).
- ii) Los rituales de violación autorizada a determinadas reglas, usando la máscara (que desindividualiza y aleja del ser ilusorio, de quien se mofa la audiencia), cuyo resultado es lo cómico.
- iii) La crítica social como producto de la celebración. La cual produce satisfacción tras la alteración a la ley, que finalmente provoca su cuestionamiento.
- iv) El cambio de la realización del carnaval en cuanto al tiempo y su delimitación a ciertos espacios de la cotidianidad, más allá de lo temporal.

Cabe agregar que en esta investigación se vincula la satisfacción del carnaval no sólo a la crítica, sino también a los rasgos de reafirmación de jerarquías.

Por otro lado, la combinación de circunstancias que intervinieron en la realización de los bailes de máscaras, llevan a tomar las definiciones de Gaetano Mosca para referir a las élites, el sector que fue el participante de los carnavales, como una minoría “dirigente”, no exclusivamente en lo político, sino también social, religioso, intelectual, tecnológico, militar burocrático, pero sobre todo económico.⁷

Para clasificar a los empresarios del carnaval, se recurre a los esquemas de Richard Cantillon, porque eran innovadores, con cierta capacidad de predicción por un

⁶ Umberto Eco, “Los marcos de la ‘libertad’ cómica” en Umberto Eco, *et al. ¡Carnaval!* pp. 9-20.

⁷ T. B. Bottomore, *Minorías selectas y sociedad*, pp. 7-12. Ettore Albertoni, *Gaetano Mosca y la formación*

conocimiento intuitivo del mercado y, aunque algunos no cumplen con la posesión inicial de capital, lo consiguen con capital ajeno, convergiendo con ello con la apreciación del empresario que dio Sombart, con el que coinciden en el afán de lucro, así como en la constancia en el trabajo (con excepción del ahorro).⁸ Ahora bien, los empresarios de los bailes de máscaras obtuvieron mayores ventajas en el proceso de formación de sus negocios, que con éstos una vez consolidados, por lo que se encuentran lejos de los esquemas de empresarios capitalistas.

Además, en las sociedades creadas alrededor de las empresas teatrales que llevaron a cabo los bailes de máscaras, hubo casos en que los socios se complementaban, pero todos tenían algo en común, sus nexos innegables con el Ayuntamiento de la Ciudad de México y el empleo del marco legal a su favor. De ahí que se recurra a José María Imizcoz para estudiar las redes sociales, que refuerzan o forman jerarquías y clientelas, tejidas por los actores alrededor del carnaval, es decir, por los sujetos que producen la historia y no por el estereotipo de los sectores.⁹

Dentro de esa combinación de circunstancias, ocurrieron también las de la política impuesta sobre las negociaciones entre particulares o de éstos por el gobierno, como las que relata Ana Lau Jaiven en *Las contratas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800-1845)*; que examina un caso similar en época y actividades comerciales respecto a los empresarios del carnaval de las élites. Por ello, Lau guía la investigación en cuanto al acercamiento al México en transición, que permitía

del elitismo político contemporáneo, pp. 80-89

⁸ Richard Cantillon fue un hombre de negocios, que advirtió la importancia del empresario en el proceso productivo, pues perciben las retribuciones inciertas y asumen los riesgos, sin conocer las cantidades de venta.

⁹ J. M. Imizcoz. *Redes familiares y patronazgo, Aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el Antiguo Régimen (siglos XV-XIX)* pp. 19-30. Presenta la necesidad del retorno al sujeto sobre el objeto de estudio, y la importancia de determinar la formación de redes de relación, sistemas de

los mecanismos para enriquecer a políticos, funcionarios, empresarios de contratas, arquitectos de proyectos y por supuesto, a los imprescindibles prestamistas. Transición que permitió a los empresarios del carnaval lucrar con los recursos del Ayuntamiento, a través del capital político y las redes sociales que hábilmente construían o deshabilitaban alrededor de la facción política triunfadora, como lo expone el estudio de Ana Lau Jaiven.¹⁰

Las características en común de los empresarios de la investigación de Ana Lau Jaiven y los del carnaval son los negocios alrededor de las contratas con el Ayuntamiento, la adquisición de créditos entre los particulares, la inversión en bienes raíces y los problemas para pagar los préstamos. Estas similitudes los llevaron a desenlaces relativamente parecidos, es decir, a la quiebra, si bien en apariencia manejaban grandes caudales, los debían repartir en el curso de pocos años, por lo cual actuaban con premura y recurrían a la corrupción para obtener proyectos con el Ayuntamiento.

Para terminar esta presentación agregamos que el carnaval de las élites expuesto en los siguientes capítulos es una proyección del pasado, que apunta elementos fundamentales de ciertas tradiciones, dibuja formas de vida, normas morales, sistema de valores, la condición de sus jerarquías e incluso ideas fundamentales. De ahí que, historiar las empresas recreativas que organizaron los bailes de máscaras, muestra las redes sociales, los mecanismos comerciales del contexto y la lucha cotidiana por controlar aquello que, desde la antigüedad, es buscado por los hombres: Lo lúdico.

patronazgo y de clientelas.

¹⁰ El caso de Barrera Dueñas, investigado por Ana Lau Jaiven, a diferencia de los empresarios carnavalescos, no logró, al final de su vida, conectarse en las redes sociales de los nuevos actores que operaban en la década de los cuarenta, mientras que los empresarios carnavalescos sí tuvieron ese éxito.

CAPÍTULO I

LA HISTORIA DE LA HISTORIA

En la primera mitad del siglo XX, historiadores, etnólogos, antropólogos, estudiosos de la educación y otros aplicados comenzaron a interesarse por los momentos de ocio del ser humano, su vida lúdica, las cuestiones del juego y las fiestas; sus trabajos abrieron una brecha muy rica de investigación, que en la segunda mitad del siglo XX abundó.

Toda esa producción de los estudios de diversas disciplinas sobre las recreaciones son una valiosa guía para comprender el carnaval de las élites de mediados del siglo XIX; por lo cual, brevemente, se mencionan a continuación, para destacar las valiosas aportaciones que nos han brindado, con la intención de aproximar al lector a la problemática, particularidad y trascendencia, tanto de lo lúdico, como de lo carnavalesco, que hoy en día, se entreteje cada vez más, con el tiempo de la cotidianidad.¹¹

LO LÚDICO

Los términos celebración, conmemoración, fiesta y festejo tienen diferentes connotaciones, pero en esta investigación se usan indistintamente, porque la discusión que han generado en los ámbitos académicos se aplica al presente trabajo. Cabe agregar que el enfoque es el referente profano, cuya mejor expresión es el juego.

Uno de los primeros testimonios sobre lo lúdico, lo presenta Heródoto,¹² en la que el festejo es una distracción, sólo una ocupación sin responsabilidad, a la que se le dispone

¹¹ La mayoría de las obras discutidas en el presente capítulo no se citan por página, porque la información se ha obtenido de una lectura general del texto. Sin embargo, cuando ha sido el caso, en que la información se encuentra en una sección, se ha anotado el número de las páginas del texto.

¹² Heródoto. *Los nueve libros de la historia*, p. 28, narra que los lidios se decían inventores de los juegos (dados, pelotas, etcétera), creados para distraer el hambre que asolaba la región.

el tiempo ocioso. De este enfoque, parten muchas de las propuestas psicopedagógicas, que buscan resaltar la importancia de lo lúdico en el proceso de maduración de los niños, ya que practicar una actividad sin consecuencias, permite el conocimiento del medio y el desarrollo de la creatividad;¹³ incluso Catherine Garvey menciona que el jugar hace posible reconocer la individualidad, insertarse en los procesos sociales y asimilar la cultura.¹⁴

Comúnmente estas teorías psicopedagógicas, observan la satisfacción de lo lúdico en: Una fuga-desahogo de energía (corporal o mental), en el cumplimiento de los deseos en un mundo imaginario, el acondicionamiento de los músculos y habilidades humanos por el ejercicio realizado en el juego, en la estabilidad freudiana conocida como catarsis que se alcanza al dominar una situación.¹⁵ Sin embargo, a continuación, se refieren algunos tópicos de dos teorías que aplicamos en la investigación de los bailes de máscaras:

⇒El objeto o teoría de Buytendijk, establece que el juego, no es indispensable para la maduración, su esencia es el objeto, se realiza “con algo” y lo clasifica en referentes simbólicos; argumento donde la asociación de significado es de acuerdo al proceso histórico de los participantes.

⇒La motivación desde la perspectiva de J. Levy, presenta la causa del juego en relación con la gratificación. Señala también, que la interiorización de los participantes, suspende la realidad, emergiendo entre ellos un Yo ilusorio que en adelante,

¹³ Jesús Beltrán Llera. “Sentido psicológico del juego” en Tomás Andrés Tripero. *Juegos Juguetes y Ludotecas*, pp. 11-28. El artículo enumera y explica las teorías sobre lo lúdico, además, hace una llamada de atención para que los especialistas, rebasasen los prejuicios para descubrir las potencialidades y relevancia de lo lúdico en la vida humana.

¹⁴ La obra de Catherine Garvey, *El juego infantil*, clasifica diferentes formas de juego con sus potencialidades didácticas que ha observado, tanto en animales como en niños.

¹⁵ Las teorías principales que tienen estas características son las de: Herbert Spencer, G. Stanley Hall, Karl

llamaremos Yo lúdico, imaginativo que busca a través de estrategias, el control y ello produce la sensación de éxito.

Ahora bien, más allá de las posturas psicopedagógicas, se han producido diversos estudios sobre la función y la estructura de las diversiones, que se reducen a las siguientes posturas, que si bien son mencionadas por muchos especialistas del tema, sólo se refieren los autores que mayor énfasis le dan a cada punto.

Respecto a la función de lo lúdico se distinguen los siguientes enfoques:

i) Las obras de Josef Pieper,¹⁶ André Beauchamp,¹⁷ Jean Duvignaud,¹⁸ Gabriel Weiz,¹⁹ Jacques Heers,²⁰ Ángel López Cantos²¹ y José Lameiras;²² presentan lo festivo como un medio para lograr cohesión social, a través de los siguientes aspectos:

- Un acto comunitario que afirma la solidaridad, la paz y la amistad.

Gross, Lazarus, Freud, Piaget, Berlyne, Bühler, Vygotsky, White, Secadas y Jerome Bruner.

¹⁶ El trabajo de Josef Pieper, *Una teoría de la fiesta*, expone las diferencias entre lo sagrado del legado judeocristiano y lo mundano de los festejos.

¹⁷ Un enfoque regional presenta André Beauchamp en *Sur un air de Fête*, que divide su trabajo en dos partes, en la primera, presenta las fiestas que se llevan a cabo en Québec y en la última, expone reflexiones teóricas sobre la fiesta. Además, descalifica las semejanzas de las fiestas con la guerra, así como los estudios que las proponen como un medio de evasión, remitiéndolos a sociedades de antaño o algunas actuales que denomina como mediocres y sin proyectos políticos.

¹⁸ Jean Duvignaud en *Fêtes et civilisations*, realiza el análisis de diferentes ritos y festejos regionales a nivel mundial, identificando tanto semejanzas como particularidades de las celebraciones, dedica otra obra un poco más breve, a la misma temática, cuyo título es *El juego del juego*, donde el imaginario de lo lúdico ocupa más tiempo y consideración, que aquello considerado como productivo en el sentido económico.

¹⁹ Una aproximación antropológica e histórica es la de Gabriel Weiz en *El juego viviente: Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*, cuyo tema central es la cuestión de la representatividad.

²⁰ Jacques Heers en *Carnavales y fiestas de locos*, tiene por objeto analizar los usos que la celebración ha cobrado, mostrando que las fiestas son un testimonio de las formas de vida; además, brinda valiosas explicaciones sobre el campo de significaciones de los rituales carnavalescos de la tradición europea.

²¹ Ángel López Cantos. *Juegos fiestas y diversiones en la América española*, pp. 19, 20, 134-142. Da un esbozo muy general de los carnavales en la época Colonial en América, destacando que aún cuando los sectores se mezclan en algunas diversiones, las clases dirigentes no miran como iguales a los demás sectores.

²² “Impresiones literarias decimonónicas de lo festivo mexicano” de José Lameiras, parte de considerar lo festivo en relación al ocio y la distensión, características que mira en la ciudad de México. El análisis parte de diversos textos de costumbristas del XIX, por los que determina, que tal siglo fue muy festivo.

Tendencia colectiva que tras su Yo lúdico, rechaza o acepta las reglas del juego según su condicionamiento, provocando una mayor interacción social en un entorno democrático.

- Se efectúa cíclicamente, regidas por el calendario, donde los eventos naturales religiosos y políticos, así como los dirigentes, tienen un papel predominante.
- Se realiza por ritos que hacen partícipes a la comunidad y le confieren, tanto solemnidad como fantasía.
- Es una tradición para transmitir o retransmitir aspectos culturales, valiéndose de ciertos ritos.

ii) Las diversiones se convierten en un testimonio de formas de vida, porque son un medio de legitimación tras el uso de la memoria que se funde con la tradición, produciendo con ello, tanto exaltar la identidad grupal como un medio para crear dependencias. Aspecto que se relaciona con los trabajos de: Roger Callois,²³ Heers, Hira de Gortari Rabiela y Regina Hernández Franyuti,²⁴ Jacques Le Goff,²⁵ López Cantos, Annick Lempérière,²⁶ Herón Pérez Martínez,²⁷ Ricardo Pérez

²³ Tanto en *Medusa y Cía*, como *Les Jeux et les Hommes*, o en *El hombre y lo sagrado*, Roger Caillois, destaca que la fiesta es sólo reemplazada por las guerras, ya que en ellas, encuentra las características similares.

²⁴ Hira de Gortari Rabiela y Regina Hernández Franyuti en *La ciudad de México y el Distrito Federal: Una historia compartida*, nos dibujan en el apartado de “Espacios de diversión y ocio en la ciudad de México y el Distrito Federal”, una ciudad llena de vida diurna con múltiples diversiones tradicionales o algunas novedosas, cuyo acceso no siempre fue posible para todos los sectores.

²⁵ Jacques Le Goff. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*, pp. 178, 190-193, 215-218. Hace notar que los sistemas del tiempo de trabajo y de las fiestas están entrelazados. Además, señala que los sectores dominantes al determinar ciertos eventos a conmemorar, manipulan la memoria colectiva, la cual “es un elemento esencial de lo que hoy se estila llamar la identidad”, p. 181.

²⁶ Annick Lempérière, con su artículo “Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): De la historia patria a la antropología cultural”, se centra en el uso político de las celebraciones para comparar los festejos de Porfirio Díaz y los de Álvaro Obregón; porque halla que en este tipo de festejo, la memoria se usa para destacar los acontecimientos fundadores que reafirman el poder.

Montfort,²⁸ Lameiras, Ivette Jiménez²⁹ y Lina Odena Güemes.³⁰

- iii) A través de la ilusión de las diversiones, que recrean en una escala controlada la realidad y los anhelos de los participantes; parece posible dominarlos o asimilarlos, produciéndose la sensación de éxito. Punto que es revisado por las obras de: Johan Huizinga,³¹ Hans-Georg Gadamer,³² Umberto Eco,³³ Heers y Lameiras.
- iv) Huizinga, Gadamer, Julio Caro Baroja³⁴ y Eco; coinciden en señalar a las diversiones, como una apropiación con la estética, de aquello que es comprendido (o en la dimensión de la obra de arte, en referencia a Gadamer), en un estado de ánimo alegre y cómico.

²⁷ *México en fiesta*, del editor Herón Pérez Martínez, es el resultado de un coloquio celebrado por el Colegio de Michoacán, que tanto recopiló los marcos hermenéuticos sobre la fiesta mexicana de diversos estudiosos del tema, como asimiló los diversos trabajos al respecto. El texto alberga alrededor de treinta trabajos, que aún con su diversidad, presentan dos grandes similitudes, un enfoque regional y una referencia al sincretismo hispánico e indígena como detonante de la inclinación del mexicano al festejo, que indirectamente relaciona con una expresión religiosa.

²⁸ Ricardo Pérez Montfort, "La fiesta y los bajos fondos aproximaciones literarias a la transformación de la sociedad urbana en México," en Regina Hernández Franyuti (comp.) *La Ciudad de México en la primera mitad del Siglo XIX, Gobierno y política/Sociedad y Cultura*, t. II, pp. 411-440.

²⁹ "La fiesta en México: tiempos y espacios entre la vida y el espectáculo" de Ivette Jiménez observa la permanencia de lo festivo en la prosa y en el verso del siglo XX, de donde parte para vincular la fiesta a la cultura mexicana, en un ejercicio retrospectivo para buscar los elementos festivos en el mundo prehispánico.

³⁰ Lina Odena Güemes, quien hace la introducción para *Las diversiones públicas en la ciudad de México*, texto coordinado por Sonia Pérez Toledo, pinta un esbozo del valioso material resguardado en el Archivo Histórico del Distrito Federal en el ramo de diversiones públicas, señalando al material como una herramienta para conocer la moral del siglo XIX.

³¹ El *Homo ludens* de Johan Huizinga, inscribe dentro del mismo grupo conceptual, al juego, la risa, la fiesta (incluso la religiosa), la diversión, la broma, lo cómico y lo necio. Es uno de los primeros, que alertan sobre la necesidad de investigar lo lúdico. Además, relaciona las diversiones con lo sagrado, la guerra, la política, el arte, la poesía y la filosofía. La tesis fundamental de la obra es destacar el juego como una función cultural y no biológica.

³² Hans-Georg Gadamer. *Verdad y Método*, t. I, pp. 143-166.

³³ Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 9-20. Para Eco, el control de la representación del sistema tiene la función de parodiarlo y el asimilar los anhelos de los participantes, permite el disfrute de las actitudes cómicas del ser lúdico que aflora en el juego.

³⁴ *El carnaval (análisis histórico cultural)* de Julio Caro Baroja, se enfoca al carnaval español de la primera mitad del siglo XX. Realiza también, una extensa descripción de los ritos carnavalescos con su significado, rastreando su evolución en el tiempo.

- v) Huizinga, Gadamer, Duvignaud y Lameiras. Señalan la existencia de distensión y descanso, porque se relajan los controles que sujetan las convicciones éticas, cívicas, académicas, laborales, filiales y de todo tipo que limitan el proceder de los hombres.
- vi) Se produce la fuga de tensiones tras destacar o controlar en lo recreativo, donde el aplauso colectivo de los participantes, se relaciona con el poder y la autoridad del ámbito festivo. Punto que resalta tras la lectura de: Huizinga, Callois, Heers y Peter Burke.³⁵
- vii) Huizinga, Duvignaud Weiz y Burke, señalan que los entornos lúdicos, hacen posible el intercambio de objetos culturales.
- viii) Callois, Heers, y Burke; indican que a través del derroche de determinados recursos, se presume una mejora en la calidad de vida, aunque sea momentánea.
- ix) Hacen posible el descanso del ser laboral tras el ser que aflora, el Yo lúdico. Donde la distensión surge tras criticar lo conocido como realidad, desde la otredad que se vive en la fiesta. Argumento que marcan Callois, Heers y Burke.
- x) Presentan un carácter de competencia que según Gadamer, se advierte como un riesgo atractivo, que ni es serio, ni demasiado real. Por su parte, Huizinga destaca el ánimo de demostrar ser mejor en la pugna lúdica.
- xi) En relación con la función de control social, se destaca por Eco y Burke, que el ámbito recreativo, no es la antítesis del sistema, sino el complemento en el polo opuesto.

³⁵ Peter Burke. *La cultura popular en la Europa moderna*, pp. 257-284. El texto describe varios rituales que integraban la fiesta en juego, es decir, el carnaval, pero hace énfasis en las consecuencias de la celebración: El control social y la protesta social. Además, advierte del desbordamiento del pueblo en determinados festejos, que llevó a los sectores dominantes a imponer ciertas restricciones.

- xii) En oposición al punto anterior, Mijail Bajtin,³⁶ Callois, Duvignaud, Weiz y Odena Güemes; señalan que las diversiones producen una transgresión al sistema, es decir, son una irrupción. Cabe señalar, que Eco también advierte la transgresión, pero en las normas y no en el sistema, porque entonces, se transformaría en un movimiento revolucionario.
- xiii) Otro enfoque de la transgresión y del complemento del sistema, indica que se produce una fuga de deseos reprimidos, la experiencia de libertad para los sectores oprimidos, el desahogo de controles y barreras sociales. Destacado por: Bajtin, Callois, Duvignaud y Burke.
- xiv) Como complemento de los tres puntos anteriores, Huizinga, Duvignaud, Burke y Pérez Martínez, observan que ya sea como complemento del sistema o en transgresión, existe una regeneración o renovación de éste. Incluso Bajtin, señala la renovación en relación con sociedades agrícolas, relacionadas con los ciclos naturales.

En cuanto a la estructura mínima de las diversiones, se aprecian los siguientes enfoques:

- i) Reflejan y representan el sistema a una escala pequeña, controlable, donde los esquemas de movilidad social son mayores en función del tamaño de la población. Expresado en los trabajos de: Huizinga, Bajtin, Gadamer, Callois, Ludwig Wittgenstein,³⁷ Heers, Weiz, Burke, Pérez Monfort y Odena Güemes.
- ii) Una segunda fase del punto anterior, es el establecimiento de la parodia, que destaca Bajtin, Eco y Odena Güemes.

³⁶ Mijail Bajtin con *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, cuyo objeto es analizar el trabajo literario de Rabelais que se enfoca en la parodia de su época, usando los espacios populares en la fiesta del carnaval.

³⁷ Ludwig Wittgenstein en *Investigaciones Filosóficas*, desarrolla una clasificación de familias de juego para indicar que no pueden reducirse a un sólo modelo teórico, que el juego es en realidad una diversidad

- iii) Se relacionan con las máscaras, los compromisos, las competencias, la tradición, los mitos y los intercambios. Aspectos mencionados por: Huizinga, Callois, Duvignaud, Weiz, Heers, Legoff, Burke y Lameiras.
- iv) Toda recreación debe de tener reglas, que son su esencia, como lo destaca Huizinga, Gadamer, Bajtin, Callois y Eco quien mira la necesidad de las reglas, para la producción de lo cómico.
- v) Bajtin, Beauchamp, Duvignaud, Heers, Le Goff y Lameiras; advierten que las diversiones tiene que ver con el tiempo relacionado con el ocio, en que los eventos generalmente son cíclicos.
- vi) Gadamer, Huizinga y Caro Baroja; indican que se juega, se divierte o se conmemora con algo, hasta la imaginación.
- vii) Las diversiones no son en serio, pero deben ser tomadas seriamente. Punto desarrollado en las obras de: Huizinga Gadamer y Duvignaud.
- viii)Comprenden otros rituales que hacen partícipes a la comunidad y le confieren solemnidad mediados por el contexto o por las modas, como: Los bailes, la música, el despilfarro, los espectáculos, las competencias, los desfiles, lo cómico, lo trágico, el uso de símbolos de lujo, de alegorías, etcétera. Duvignaud, Heers y Burke.
- ix) Gadamer indica que lo lúdico, requiere su propio espacio, que en las obras de Bajtin y Burke, puede incluso, referirse al de las ideas.
- x) Huizinga, Callois y Weiz señalan que los participantes se suman a lo festivo, apareciendo otra dimensión humana, un tanto colectiva, que esta investigación denomina el Yo lúdico.

- xi) El acceso de los estratos sociales se define con antelación, como lo muestran Hira de Gortari y Regina Hernández, a través de la descripción de los espacios de ocio de la ciudad de México.
- xii) Según Gadamer, sólo se logra el objetivo del juego cuando el participante se entrega a las tareas del juego.
- xiii) Por último, Huizinga enseña que la participación no es forzada, es voluntaria.

A partir de todos los argumentos de los especialistas, se ubica a lo lúdico como inherente al hombre, siendo un elemento básico de la cultura, cuyas diferentes formas se expresan de acuerdo con el patrón histórico de cada sociedad. De ahí que los diferentes estratos presenten una lucha cotidiana por apropiarse de lo recreativo, pero es el grupo con mayor presencia quien puede adueñarse de ello, como en la presente investigación, lo hicieron las élites y sus cercanos sectores medios.

Ahora bien, las posibles funciones de los festejos son un antecedente para comprender el éxito de los bailes de máscaras de carnaval, donde los participantes encontraron la fascinación de aproximarse con lo estético, la pretensión momentánea de mejorar su calidad de vida, relajaron los controles que limitaban el proceder de los hombres, tomaron un riesgo atractivo (que no fue serio, ni demasiado real), intercambiaron objetos culturales, se fusionaron con la tradición, se adhirieron al grupo festivo, transformándose en una colectividad lúdica sin responsabilidades, se sumaron a un estado de ánimo alegre tras la crítica de su realidad y a través de las posibilidades fugaces de destacar o controlar en un medio acotado y seguro.

Hay que aclarar que las funciones de transgresión, renovación y la fuga de deseos reprimidos de los sectores marginados, no operan en los bailes de máscaras de carnaval de esta investigación; sin embargo, la situación en que la diversión se entiende como el

complemento del sistema, sí aplica, determinada por las condiciones en que los bailes se realizaron y que en los siguientes capítulos se expondrán.

Por otro lado, los empresarios que llevaron a cabo los bailes de máscaras, se ciñeron a reproducir las condiciones mínimas de la estructura de las diversiones, disponiendo para ello, de un espacio específico, en donde se representaron las condiciones acostumbradas de la clientela deseada, en una escala pequeña, controlable y delimitada por las reglas de la recreación. Espacio dispuesto para que seriamente la concurrencia, permitiera el surgimiento de ese otro ser más comunitario, ese Yo lúdico del tiempo de ocio, de las fechas cíclicas que en este caso, correspondían a la fiesta del carnaval. Pero también los empresarios carnavalescos se ocuparon de proveer los rituales que hacen partícipes a la comunidad: Los bailes, la música, los banquetes, los espectáculos, las competencias, las máscaras, los disfraces y el uso de símbolos de lujo; para que, de acuerdo con la tradición así como con los nuevos usos del contexto, la concurrencia gozara de lo cómico, produjera parodias e intercambiara voluntariamente objetos culturales.

Cabe agregar que la estructura mínima de las diversiones que instalaron los empresarios del carnaval se condicionó por las circunstancias históricas y por las actitudes de la concurrencia, que asumieron las distintas funciones lúdicas, como en los siguientes capítulos se mostrará, pero antes se discutirán los distintos aspectos de la fiesta tradicional del carnaval.

EL CARNAVAL Y LAS MÁSCARAS

El carnaval ha sido materia de muchos estudiosos y estrategias discursivas del saber. La época no ha sido una limitante al respecto, desde que se practicaron los rituales carnavalescos, ha existido interés por describirlos y más tarde por estudiarlos, historiándolos con diversos fines, que han producido ricas obras en los últimos años; de los cuales, se han distinguido los siguientes puntos esenciales de los carnavales, que incluyen a los autores que han hecho mayor énfasis sobre el tópico:

i) El carnaval es una fiesta que tiene por elemento fundamental el uso de máscaras.

Punto referido de acuerdo con dos posturas:

- ❖ La primera apreciación sobre el uso de las máscaras puede resumirse como la fusión del portador con la careta, que produce el surgimiento del Yo lúdico, asociado a las características del antifaz. Para Umberto Eco, se origina la animalización del portador, que remite con ello, a un estado de inocencia ya que el usuario es tan sólo una caricatura, un ente zoomorfo, que de antemano se presenta con mala conducta. Para Claude Lévi-Strauss,³⁸ el portador asume la magia o el estatus asignada a la careta. Para Roger Caillois,³⁹ los disfraces y las máscaras llevan al hombre lejos de sus características, con un camuflaje que parece reabsorber al individuo, que lo mimetiza en algo más, no humano que espanta según su conducta, que intenta pasar por otra especie o por otra identidad cuyo fin es la intimidación, el engaño y la protección del portador. Para

³⁸ Claude Lévi-Strauss en *La vía de las máscaras*, estudia los estilos de las máscaras de danza de las comunidades nativas de la costa noroeste de Canadá. Advierte también, la importancia de la técnica de elaboración, uso, aspecto, impacto y el mito asociado.

³⁹ Roger Caillois en *MEDUSA Y CIA: Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, es una obra que estudia el antropomorfismo en las representaciones de los hombres, analizando varios objetos y seres a los cuales se les confieren sentimientos, actitudes y convicciones humanas, a causa de obsesiones, mitos o creencias. Dentro de esos seres y objetos que estudia, se enuncian los disfraces y las

Leander Petzoldt,⁴⁰ la persona en uso del disfraz se va deshumanizando, adquiriendo el enmascaramiento del interior tras los aspectos del exterior. Para Burke,⁴¹ la máscara libra del yo cotidiano y produce impunidad. Duvignaud refiere las características de connotar armonías, emociones e ideales tras el uso de la máscara. Para Patricia Ávila⁴² y Gabriela Nava,⁴³ la máscara defiende de la broma, pero hace perder al portador su individualidad. Para Ernesto Vargas,⁴⁴ las máscaras son un rasgo universal, usadas con fines religiosos, mágicos (el portador puede absorber su poder), mortuorios, recreativos y bélicos; donde el portador se identifica con lo representado y se reviste de su significación. Para Eugenio Trías,⁴⁵ las máscaras son un fetiche que esconden la verdadera

máscaras.

⁴⁰ Leander Petzoldt los estudia con “Fiestas carnavalescas. Los carnavales en la cultura burguesa a comienzos de la edad moderna” en *La Fiesta* dirigida por Uwe Schultz. Artículo que se centra en los carnavales de los poblados del sur de Alemania.

⁴¹ Peter Burke en *La cultura popular en la Europa moderna*.

⁴² Patricia Ávila, en su tesis de “Carnaval y sátira en Sergio Pitól”, enfatiza el uso de las máscaras para divertirse, destaca el recurso efectista del anonimato y los elementos que las máscaras muestran. La tesis parte de la sátira medieval carnavalesca, para mostrar las permanencias en la literatura que operan hasta el siglo XX, concretamente en *Domar a la divina garza* de Sergio Pitól. Ahora bien, en la literatura existen muchas aproximaciones que recrean en sus tramas lo carnavalesco o usan la denominación en sus títulos, son novelas paródicas, grotescas, caóticas, cómicas o incluso que versan sobre un momento de celebración carnavalesca, textos como *El Quijote de la Mancha*, *El Carnaval de Sodoma*, *Domar a la divina garza*, etcétera; sin embargo, el trabajo citado, analiza una obra con estas características y la compara con un trabajo plástico que cumple con los mismos elementos carnavalesco.

⁴³ Gabriela Nava con “Carnaval: Violencia, caos y renacimiento en los espacios festivos del Quijote”, es otra tesis sobre el tópico, cuya herramienta de análisis son los espacios populares. Señala además, los elementos de lo carnavalesco en la literatura, para analizar la obra del *Quijote de la Mancha*.

⁴⁴ Ernesto Vargas. *Las máscaras de la cueva de Santa Ana Teloxtoc*, pp. 155-184. Es una investigación sobre un hallazgo arqueológico en el interior de una cueva, compuesto de varios objetos, entre ellos, unas máscaras depositadas en el sitio con el objeto de protegerlas de las restricciones coloniales. Clasifica las máscaras en antropomorfas, zoomorfas, fitomorfas y mixtas. Nota que las máscaras por lo general, se asocian a un determinado traje, y destaca que, tanto los materiales como los estilos de las máscaras, permiten identificar tanto la procedencia como el horizonte cultural.

⁴⁵ Eugenio Trías en *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*, es una obra sobre cierta vertiente filosófica del ser, que mira al yo sustancial como un fetiche, apunta que la personificación de los individuos es el uso de diferentes máscaras y disfraces, que se asumen fuera de la condición de ficción, de ahí que una sociedad se comprenda como un carnaval, es decir, la conformación social o incluso, el hombre mismo se aprecia como un conjunto o paquetes de roles, máscaras o roll-set (para algunos sociólogos norteamericanos) que se cree forma la esencia de cada individuo.

personalidad, pero es un efecto a tal grado, que el portador ignora que usa una máscara.

- ❖ La segunda postura sobre el uso de las máscaras se relaciona con la tradición. Claude Gaignebet,⁴⁶ advierte que los portadores se tornan conscientes del significado ritual que conlleva la máscara, pero es un hombre que imita al objeto de la máscara, mas, no se transforma en ella. De manera similar, Víctor José Moya Rubio,⁴⁷ señala que el uso moderno de la máscara es disfrazarse, divertirse o dramatizar tanto el nacionalismo como las costumbres. Y finalmente, Juan Pedro Viqueira Albán,⁴⁸ aprecia las máscaras como un mecanismo para ocultar las diferencias sociales y no los rasgos individuales de orden moral o psicológico.

- ii) Aspecto esencial de la tradición carnavalesca es la realización de ciertos rituales cómicos de raigambre europea, que no siempre se llevan a cabo en conjunto, como la fiesta de los bobos o locos, la risa pascual, la actuación de personajes característicos (bufones o payasos), el tribunal de las máscaras, el lanzamiento del hombre al agua, la transcendencia de los carniceros, la fiesta de los subdiáconos, la del burro, los desfiles, las tundas colectivas, las elecciones de reinas o reyes de la risa y sus destronamientos. Los autores que dan cuenta de uno o más de estos

⁴⁶ La obra de Claude Gaignebet, *El Carnaval. Ensayos de mitología popular*, presenta una perspectiva etnográfica, su objeto de estudio se centra en el carnaval europeo, concretamente en cómo la mentalidad popular entendía todos los rituales carnavalescos y para ello retoma tradiciones egipcias e indoeuropeas; exponiendo con ello, que las prácticas del carnaval fueron un conjunto de cosmovisiones precristianas y medievales, observadas como una religión marginal que el cristianismo fue desplazando y sustituyendo en determinadas fechas.

⁴⁷ Víctor José Moya Rubio, en *Máscaras la otra cara de México*, desarrolla un interesante recorrido por el increíble mundo de las máscaras que el autor ha coleccionado, en una estructura que recuerda a las cédulas y las exposiciones museográficas.

⁴⁸ Juan Pedro Viqueira Albán con *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*, produce una investigación que estudia entre varias diversiones, al carnaval de la ciudad de México a finales de la Colonia. También escribe el artículo de “Diversiones públicas y cultura popular en la ciudad de México durante el siglo de las luces”, donde describe las

rituales son: Bajtin, Heers, Le Roy,⁴⁹ Petzoldt, Nava y Patricia Núñez Gómez.⁵⁰ Los orígenes de estos rituales son expuestos por el trabajo de Gaignebet, en donde se subrayan como generadoras las siguientes tradiciones: a) El papel de la cuarentena para dividir el año y sus rituales; b) el oso que hiberna, liberador de almas que despierta con la primavera; c) el mundo del revés y de la infancia; d) las fiestas textiles, la magia y la quema del cáñamo; e) el hada, la hija del diablo, la mujer y la viuda del carnaval; f) los soplos y las almas animales; g) las concepciones sobre los osos, gallos, pájaros, caballos, asnos, cisnes, sirenas y cornudos; h) la carne y la comida flatulenta; i) Los relatos de los personajes Caramantran, Gargantúa y Pantagruel. Un grupo de autores también destaca cómo las costumbres y usos europeos se mezclaron con elementos de ciertas regiones hispanas de América produciendo un carnaval cuyos rituales distintivos son el uso de disfraces, música, cantos, bailes y el abandono del trabajo cotidiano por varios días; dentro de este grupo de especialistas sobresalen Haydeé Quiroz Malca,⁵¹ López Cantos, Higinio Vázquez Santana y J. Ignacio Dávila Garibi,⁵² así como Inocencio Rodríguez Flores.⁵³

iii) Las prácticas carnavalescas representan el sistema, aunque en forma paroxística,

diversiones populares del siglo XVIII y la forma en que se adaptaron a las restricciones coloniales.

⁴⁹ Le Roy Ladurie en *El carnaval de Romans*, da cuenta de cómo se produce una revuelta popular que termina en una masacre en el carnaval de Romans.

⁵⁰ *El carnaval y la historia social de Autlán*, de Patricia Núñez Gómez, es un trabajo desde la historia social cuyo enfoque es contemporáneo y regional.

⁵¹ El texto de Haydeé Quiroz Malca *El carnaval en México, abanico de cultura*, tiene un enfoque etnográfico e histórico, que describe la práctica del carnaval en muchos de sitios de México, con sus características etnográficas que inscribe en una revisión histórica.

⁵² *El carnaval* de Higinio Vázquez Santana y J. Ignacio Dávila Garibi, presenta una breve descripción de la historia del carnaval y las características regionales en nuestro país.

⁵³ Inocencio Rodríguez Flores en *El brinco del Chinelo*, escribe bajo un enfoque etnográfico y regional sobre lo carnavalesco, cuyo acento está puesto en el proceso de aculturación y las permanencias que se oponen.

en una escala inferior, donde se produce el reflejo de la sociedad en cuanto a sus reglas, tradiciones, tensiones y aspectos culturales. Aspecto que es descrito por: Núñez Gómez, Raquel Alfonseca,⁵⁴ Mónica Rector,⁵⁵ V. V. Ivanov,⁵⁶ Roger Chartier⁵⁷ y Rodríguez Flores, quien advierte que en la celebración se mira la memoria regional, sus usos, costumbres y forma de aculturación. De hecho para Bajtin, Burke, Caro Baroja, Le Roy, Quiroz Malca, Trías, Ruiz Medrano, Azor y Nava; tal representación del carnaval, se liga con la teatralidad, las actitudes y las formas de vida, por las cuales el colectivo percibe lo que conoce como mundo.

- iv) Los componentes del carnaval son: a) la existencia de libertad en el festejo, o la tendencia a ésta, destacadas por: Bajtin, V. V. Ivanov, Burke, Quiroz Malca, Alfonseca y Münch; b) la parodia como lo mencionan Bajtin, Eco, Ávila, Nava y Ruiz Medrano; c) Bajtin, Chartier, Caro Baroja, Le Roy y Ávila apuntan a lo grotesco (lo inacabado, grande o desproporcionado); d) la risa, mencionada por Bajtin, Gaignebet, Burke, Ávila y Münch; e) las bromas y la sátira, que describen Eco, Ruiz Medrano y Ávila; f) las contradicciones o ambivalencias referidas por Bajtin, Burke, Ávila y Chartier; g) la igualdad, según Bajtin, Ruiz Medrano y Ávila; h) un lenguaje propio, explicado por Bajtin y Nava; i) Bajtin y Burke coinciden en señalar que todos

⁵⁴ Raquel Alfonseca, “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal: Ramo Diversiones Públicas en General. Las diversiones públicas en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX, un espejo de la sociedad,” 2 Vols. Presenta tanto un catálogo del Archivo, como un bosquejo general de todas las diversiones de la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX.

⁵⁵ Mónica Rector, “El código y el mensaje del carnaval: Escolas-de-Samba”, en Umberto Eco, *et al.*, *¡Carnaval!*, pp. 48-200. Texto que parte de la lingüística, exponiendo a la celebración brasileña como un relato, contado a través de los símbolos que emanan en compañía del baile, la música y la samba.

⁵⁶ V. V. Ivanov. “La teoría semiótica del carnaval como la inversión de los opuestos bipolares”, en Umberto Eco, *et al.*, *¡Carnaval!* pp. 21-47. Artículo que analiza la celebración a partir de dualidades.

⁵⁷ Roger Chartier. *La historia o la lectura del tiempo*, pp. 42, 52, 73. El tema central, destaca que las representaciones del pasado y del presente convencen a los hombres de que realmente son, de ahí que sean un medio para establecer relaciones de dominación. Argumento por el que aborda varios puntos sobre la construcción del relato histórico.

los elementos se presentan en abundancia; j) lo caótico, escatológico y el esperpento, según Ávila; k) finalmente, Burke describe las competencias y los desfiles.

- v) El carnaval, para Bajtin, Baroja y Rolando Rojas Rojas,⁵⁸ es un ritual de trasgresión al sistema. Viqueira lo comparte, pero agrega que opera sólo sobre el orden cotidiano, a través del orden carnavalesco. Alfonseca tiene una postura más amplia de la transgresión carnavalesca, la contempla como ruptura e igual que Le Roy, en el sentido complementario; en forma similar, Ileana Azor,⁵⁹ comprende una alteración con lo laboral pero en una continuidad histórica. Por su parte, Guido Münch Galindo,⁶⁰ agrega que, si bien hay transgresión, está acotada por el mismo sistema. Finalmente, Caillois, Duvignaud, Nava y Carlos Rubén Ruiz Medrano,⁶¹ indican que la transgresión no traspasa las fronteras del festejo.
- vi) En la celebración se experimenta el conocido “mundo al revés” o “la fiesta de la inversión del orden” (referido también como desorden), en que muchos aspectos prohibidos se vuelven permisibles y se invierte el orden social. Este argumento se desarrolla en las obras de: Bajtin, Burke, Caro Baroja, Le Roy, Quiroz Malca,

⁵⁸ El texto de Rolando Rojas Rojas, *Tiempos de Carnaval: El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*, es una historia cultural sobre el carnaval limeño. Cabe agregar que el texto fue una extraordinaria ventana para realizar comparaciones con la misma época, cuyo resultado destacó aún más, las particularidades de la presente investigación.

⁵⁹ Ileana Azor con *Teatralidades y Carnaval: Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*, presenta un estudio teatral etnoescenológicos y antropológicos con un enfoque regional, que reconstruye el carnaval de Puebla para destacar las características de los perfiles sociales, rostros, cuadrillas y el papel de la mujer. Brinda también, consideraciones prehispánicas y nacionales que se vertieron en los carnavales nacionales.

⁶⁰ *Una semblanza del carnaval de Veracruz*, de Guido Münch Galindo, es un estudio etnográfico y regional, que da cuenta a través de la celebración, del cambio socio cultural del puerto, que se ha visto envuelto en los rápidos procesos de urbanización, que han borrado mucho de la tradición, dejando sólo el cumplimiento del ritual.

⁶¹ La obra de Carlos Rubén Ruiz Medrano, *Fiestas y procesiones en el mundo Colonial Novohispano: Los conflictos de preeminencia y una sátira carnavalesca del siglo XVIII*, es un análisis literario sobre textos coloniales cuyas imágenes sólo pueden ser entendidas a través de las figuras de carnestolendas de las ciudades españolas del siglo XVII, de ahí, que destaque la gran influencia de la tradición de la península

Gaignebet, Ávila, Nava, Ruiz Medrano, Münch y Chartier. Por su parte, Viqueira, aun cuando acepta la inversión del orden, la desarrolla un poco más, de acuerdo con los límites que cada plano tiene para su opuesto, entendiendo al sistema como un conjunto de múltiples planos que se legitiman por el contrario.

vii) La fiesta de carnes toles es una expresión del desorden, pero institucionalizado y acotado, por lo cual, las élites han podido usar los ritos carnavalescos para contener, ordenar, subrayar la necesidad de las jerarquías sociales, afianzar clientelas y legitimar; ya que, tras la apariencia de relajar los controles, se sujeta a la población dentro del mismo sistema, porque sumisamente asumen como una convicción más, los límites impuestos, de ahí, que se mire el carnaval como un medio de control social, indicado por: Heers, Caro Baroja, Burke, Núñez Gómez y Münch. Aunque para Eco, Ruiz Medrano y Viqueira, este desorden institucionalizado también produce entre los participantes una crítica que cuestiona el sistema, donde se revelan que existen formas de vida alternas, mostrando que el plano de su cotidianidad no es el único posible; esta crítica no sólo es vista como guía para experimentar nuevos estilos del ser, Le Roy advierte que también hace comprender la necesidad de la permanencia del sistema, porque el pueblo entiende que fuera del orden establecido, se vive el caos carnavalesco. Incluso la filosofía de Trías menciona que el individuo cotidiano porta una careta y su realidad es un carnaval encubierto tras la idea de que sólo existen las condiciones carnavalescas dentro de una fiesta, de ahí, que tras el engaño, se mantenga una relativa estabilidad porque no se rebasan los límites permitidos.

viii) Se presentan el folklore y la tradición a través de diversos rituales, como señalan

Bajtín, Duvignaud, Caro Baroja, Heers, Gaignebet, Burke, Quiroz Malca, Azor, Ruiz Medrano y Marco Polo Hernández Cuevas,⁶² quien destaca la raíz africana y su trascendencia.

- ix) Es la expresión del pueblo en contra de lo oficial, un medio para reestablecer lo consuetudinario, un ritual que cuestiona lo religioso, político y social del sistema, mientras que reivindica valores y prácticas populares; apreciación comentada por Bajtin, Viqueira, Rojas Rojas, López Cantos, Rodríguez Flores, Ávila y Ruiz Medrano.
- x) Un aspecto peculiar de algunos carnavales del pasado es que culminaron en motines, por lo que algunos especialistas como Caro Baroja, Le Roy, Viqueira, V. V. Ivanov y Rojas Rojas los miran semejantes a un medio de lucha, que busca reivindicar al pueblo y se expresa a través de revueltas populares. Sin embargo, para Eco, sólo se produce al rebasar lo cómico y la transgresión opera en el sistema, así, igual que Burke, observa la sublevación, cuando el festejo no obedece los límites de lo autorizado.
- xi) Callois, Münch, Nava, y Ruiz Medrano explican que la celebración produce la renovación del sistema o un renacimiento, en palabras de Bajtin; vinculada también para Gaignebet, Quiroz Malca y Nava a la renovación de la naturaleza en asociación con los ciclos agrícolas.
- xii) Bajtin, Burke, Viqueira, Ávila y Nava indican que se lleva a cabo en espacios populares (la calle y la plaza).

⁶² Marco Polo Hernández Cuevas con *África en el Carnaval Mexicano*, escribe una aproximación de estudios hispánicos sobre el carnaval en México, que busca la reivindicación de la raíz africana en la celebración carnavalesca; afirma que durante el festejo se gestó el discurso de oposición que generó la independencia, por lo que se tomó en el acontecimiento el estandarte de la Guadalupeana como una evocación a una deidad africana pero que se borró tras la revolución y su visión eurocéntrica.

- xiii) Para Duvignaud, Caro Baroja y Azor, el detonante del carnaval es la Iglesia; incluso Gaignebet subraya que la iglesia asimiló las prácticas marginales que dieron origen a los ritos carnaavalescos.
- xiv) Viqueira apunta que el carnaval del siglo XIX se amaestró y controló a través de varias disposiciones oficiales que intentaron parcialmente suprimirlo; así, privatizado y casi exclusivo de las clases altas, como escriben Gérard Brey y Serge Saläun,⁶³ su operatividad se sujetó a la demanda local de distracción y diversión en el horizonte burgués, referido por Petzoldt. Aunque también Caro Baroja denuncia que la extinción del carnaval popular se debió a un proceso de secularización de un “laicismo burocrático”.
- xv) Las actitudes definitorias del festejo son el disfrute de comida, sexo y el uso de la violencia, como Burke y Münch las describen. Ahora bien, Ávila y Nava también acuerdan en la postura sobre la violencia, pero la advierten como caótica o cruel en palabras de Chartier.
- xvi) Es la supresión temporal de jerarquías, normas y controles, que libera momentáneamente a los oprimidos, según Bajtin, Viqueira, Quiroz Malca, Ávila y Nava.
- xvii) Duvignaud, Caro Baroja y Azor coinciden en expresar que el carnaval se desarrolla a partir de cultos paganos y vulgares, que fueron asimilados dentro de la tradición oficial; incluso Gaignebet señala tales prácticas como una religión marginal.
- xviii) Para Bajtin, Viqueira y Nava es una fiesta ligada al carnaval medieval, sin nexos con la concepción oficial de la Iglesia y el Estado respecto a la visión del hombre,

⁶³ Gérard Brey y Serge Saläun “Los avatares de una fiesta popular: El carnaval de la Coruña en el siglo XIX”. Artículo que muestra al festejo de Coruña, cuya semejanza con el carnaval de las élites de la ciudad

del mundo y de las relaciones humanas.

- xix) Es una convivencia detonante del comercio, una fiesta de intercambios, explicada por Münch y Fernand Braudel.⁶⁴
- xx) Bajtin la destaca como la celebración en que una parte de la población se disfraza para engañar a la otra.
- xxi) Para Le Roy, existen acontecimientos generadores que destruyen las estructuras tradicionales y las substituyen por otras, sobre todo en los carnavales que culminan en motines.

Ahora bien, algunos puntos anteriores parecen contradictorios, pero es que el carnaval no ha sido el mismo en todos tiempos y regiones. Tal es caso de los bailes de máscaras de mediados del siglo XIX en la ciudad de México, que tuvieron características únicas, aunque coinciden en varios aspectos de las orientaciones expuestas, que enriquecen la investigación y a continuación se describen.

A la luz de los especialistas, es claro que, si bien las élites mexicanas de 1840 a 1860 portaron máscaras en los bailes de carnaval, su intención fue divertirse con las posibilidades del anonimato, dramatizar la tradición, permitir que su Yo lúdico emergiera con todas sus conductas reprobables, sumándose a la colectividad festiva y gozando con los engaños de los demás.

Por otro lado, los textos sobre las indagaciones del carnaval, permiten comprender que el festejo de esta investigación, pudo albergar muchos rituales comunes a las fiestas de carnes toles, pero sobre todo se practicaron los asociados con las celebraciones

de México, es notable.

⁶⁴ Fernand Braudel. *La dinámica del capitalismo*, pp. 22-30, obra que indica a la feria y en menor grado al carnaval, como fiestas que detona el comercio, que lo hace pasar de una economía de la vida material, local y particular a una economía de mercado, de índole regional y hasta un poco más, donde aparecen tanto los intermediarios como los agentes.

americanas y los que correspondían a la época; es decir, se dio prioridad al ritual del baile de máscaras, exclusivo de las élites y de los sectores cercanos que pudieran pagar la diversión.

En cuanto a la estructura que ciñó a los bailes de máscaras, la facultad de reflejar el sistema fue lo que ordenó el festejo; pero debido a que sólo se convidaba a los sectores altos, fueron las condiciones de las élites en una escala menor, las mostradas y dispuestas para ordenar las noches carnavalescas.

A través de los argumentos de los especialistas, se parte de que las élites de la ciudad de México gozaron en los tres días de carnaval de los siguientes componentes: la experiencia de libertad en el festejo, la parodia, lo grotesco, la risa, las bromas, la sátira, las contradicciones o ambivalencias, la igualdad, la abundancia, lo caótico, las competencias y los desfiles; todo expresado mediante un lenguaje propio. Donde las actitudes definitorias fueron el disfrute de comida, el sexo y el caos si bien restringidos a ciertos límites; en una convivencia detonante del intercambio material y cultural.

Las obras especializadas en el tema también hacen referencia a que la fiesta de carnes toles es una expresión del desorden, pero autorizado y con determinados límites, por lo que fue un medio de control social y reafirmación de jerarquías entre las élites que acudían; sin embargo, también los participantes obtuvieron después de las noches de bailes de máscaras, una crítica que cuestionaba el sistema, que les hacía reflexionar sobre su estilo de vida.

El baile de máscaras de esta investigación no se enmarcó, como algunos autores mencionan, en la trasgresión, el renacimiento, la renovación del sistema o la fuga de deseos reprimidos de los sectores marginados; tuvo una expresión diferente, la fiesta en cuestión partió de la continuidad del sistema y la exaltación de lo cómico, que siguiendo

a Eco, distinguimos tres puntos:

1. Se expuso la regla a parodiar y los componentes del sistema que representaban a la audiencia de los bailes de máscaras.
2. Se violaron, por el Yo lúdico, las normas sobre entendidas de un marco determinado como las de etiqueta y cortejo (pero no el sistema).
3. La crítica social hizo su aparición, desde una literatura periodística, consciente de las posibilidades de la violación a las reglas y las dimensiones de aquello que se parodia.

Sin embargo, la particularidad del carnaval que esta investigación aborda, tuvo que ver con las condiciones de la sociedad del México de entonces:

- i) El establecimiento de la empresa que lucró con el festejo que reprodujo las condiciones mínimas de la estructura de las diversiones.
- ii) La red social que se creó para la operatividad de la empresa.
- iii) La forma en que se satisfizo a la clientela que gozó de las funciones de la diversión, en un marco de reconocimiento grupal, que buscaba el prestigio, la reafirmación de jerarquía, el dominio de clientelas o compadrazgos, el reconocimiento por la conquista de un entorno que reproducía las condiciones del sector, pero con mayores posibilidades por encontrarse en una dinámica controlada y con una competencia mucho menor.
- iv) El carácter histórico, donde se suscitaron procesos culturales, sociales, prohibiciones y dispensas, que condicionó la realización de la fiesta carnavalesca.

Estas características hacen sumamente particulares los bailes de máscaras de carnaval en la ciudad de México, de 1840 a 1860. De ello tratarán los siguientes capítulos, que parten de la argumentación planteada en esta primera sección.

CAPÍTULO II

DE LA FIESTA POPULAR AL SURGIMIENTO DEL FESTEJO

COMO NEGOCIO

ADAPTACIONES A LOS RITOS CARNAVALESCOS

La empresa del carnaval explotaba y partía de un concepto cuyo origen era mucho más remoto que la Nueva España, iba incluso más allá de la temporalidad cristiana, surgía del mundo pagano, donde la fiesta se fundió con la creencia, la vida y la muerte.

Muchos son los probables orígenes que los investigadores señalan para el carnaval; la mayoría concuerda en situarlos alrededor del 1100 a. C., cuando los griegos practicaban ciertos festejos que se identifican como proto carnavalescos. Por otro lado, las celebraciones más antiguas, cuyos rituales se vinculan de algún modo con el carnaval, son la fiesta relacionada con el culto a Isis (diosa egipcia de la maternidad y fertilidad), la Bacanalia (culto a Baco y a Dionisio con “fiestas, banquetes y orgías”), la Lupercalia (festividad similar a la anterior, celebrada cada 15 de febrero cuando se rendía culto a Pan o Fauno, que muchos asocian con lupus, lobos, licantropía) y la Saturnalia romana (culto a Saturno con sacrificios y banquetes, conmemoradas en relación al tiempo de la siembra de invierno).⁶⁵

Al extenderse e institucionalizarse el cristianismo en Europa, la práctica religiosa de la Cuaresma y la Semana Santa con su respectiva penitencia se tornaron en acontecimientos relevantes. Sin embargo, continuaban muchas prácticas paganas que eran una especie de religión marginal que fueron sintetizados con el paso del tiempo en los festejos de la Iglesia, como en las celebraciones de los santos, por ende, muchos de

los rituales adquirieron un nuevo significado; pero aquellos elementos que no se adaptaron dentro de los festejos del santoral oficial terminaron como parte de una fiesta relacionada con la Cuaresma, el festejo de carnes toles.⁶⁶

En la Europa cristiana, la fiesta de carnes toles, con todas las prácticas de los rituales paganos que había asimilado, era la última ocasión de diversión antes del miércoles de ceniza que marcaba el inicio de la Cuaresma, el periodo de penitencia, ayuno y abstinencia de carne. De ahí, la denominación de carnaval, en vinculación con los vocablos carnestolendas o carnes toles, que significa quitar la carne o ya no comerla. De tal modo, el domingo, lunes y martes precedentes a la Cuaresma se convirtieron, por el uso coloquial del lenguaje, en los días de carnaval.

La fecha de los días carnalescos no era la misma todos los años, se fijaba contando tres días para atrás del miércoles de ceniza y éste se ubica tras identificar el primer domingo después de la primera luna llena de primavera, que marca la pascua; de este día se restan los cuarenta días de la Cuaresma y en esa semana se halla el miércoles de ceniza. Hay que aclarar que en algunas regiones y épocas, la fecha no se estableció por estas cuestiones.

El carnaval europeo medieval, que se heredó a la Nueva España, ofrecía todos los placeres de los que la población se privaría por cuarenta días, además de muchas actividades prohibidas,⁶⁷ que adquirieron características del mundo prehispánico, según la región en que se llevaba a cabo. De hecho, se celebra actualmente, con este tipo de variantes, en diversos lugares de la República, aun cuando no se conozca plenamente el

⁶⁵ Haydée Quiroz Malca, *op. cit.*, pp. 13-15.

⁶⁶ Claude Gaignebet, *op. cit.*, pp. 41-72. Obra que recupera la significación original de algunos rituales carnalescos y sus elementos, también señala la forma en que se transformaron y hace una valiosa descripción de los aspectos más relevantes.

⁶⁷ Juan Pedro Viqueira Albán. *Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de*

significado o el origen de cada uno de los rituales que comprende.⁶⁸

En la época Colonial “la inversión del orden social” fue uno de los rituales más importantes que operaba entre dominados y marginados, en donde lo prohibido se practicaba por unos días, entre burlas o placeres, cuando “ los roles sociales y sexuales, -eran- intercambiables, -así- los oprimidos imponen entonces, efímeramente, sus reglas”, mientras se creaba un nuevo y temporal orden social, sujeto a determinados principios que tanto autorizaban como regulaban la celebración; que distanciaban al pueblo de la élite por los intereses de cada región o época.⁶⁹

Para el siglo XVII, el componente fundamental del carnaval celebrado en la Nueva España era el pueblo, que en la plaza central se llenaba de regocijo, bebida y baile. Durante esos tres días carnavalescos, la gente por toda la ciudad se arrojaba cascarrones de huevos, anises, se disfrazaba y enmascaraba, a veces, hasta de religiosos o del género opuesto; una vez encubiertos, las burlas proliferaban, los abusos aparecían y al final del festejo bailaban la danza de “los huehuenches”, que remataban ahorcando a uno de ellos.⁷⁰

Durante el siglo XVIII, el carnaval de la ciudad de México era más aceptado por los estratos populares quienes acudían a “la fiesta de inversión del orden social... -

México durante el siglo de las luces, pp. 138-139.

⁶⁸ Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 10. Viqueira, *op. cit.*, p. 139.

⁶⁹ Viqueira, *op. cit.*, p. 141. Describe profundamente el rito de la inversión del orden en la Nueva España, pero respecto a la autorización y control del carnaval, que Viqueira menciona, se puede complementar con Peter Burke, *op. cit.*, pp. 257-291

⁷⁰ Viqueira. *op. cit.*, pp. 139 y 140, da cuenta detenidamente de la fiesta popular. Por otra parte Cristina Oehmichen en su artículo “El carnaval de Culhuacán: expresiones de identidad barrial” expone que hoy en día la figura enjuiciada al final del festejo carnavalesco “Palegande”, se relaciona con la “danza de los huehuenches” o al “padre viejo que se presenta en otras localidades del país durante la ceremonia del ahorcado”; tal continuidad del ritual en algunos barrios tradicionales de la ciudad de México y su desaparición del Centro Histórico, los explica a través de la permanencia de la identidad barrial en su nivel histórico y “A causa de las prohibiciones” coloniales que confinaron al carnaval a “los barrios indígenas alejados de la traza urbana”.

donde- lo prohibido estaba permitido; los roles sexuales y sociales se volvían intercambiables; y los oprimidos imponían efímeramente sus reglas”. La celebración fue entonces un desahogo para la inmensa mayoría, la que ocupaba los sectores más bajos, pues le permitía recrear esquemas de movilidad a los que no tenían acceso; al menos por tres días, escapaban de la marginación entre la ilusión del disfraz, la burla y la intoxicación. Aspectos del desorden que las autoridades trataron de controlar, de ahí que en el tercer lustro del siglo, se dieran disposiciones para suprimir aspectos del ritual y trasladar el festejo del centro a los paseos, a lo largo del canal que iba a Chalco. Los estratos bajos entonces readaptaron el festejo, esta vez en su nueva sede, en la cual reproducían varios aspectos prohibidos, pero las múltiples medidas de las autoridades a lo largo de setenta años transformaron al carnaval a “fines del período colonial (...) en un pintoresco y animado paseo”.⁷¹

Otras fiestas tuvieron que ver con la restricción de usar máscaras en la Nueva España, como las celebraciones del patrono de la Real Pontificia de México, San Pablo, del 24 de enero, porque estudiantes enmascarados habían hecho fechorías, de las que resultaron algunos muertos y heridos en 1731.⁷² Ahora bien, respecto al carnaval o parte de sus rituales se emitieron muchas prohibiciones en la Nueva España; una pequeña muestra son las emitidas en 1722, dictadas por el arzobispo con la finalidad de impedir que los hombres se vistieran de mujer, haciendo referencia al demonio en lo que respecta a las máscaras; otra se emite en 1731, ratificada en 1774 y en 1780, cuando una real cédula se opone a la ceremonia del ahorcado y el baile de los huehuenches,

⁷¹ Viqueira. “Diversiones públicas y cultura popular en la ciudad de México durante el siglo de las luces” en *Anuario de Estudios Americanos*, No. 44, Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos, 1987, pp. 204-207. Es un interesante artículo que no sólo se refiere al carnaval, sino a otras recreaciones que permiten mirar las formas de vida del final de la época Colonial.

⁷² Francisco de Asis Flores y Troncoso. *Historia de la Medicina en México desde la época de los indios*

que incluso se prohibió totalmente en el carnaval de 1787 y después en 1797; se restringió el tirar anises, cascarones y otros objetos que se acostumbraba arrojar en el Coliseo o en las calles, prohibiciones que, aun cuando no se acataron al pie de la letra, provocaron que hacia 1821, se afirmara que el carnaval en México había perdido toda su fuerza.⁷³

Las numerosas prohibiciones coloniales eclesiásticas y civiles, fueron las que lograron frenar el impulso popular de la diversión en la Nueva España; nada comparado con el carnaval de Lima de la primera mitad del siglo XIX, que reportaba por saldo “un joven con una pierna rota, una mujer quemada, un hombre ensangrentado, un oficial herido, un niño muerto de un huevo en la sien y una señorita tuerta”⁷⁴. La mezcla de estratos en Perú era evidente, había propietarios lamentándose de que los mocitos en tiempos de carnaval se propasaban con sus hijas, hubo quejas de europeos que fueron ridiculizados, protestas de que en las calles “los negros”, chantajeaban o extorsionaban a la gente para no embromarlos, anécdotas de señoras de alto peinado que de pronto sentían que les estrellaban huevos de agua hedionda en la cabeza y demás.⁷⁵

El carnaval en los comienzos del México independiente, a raíz de todos los controles coloniales, fue una práctica de disfraces, paseos y una que otra burla, como arrojar papeles de colores o huevos, eso sí con diferentes contenidos. Pero el saldo más doloroso para las víctimas era el del engaño y la deshonra. En esa época, la diferenciación social operaba en las prácticas de carnaval, como muestra el siguiente relato, que subraya la distancia entre el pueblo y las élites:

hasta la presente, pp. 38-39.

⁷³ Viqueira. *Relajados o reprimidos...*, pp. 138-153 y 272.

⁷⁴ Rolando Rojas Rojas, *Tiempos de carnaval: El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*, p. 84.

⁷⁵ *Ibíd.*, pp. 75-84.

Las fiestas callejeras del carnaval se reducían a retozos más o menos groseros, con el pretexto de quebrarse cascarones de tizar, de salvado, de miel y aguas pestilentes; y entre la gente bien educada, lanzar flores, aguas de olor y agasajos, consistentes en fracciones pequeñas de papel de colores, mezcladas con partículas de oro volante.⁷⁶

Aun con todas las disposiciones de las autoridades para extender su poder y controlar los espacios, hay que admitir que, a principios del siglo XIX, el pueblo todavía dominaba las calles y las recreaciones.⁷⁷ De ahí que, los estratos acomodados, prefirieran transitar los espacios exteriores a caballo o dentro de sus carros, evitando en lo posible el contacto con el pueblo. Así, poco tiempo después de la Independencia, las élites, refugiaron en sus casas el festejo carnavalesco, tras transformar algunas tertulias en fiestas efectuadas en carnestolendas, en donde se retomó el uso de las máscaras y comparsas, como las realizadas por el Lic. Bernardo González Angulo, las del General Barrera y las del General Valencia.⁷⁸

Los contrastes entre el pueblo y la élite eran evidentes, pero en estas primeras décadas del México independiente en los días de carnaval lo fueron más: se notaba en los vestuarios, cuando en los paseos el pueblo presentaba comparsas, vendía sus productos alimenticios o artesanales, usando disfraces desgastados de moros o chinos y máscaras de perro o mono, las cuales tenían una raigambre más nacional, porque el bestiario del carnaval europeo no incluía estos animales; por su parte, los estratos acomodados desfilaban dentro de sus coches, con elegantes disfraces con coronas, plumas, encajes y ricas telas, vestidos a la europea de trovadores, caballeros o

⁷⁶ Quiroz Malca, *op. cit.* p. 61. Hira de Gortari Rabiela, Regina Hernández Franyuti (comp.) *Memorias y encuentros. La ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, vol. III, p. 460.

⁷⁷ Viqueira. “Diversiones públicas...”, en *Anuario de Estudios Americanos*, p. 201.

⁷⁸ Quiroz Malca, *op. cit.* p. 61. Cita a Guillermo Prieto en *Memorias de mis tiempos*, que describe estas tertulias carnavalizadas. Viqueira. *Relajados o reprimidos...*, pp. 138 y 280-285. Y Viqueira. “Diversiones públicas...”, en *Anuario de Estudios Americanos*, No. 44, Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos, 1987, pp. 207 y 222. En este artículo, indica la importancia de la tertulia que cobijó muchas celebraciones

templarios, aunque también hubo disfraces que sólo en el país se usaron como los que parodiaban un evento cercano.⁷⁹

El resurgir del carnaval decimonónico fue “una pálida copia”, según palabras de Viqueira, a comparación del populachero y torrencial que vivió la Nueva España:

Su celebración se redujo entonces a elegantes bailes de máscaras, concurridos por lo más granado de la sociedad, y que tenía lugar en casas particulares o en los teatros como el Principal o el Iturbide. Es cierto que se veían en las calles enmascarados seguidos por turbas de muchachos y que la gente arrojaba cascarones de salvado, de miel o de aguas podridas en los paseos de la ciudad, pero esto se hacía tan sólo en espera de que se iniciase el baile. El carnaval ya amaestrado y privatizado, había pasado a ser patrimonio casi exclusivo de las clases altas.⁸⁰

No obstante, las transformaciones en las que el festejo paso de los espacios públicos, al interior de las casas y más tarde a los teatros, pervivieron siempre ciertos elementos, como disfrazarse, invertir el orden de las cosas (aunque en el caso del baile de máscaras de las élites no se practicara en cuanto jerarquías sociales) insultarse o agraviar, comer y beber en exceso.⁸¹ Aspectos de lo cómico que se desataba por la caricaturización de los protagonistas tras el uso del disfraz, la violación a las normas de etiqueta, cortejo y de conversación por el ente antropomorfo, el disfrazado y portador de la careta.⁸²

Cabe agregar, que fuera del carnaval de las élites, se practicaban en las calles y en los portales algunos ritos del festejo popular de la época Colonial, como el de la inversión del orden de marginados y dominados, a través de disfraces u otros elementos; pero se realizaban entre el pueblo, por lo que uno que otro transeúnte que apareciera de

en las casas y hasta en vecindades, dando lugar a los coloquios posadas y pequeños carnavales.

⁷⁹ De Gortari y Hernández Franyuti (comp.) *op. cit.*, vol. III, pp. 459-460. Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 60. En el relato que cita de Prieto, muchas veces compara las actividades con las de la élite, por lo que podemos obtener las diferencias en el vestir.

⁸⁰ Viqueira. *Relajados o reprimidos...*, p. 148.

⁸¹ Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 37.

⁸² Umberto Eco, *op. cit.*, pp. 9-20. Capítulo que explica al carnaval en relación a lo cómico, de ahí que se

los estratos medio o altos resultaba correteado o hasta apedreado. El festejo popular, de hecho, languidecía frente a las celebraciones de las casas de los ricos o hasta de las vecindades, tanto por la afluencia y aceptación como por los recursos disponibles: “Si en la fiesta oficial se entronizaba la diferencia y la jerarquía, la fiesta popular rinde tributo a la igualdad, una igualdad festiva”.⁸³

En este siglo XIX se hizo más tajante la separación de la fiesta con la Iglesia; sólo se observaba el miércoles de ceniza como símbolo de terminación, con cierto desdén de los sacerdotes de la Iglesia: “Después del último día de locura, muchas veces señalado por nuestros excesos, venía inmediatamente la ceremonia de la ceniza, así como la muerte en seguida de los placeres. ‘¡Oh hombre! Decía el sacerdote (...)’⁸⁴ Pero mientras más se alejaba de la Iglesia, más se acercaba a la aristocracia europea que, desde el siglo XVIII, en algunas capitales celebraba con: bailes, carros alegóricos, disfraces, lujosas cabalgatas, concursos de carrozas, comparsas y todos los rituales apropiados por la “burguesía y la aristocracia”, esto fue un aburguesamiento del festejo, preludio de su ruina.⁸⁵ A mediados del XIX, estos bailes de máscaras de carnaval tuvieron su mayor esplendor en París, Roma y Venecia, con sus respectivas variantes nacionales como las procesiones, el baile de Piñata, los combates de dulces, la algarabía de los juegos nocturnos de apagar candelillas y demás.⁸⁶

El uso de disfraces hizo entonces verdadero furor. En los teatros, en los bailes y las soirés, no se veía otra cosa que ballets, ejecutados por personas disfrazadas. La corte se apropió los trajes simbólicos del carnaval: Polichineli y Arlequín se introdujeron en las Tullerías (...) el carnaval de la plebe perdió algo de su repugnante cinismo. Los harapos que servían de disfraz al populacho, durante estos días de regocijo, se trasladaron a los campos; y el pueblo de las grandes

descomponga en sus elementos esenciales, se estudie su uso y función, en comparación con la tragedia.

⁸³ Carlos Ruiz Medrano, *op. cit.*, p. 24.

⁸⁴ *El Universal*, 1 de enero de 1849, p. 2.

⁸⁵ Quiroz Malca, *op. cit.*, pp. 16, 37, 38

⁸⁶ *El Universal* 11, 12 de febrero de 1850, p. 3.

poblaciones empezó a llevar máscaras y trajes característicos.⁸⁷

Tras la cita anterior, se entiende cómo los estratos altos y medios del siglo XIX en México aproximaban su festejo carnavalesco a la aristocracia francesa, deslindando la fiesta de la religiosidad: “El carnaval, en conclusión, no es ya sino una diversión puramente material, -decían- un cuerpo dotado de calor y vida, empero destituido de inteligencia y de sentidos”.⁸⁸

Plasmar la separación entre el carnaval y la Iglesia fue la intención de varios artículos de la prensa mexicana, además de subrayar características como: “la apariencia de libertad” que se vivió como el extremo de las circunstancias de la élite en la fiesta carnavalesca, el origen de las máscaras en entornos paganos, así como la distancia de las prácticas del carnaval entre los nobles romanos y el pueblo, que justificaban la apropiación de los sectores altos de una celebración antes popular.⁸⁹

Por otro lado, la idea que filtraba tanto los intereses como las formas de vida en el México independiente era la asociación entre razón y realidad, condicionada por la “determinación de la razón por lo irracional” o sea la relación entre cordura y locura, vínculo que nutre la transición de la idea moderna a la contemporánea del mundo.⁹⁰ De ahí que el ritual carnavalesco resultara con sus formas paródicas y ambivalentes, en una crítica que miraba los extremos del sistema, es decir, tanto el festejo como lo cotidiano,

⁸⁷ *El Siglo diez y nueve*, 30 de Agosto de 1843 pp. 3 y 4.

⁸⁸ *Ídem*.

⁸⁹ *El Siglo diez y nueve*, 24 de mayo de 1842, p. 3. Artículo que deslindaba la fiesta del ámbito religioso. Otro artículo del mismo periódico del 30 de Agosto de 1843, pp. 3 y 4, refiere el origen de los rituales carnavalescos en Egipto, en los denominados festejos de “cherubs”, da cuenta del carnaval medieval, renacentista y hasta el decimonónico, para darle una génesis al carnaval de las élites; esta nota fue muy referida, entre los escritores mexicanos del siglo XIX.

⁹⁰ José Gaos, *op. cit.*, pp. 412-459. La relación entre la cordura y la locura señala, nutre la transición de la idea moderna a la contemporánea del mundo, a la cual, le dedica prácticamente la segunda parte de su obra, mostrando cómo la apropiación de tal idea, no se produce en el mismo tiempo para todas las estrategias discursivas del saber. Además, da cuenta de los procesos de adaptación de la idea en cuestión.

en los que observaba una cierta cordura en la locura pero toda una locura en la cordura; fue un momento en que la élite se alimentó culturalmente por lo popular y adquirieron elementos comunes, pero adaptados a sus circunstancias.

Esta relación entre cordura y locura expresa la ambivalencia del mundo carnavalesco, hecho complejo que produjo una carnavalización de la cotidianidad en determinadas áreas; ilusiones que confundían a los extremos del sistema, como si fueran un escape del mismo y no componentes que lo reproducían.

Por otro parte, la absurda paradoja y lo grotesco del carnaval europeo de antaño no pertenecían más al carnaval de las élites mexicanas que lentamente iba formándose; ya no era el mundo al revés de imágenes de muertas embarazadas o pobres entronizados como reyes. Lo que se vivía en el carnaval de la ciudad de México del XIX eran contradicciones; los habitantes presumían, ostentaban su riqueza, mientras la pobreza trepaba por las paredes de sus cómodas casas; ¡locura en la cordura o viceversa! La burla y el abuso se propinaban a los indefensos (pobres, mujeres, niños y ancianos), pero se ostentaban herederos de la ilustración, así, de nuevo, la locura resplandecía dentro de la cordura, fue un tiempo en que, el sobresalir y el dinero lo eran todo, ¿para qué? No importaba. Ya no cabalgaba más el jinete al revés, como en las imágenes medievales, sino que se estimaba la lujosa orquesta, la usura, el dinero y la revolución que enriquecía; estos fueron valores del revés, de la locura que transitaba en la cordura.⁹¹

Finalmente, las risas tertulianas de los sectores dominantes que cobijaron en sus casas al carnaval también consintieron cierto matiz de lo escatológico, el ritual de muerte

⁹¹ Bajtín, *op. cit.*, pp. 24 y 25. Situación de lo grotesco que abarca para Bajtín una mezcla un tanto repulsiva de lo polifacético, lo absurdo y la paradoja.

y renovación,⁹² en ese vínculo del término del carnaval e inicio de la Cuaresma que se recordaba en el México decimonónico a las cinco o seis de la mañana, al término de la pachanga, o bajo la imposición de la ceniza; pero sobre todo, se vivía con ello en el pronunciamiento, la requisita o el despojo territorial, entre el Te Deum de la victoria y la conmemoración que enmarca el saldo rojo que costó; se vivía, en suma, el sentir escatológico entre conciencia o vacuidad, entre el goce y la miseria cotidianos.

De esta forma se vivió el carnaval en las primeras décadas independientes, tras el deambular de la cordura a la locura en la cotidianidad, que se reflejaba en la diversión carnavalesca doblemente, tanto por el rito de revés como por la condición que filtraba la época. Pero se aparentaba una sobriedad de prácticas bajo un estricto control, que consistían en asistir por las tardes al paseo ricamente ataviados y dentro de sus coches, a paseos como el de la Viga o Bucareli, a observar las calles donde desfilaban los carros familiares con enmascarados que, en comparsas lujosas, regalaban flores; a mirar las divertidas comparsas de los pobres, que pedían monedas y por las noches, asistir a la tertulia privada o agruparse disfrazados en los portales evadiendo las burlas o persecuciones hasta la hora de entrada a los teatros.⁹³

Teatros, que fueron el territorio de los bailes de máscaras, la verdadera expresión del ritual carnavalesco para las élites cuando se daba lugar a las bromas, las aventuras, “el deseo de divertirse a costa de los demás”, que a veces llegaba al extremo cuando los palcos se vaciaban, transformando el salón en una “verdadera bacanal”.⁹⁴ “dulce carnaval, fusión de partidos, amparo de solteras, desahogo de casadas y doncellas, cosecha de bribones y coquetas, bonanza de peluqueros y modistas, solemnidad clásica

⁹² Nava Estrada, *op. cit.*, pp. 14-19. Y Ávila Díaz, *op. cit.*, p. 8, lo enumera como elementos de la literatura carnavalizada.

para los cocheros y 'las hijas de la alegría', festividad de la plebe, destete de los hijos de la familia (...) aturde a nuestra sociedad con tus locuras".⁹⁵

En suma, en esta sección, se ha visto cómo el carnaval pasó de lo popular a lo privado, a la comodidad de las casas lujosas; ahora se expondrá cómo fue posible que, en los teatros, se llevaran a cabo los bailes de máscaras carnavalescos.

EL TEATRO SE APROPIA DEL CARNAVAL

El auge de los teatros a mediados del siglo XIX debe rastrearse desde finales de la Colonia, cuando se observó como medio para educar al pueblo y regular desórdenes; de hecho, al poco tiempo se intentaron introducir los principios estéticos ilustrados, se reglamentaron y restringieron aspectos peculiares de las obras del teatro del *Coliseo Nuevo*, que tenía entonces el monopolio, por lo cual las reformas no permanecían mucho tiempo, pues al decaer la audiencia, se retomaban las representaciones que aplaudía el pueblo, que distaba de los gustos de la élite, ya que prefería temáticas algo fantásticas con protagonistas que les fueran más cercanos, populares, gustaba de los entremeses con música y bailes acordes a los estratos bajos. Más tarde, en el país recién independizado no dejaría de mirarse a los teatros como herramientas ilustradas para difundir el orden y progreso, que tanto gustaban a las élites.⁹⁶

Cuando el monopolio teatral terminó hacia la década de 1830, se produjeron dos géneros de obras: Las cultas y las populares. Las primeras, que de hecho fueron las

⁹³ Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*, p 406. Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 55, 61-63.

⁹⁴ Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 64.

⁹⁵ Guillermo Prieto, *Cuadros de costumbres I, Obras Completas II*, p. 354 y Manuel Payno, *Costumbres mexicanas. Obras Completas IV*, p. 156.

⁹⁶ Viqueira. "Diversiones públicas...", en *Anuario de Estudios Americanos*, No. 44, Sevilla, Escuela de estudios hispano-americanos, 1987, pp. 210-215. Desarrolla la temática del teatro en relación con la élite y el pueblo. Viqueira. *Relajados o reprimidos...*, p. 282. Presenta un apartado sobre la idea del orden.

novedosas, se concibieron como medios educativos, ya que en México, así como en Europa, había comenzado una campaña de desprestigio de las universidades por reconocerlas como instituciones medievales.⁹⁷ El local de espectáculos donde se representaban obras cultas permitía además, cierta distinción de clientela, porque no todos podían pagar la entrada, ni tan frecuentemente, el precio era el nuevo control social, lo cual separaba a los estratos en las diversiones; de esta forma, los ciudadanos soportaron el incremento de las entradas a condición de que los recintos se transformaran en un lugar acorde a su identidad, con lujo, orden y progreso, en el sentido de lo novedoso, espacioso y funcional.

Antes de los cuarenta, sólo dos teatros operaban en la ciudad de México, El Provisional, conocido como *De los Gallos*, que carecía de techo porque había sido palenque y el Teatro Principal, sucesor del Coliseo Nuevo, cuya audiencia era menos popular.⁹⁸ Sin embargo, ninguno tenía las características confortables para atraer a los estratos elevados; los testimonios al respecto, en 1840 parecen incluso alarmantes, pues indican que las condiciones eran “pésimas” y la sociedad agobiaba.⁹⁹

Se requería de un cambio estructural, decorativo y de enfoque más acorde con las exigencias de las élites, la transformación de los inmuebles se produjo lentamente, mas, la metamorfosis ornamental y de perspectiva ocurrió en enero de 1840, cuando el Teatro Principal celebró un baile de trajes a favor del Hospicio de los Pobres, a quienes se les cedió la ganancia del consumo de alimentos, en un evento que se efectuó con todo el lujo posible y consiguió tal audiencia que, para el siguiente mes, los empresarios de la

⁹⁷ Lourdes Alvarado, “El Claustro de la Universidad ante las Reformas educativas de 1833”, pp. 278-291, en Enrique González, González y Leticia Pérez Puente (Coord.), *Permanencia y cambio I. Universidades hispánicas 1551-2001*, 538 pp.

⁹⁸ Luis Reyes de la Maza. *El teatro en México en la época de Santa Anna (1840-1850)*, t. I, p. 8.

⁹⁹ Madame Calderón de la Barca. *La vida en México: Durante una residencia de dos años en ese país*, pp.

compañía dramática del Principal organizaron un baile de máscaras: “en el carnaval de ese año se dieron por primera vez con carácter público, en el Teatro Principal, bailes de máscaras, tan bien concurridos, elegantes y ordenados (...).”¹⁰⁰

Fue en ese momento, en el inicio de la década de los cuarenta cuando el carnaval rebasó a la tertulia privada; pero este proceso de transformación carnavalesca se debe revisar más despacio. La gestión que debieron enfrentar los empresarios del Teatro Principal, para celebrar el primer baile de máscaras de carnaval en 1840, tuvo que romper con dos prohibiciones: La legal y la religiosa, que provenían de la época Colonial, donde incluso se planteaba la pena de excomunión para quienes participaran en los carnavales y sus máscaras,¹⁰¹ como fue el caso de 1831, cuando el Arzobispado publicó un edicto con dicha pena para quienes asistieran a los bailes de máscaras, porque, del año anterior se tuvieron noticias de que, en una casa particular, “los invitados tanto hombres como mujeres sólo llevaban puesta la máscara; y (...) que algunas personas (...) -se disfrazaban- de algún personaje religioso como curas, monjas o frailes”; pero a raíz del edicto, muchas notas periodísticas alzaron sus voces en contra, tanto burlándose de la medida como cuestionando la autoridad eclesiástica, de ahí que, los altos mandos de la Iglesia no volvieran “a mencionar el tema”,¹⁰² evitando con ello, que se atacará más “el declinante prestigio de la Iglesia”.¹⁰³

Por otra parte, las prohibiciones legales coloniales que se habían promulgado en

50, 60 y 61

¹⁰⁰ Enrique de Olavarría y Ferrari. *Reseña histórica del teatro en México*. vol. I, pp. 367 y 368.

¹⁰¹ AGN, Grupo Documental 119, Justicia, vol. 121, 1839, Gobierno Interior, Leg.45.

¹⁰² Ángela Liliana Canabal Morales. “El carnaval y la Semana Santa en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Sus antecedentes hispanos y novohispanos,” pp. 16-17. Tesis de licenciatura en historia.

¹⁰³ Michael P. Costeloe. *La República central en México, 1835-1846: “Hombres de bien” en la época de Santa Anna*, p. 45. Cita que se refiere a la preocupación de los “hombres de bien” por los cambios de valores que su sociedad experimentaba, que atribuían a la merma de la reputación de la Iglesia, en especial,

diversos documentos, continuaron tras el surgimiento del México Independiente y las del carnaval no fueron la excepción. Ahora bien, la *Curia Filípica y Pandectas hispano-mexicanas*, fueron los compendios legislativos publicados en la década de 1850 que reorganizaban todas las disposiciones del derecho procesal y mercantil, tanto las resoluciones emitidas en la época Colonial, vigentes entonces, como las establecidas en el México independiente. De ahí, que ambos textos muestren los acuerdos y procedimientos legales a los que se enfrentaron los empresarios del carnaval para llevar a cabo el festejo.

La *Curia Filípica Mexicana* en la sección “De los días, horas y términos de las actuaciones” en el punto 877, de acuerdo con el decreto del 27 de noviembre de 1824 y 28 de enero de 1826, admite al carnaval, como día festivo en relación con lo eclesiástico.¹⁰⁴ Es decir, el carnaval no se restringía, antes bien, se le dio la aprobación de fiesta, aunque sólo de índole eclesiástica.

Por otro lado, el texto de *Pandectas hispano-mexicanas*, en el tomo III, en los números del 5085, 5086, 5087 y 5088 retoma las prohibiciones tanto para las máscaras como los disfraces, emitidas desde 1523 en Valladolid, hasta las del final del siglo XVIII para el Virreinato; estableciéndolas por tanto, como diversiones prohibidas.¹⁰⁵ Sin embargo, en el mismo texto pero bajo el número 1557 del tomo I, se consigna el bando sobre la licencia para diversiones del 18 de febrero de 1834, que establece: “1.- Sin licencia del gobierno del distrito Federal, no podrá haber diversión alguna de aquellas en que se exija del público algún pago de entrada”, ello, a consecuencia del bando de 1830

entre los jóvenes.

¹⁰⁴ Juan N. Rodríguez de San Miguel, *Curia Filípica*, pp. 280 y 281. Textualmente dice: “Son fiestas eclesiásticas para nuestro propósito, los domingos y días festivos en que hay obligación de oír misa; los de carnaval, los de Semana Santa, desde el viernes de Dolores hasta el martes de pascua inclusive, el día de Corpus y festividad de Guadalupe, el de San Felipe de Jesús, San Hipólito y pascua de Navidad”.

sobre las diversiones prohibidas. Por tanto, las diversiones prohibidas, sólo necesitaban la licencia para ser permitidas.¹⁰⁶

En cuanto a la licencia de las diversiones, la ley del 20 de marzo de 1837, declaraba como inspector de los teatros al Señor Prefecto, cuya obligación era conservar el orden, así como la tranquilidad pública,¹⁰⁷ y en las *Pandectas hispano-mexicanas* del bando de 1830, se refiere, el requerimiento de supervisión para evitar los desórdenes y excesos que se pudieran cometer contra la moral. Inspector que en los últimos años de 1830 y en los primeros de 1840, era uno de los empresarios de la compañía teatral del Principal.

Así, incluso con las prohibiciones heredadas de la Colonia, el marco legal hacía posible las diversiones teatrales de los bailes de máscaras de carnaval, siempre y cuando, se pagara la licencia, además de contar con la aprobación del inspector de teatros que era el mismo que la solicitaba.

Marco legal que un par de años más tarde se modificó, con motivo de una disputa en el Teatro Nuevo México, cuando se presumía la identidad española sobre la mexicana y se involucraron distintos intereses de instituciones de gobierno; el pleito concluyó con la resolución de aplicar los reglamentos sobre teatros, así salieron a relucir distintos compendios promulgados desde el siglo XVIII,¹⁰⁸ siendo el más próximo era el realizado bajo la administración interina de don José Justo Corro en 1836 con “las prevenciones de policía sobre diversiones teatrales en México”.¹⁰⁹ Sin embargo, diez años después, el reglamento se modificó y en lo que concierne al carnaval, en lugar del Prefecto del

¹⁰⁵ Juan N. Rodríguez de San Miguel, *Pandectas hispano-mexicanas*, t. III, pp. 560 y 561.

¹⁰⁶ Juan N. Rodríguez de San Miguel, *op. cit.*, t. I, pp. 766 y 767.

¹⁰⁷ *El Siglo diez y nueve*, 2 de Marzo de 1843, p. 1. Expone particularidades de los reglamentos para teatros.

¹⁰⁸ *Ídem*.

¹⁰⁹ Armando de María y Campos *Teatro del Nuevo México: Recuerdo y olvidos*, p. 167-178.

Centro, se nombró un Juez presidente de funciones como inspector.¹¹⁰

Así, con el marco legal a favor y el funcionario adecuado que tanto solicitaba el permiso como se auto supervisaba, se aprobó y realizó el primer baile de máscaras en el teatro; el carnaval había sido transformado, se ofrecía al que pudiera pagar la diversión, pero eran los estratos altos y sus cercanos sectores medios los que tenían acceso; entonces se había arrancado del pueblo, el cual intentaría darle unos estertores de vida, tanto en los Portales como fuera del teatro, reuniéndose en pequeños grupos que, más que practicar los rituales, se conformaban con monedas y una cuantas bromas. Al poco tiempo se iniciaría un proceso de transformación en los teatros, que culminaría en su proliferación con características de lujo, cuyo impulso era motivado por las nuevas exigencias de la concurrencia de los carnavales: Las élites que surgieron en estas primeras décadas de vida independiente.

Fue así, que el éxito de los bailes de máscaras dentro de los teatros dependió de que los empresarios del carnaval se enfocaran a satisfacer las exigencias de la clientela de los sectores más acomodados de la ciudad, que en la siguiente sección se describirán.

LAS ÉLITES TRAS LA INDEPENDENCIA

La minoría organizada que detentaba el poder en la ciudad de México de mediados del siglo XIX, era cohesionada por el ideal heredado de la ilustración, con el que trataban de establecer su dominio sobre la mayoría gobernada o dirigida.¹¹¹

¹¹⁰ *El Monitor Republicano*, 30 de abril de 1846, p. 1. Contempla varios artículos que tienen que ver con las autoridades del Ayuntamiento, con las obligaciones de los empresarios, del Juez y de los actores.

¹¹¹ Bottomore T. B, *op. cit.*, pp. 10 y 11. Mosca Gaetano, *op. cit.*, pp. 106, 107 y 110. Son textos clásicos que definen el concepto de élites. Concepto que refiere a una minoría que ejerce su poder en términos políticos, de mercado y culturales; es decir, una minoría dirigente con una superioridad cultural.

Era un sector dominante, que no presentaba una diferencia clara en el origen de sus fortunas, no provenía exclusivamente de un ámbito como podía ser el minero, el comercio, el político, el militar, etcétera; sino que existía una relación entre ellos, las fortunas no tenían un origen único, eran producto de varias actividades, de ahí que se agruparan bajo diversos criterios establecidos por ellos mismos: “Talento, riqueza o rango,” eran los criterios valorativos para aceptar o rechazar a las personas dentro de sus círculos de relaciones.¹¹²

Los criterios valorativos se estimaban a partir de la apreciación, más que en pruebas de solvencia como pudieron ser documentos, profesiones, propiedades y demás. Si cumplían en la apariencia (que incluía todo un sistema de códigos al hablar, vestir y relacionarse) podían acceder a los entornos de los estratos altos y las posibilidades de negocios que ahí se brindaban; fue así, que en el estrato medio de la capital se desató la presunción, el gasto excesivo por obtener elementos de estatus y una verdadera paranoia a ser clasificados como ridículos, pobres o sin instrucción; de hecho, este conjunto de actitudes fueron denominadas como “tonomanía” porque se aparentaba estar “a tono”, que además incluía humillar el honor y la confianza de los sectores marginados, era de nuevo la locura en la cordura, como un intento de marcar más las diferencias con el pueblo.¹¹³

Hasta fue posible obtener cargos públicos o tener acceso a diversos negocios que detonaban considerables riquezas, por fingir seguridad, marginar al pueblo, alardear de conocer lo que estaba de moda y a los personajes destacados; de hecho, este proceder

¹¹² Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 58-59. Textualmente alega: “Sea la afluencia de extranjeros, sea las transiciones políticas tan frecuentes, sea lo que Dios quisiere, el caso es que –de- diversidad de clases, que ese límite de fortunas, que esa clasificación de personas por sus talentos, riquezas o rango, todo esto es muy difícil hacer en México (...)”.

¹¹³ *Ibíd.*, pp. 433-441. Y sobre el maltrato de los sectores marginados que incluía a las mujeres

fue tan recurrente que se escribieron varios artículos que lo cuestionaban, expresando con gran ironía: “¿por qué fífiriches como Floripundio, que ni hacen nada, ni piensan en nada, ni sirven para nada, son hombres de importancia?”¹¹⁴

La apariencia tendía a mostrar talento, rango o riqueza, los parámetros para clasificarse dentro de las relaciones de los estratos altos.¹¹⁵ El criterio del talento se mostraba con la asimilación de los estereotipos de moda (exhibiendo determinados productos, actitudes, así como apegándose a las nociones de orden y progreso), además de la tradición de la época Colonial del dominio de los entornos y los estratos inferiores. El rango se manifestaba, con la jerarquía de diversos ámbitos y con el parentesco, en el que importaba el porcentaje de sangre extranjera.¹¹⁶ Pero era la riqueza el parámetro que subordinaba a los otros, cuando se mostraba el poder económico, todos obedecían.

Del criterio de rango existían dos subgrupos: El primero se definía por las características físicas: “La raza de los blancos y la de color, formando la base de la segunda los indígenas y la de la primera los descendientes de los Españoles.”¹¹⁷ El segundo subgrupo se establecía por las actividades practicadas, enunciándose como militares, eclesiásticos y paisanos que se presentaban como ricos y herederos de la ilustración, aunque pertenecieran al estrato medio, pero nunca a los pobres;¹¹⁸ se incluía

(deshonrarlas), a los pregoneros y al pueblo, referimos las pp. 88, 182-187- 241, 255, 297-303.

¹¹⁴ *Ibíd.*, p. 201.

¹¹⁵ Manuel Payno. *El fístol del diablo*, vol. I, p. 81. Menciona que estos mismos criterios valorativos “talento, el dinero o los empleos” eran tan requeridos que fueron motivo de odio y envidia.

¹¹⁶ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 57. Critica la apreciación de lo extranjero por encima de lo nacional.

¹¹⁷ José Ma. Luis Mora, *México y sus Revoluciones*. vol. I, p. 73. Enrique de Olavarría y Ferrari. *Episodios históricos mexicanos*. t. IV p. 1296 usa la clasificación.

¹¹⁸ José Ma. Luis Mora, *op. cit.*, pp. 92, 94 y 95. Textualmente da la siguiente descripción del paisano: “(...) se compone de negociantes, artesanos, propietarios de tierras, abogados y empleados (...) -en estos últimos- deben contarse los cesantes y pensionistas, -que- son los únicos del paisanaje que cada día se hacen más odiosos en la República; en esta clase contamos a los militares retirados y sueltos que no hacen servicio en los cuerpos, y a los que han revivido a virtud de la ley de premios.” Y Enrique de Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, pp. 1665, 1765, usa el término paisano para este grupo.

a los extranjeros distinguidos, clasificados también por su desempeño (los establecidos en las zonas pobladas que ocuparon el comercio al por mayor, los profesionales, los que se enfocaron a la explotación minera, la confección de las modas, etc.)¹¹⁹

Pero de todas las tipificaciones, la que tenía mayor peso era la riqueza, afirmada por la cuantía de dinero, sin importar como se obtuvo: “no quedó ya otra distinción que el dinero; buscarlo es el único fin de los esfuerzos de todos; ganarlo por cualquier medio se tiene por lícito (...)”.¹²⁰ De hecho, “el ingreso y la propiedad o los activos” eran particularmente importantes, para identificar a quienes podían obtener un cargo público, ya que se especificaba un ingreso mínimo de entre \$1,000 y \$1,200 pesos anuales para los candidatos al Congreso, aunque los que ganaran alrededor de \$500 pesos anuales no eran considerados proletarios y si cumplían con alguno de los otros dos criterios valorativos, se apreciaban como parte del sector de los “hombres de bien”, tan sólo inadecuados para los altos puestos, pero aquellos con un ingreso menor a los \$40 pesos mensuales se les consideró en 1836, como vagabundos.¹²¹

Cuantía de dinero que se presentaba con enormes contrastes, por ejemplo, el estrato inferior tenía un ingreso mensual de entre \$4.00 a \$15.00 pesos,¹²² mientras que la ganancia diaria de un agiotista se estimaba entre \$8,000 ó \$10,000 pesos.¹²³

Esta diferencia hacia posible el gasto y el regocijo en los tres días de carnaval,

¹¹⁹ Lucas Alamán, *Historia de México*. vol. V, pp. 552-553.

¹²⁰ *Ibíd.*, p. 575.

¹²¹ Michael P. Costeloe, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹²² Cantidad mensual que es una estimación aproximada tomada de los siguientes salarios mensuales: Galopinas y recamareras de \$5 a \$6 pesos, en Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 154. Las costureras percibieron \$10.00 pesos aproximadamente, misma fuente p. 141. Las amas de llaves y los jardines obtuvieron de \$12.00 a 15.00 pesos, datos que se ofrecen en la misma fuente y página. Un aguador que hiciera 200 viajes de la fuente a las casas cargando su chochocol a cuesta, obtendría \$4.00 pesos, según Manuel Payno, *Costumbres mexicanas. Obras Completas IV*, p. 143. Los serenos, si su trabajo fue constante recibían alrededor de \$14.00 pesos, como se describe en: José María Lafragua y Manuel Orozco y Berra. *La ciudad de México*, p. 112.

accesible también para los estratos medios, que aun cuando sacrificaran las posibilidades de ahorro, gastaban para identificarse con los mejor acomodados, se presentaban en sus entornos, como lo era el baile de máscaras, usando los códigos de los “niños finos”, donde el lujo, lo nuevo y lo importado eran constantes.¹²⁴

De esta forma, se destaca que la población autonombra como: “gente decente, hombres de bien, cortesanos, niños finos calaveras, dandys, petimetres, fashionables, pisaverdes, elegantes, leones,”¹²⁵ etcétera, así como los militares y las mujeres que se relacionaban con ellos en cuestión de parentesco fueron los habitantes que acudieron a los bailes de máscaras de carnaval.

Una caracterización de los clientes asiduos al carnaval es la siguiente:

El joven elegante es el anverso de la medalla. Niega la existencia del alma, blasfema de los santos, considera perjudicial la institución del matrimonio, afirma que la palabra moral no tiene sentido, que no hay placer más grato como burlarse de una doncella y seducir a una casada. Debe a todos los sastres, apalea a los cocheros del sitio, se introduce furtivamente a todos los bailes, come en las fondas y toma helados en el café, a costa del bolsillo de sus amigos, y los llama imbéciles cuando se separa de ellos. Su literatura y saber están reducidos a *La doncella de Orleáns* y *El hijo del carnaval*: afirma que la geografía es el arte de conocer los metales; critica todos los dramas; llama bestias a Dumas y Victor Hugo, y sostiene que Moratín es el mejor escritor francés; pero es apasionado de los clásicos para paliar su ignorancia.¹²⁶

Los sectores medios y altos de la capital, aprisionados por sus prejuicios, se marginaban a ellos mismos, como lo hacían con el pueblo, eran esclavos de las críticas que fueron el fundamento de sus pláticas, por la obsesión que los perseguía, ansiosos por demostrar su pertenencia al estrato alto sujetaban sus pasiones y comportamientos,

¹²³ Manuel Payno, *op. cit.*, p. 26

¹²⁴ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 433-441.

¹²⁵ *Ibíd.*, pp. 63, 87, 182, 297-303. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 354. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, p. 1739. Michael P. Costeloe. *op. cit.*, pp. 34-51. Manuel Payno, *Costumbres mexicanas. Obras Completas IV*, pp. 24, 44, 86, 147 y 148.

¹²⁶ Manuel Payno, *op. cit.*, pp. 118-119.

sumidos en normas, modas y rigor.¹²⁷ Pero, tan sólo caía la noche, se cerraban las puertas, la batahola iniciaba o cuando la recreación era propicia, como en los carnavales en que se ocultaba la identidad, la fuga de los deseos tenía lugar.¹²⁸

Para los “niños finos” acostumbrados a asistir a la temporada teatral fue práctico el consumir también los bailes de máscaras de carnaval en el centro de espectáculos que era su espacio habitual. Además esta clientela de los teatros, hallaba en los bailes de máscaras carnalescos el final de las diversiones nocturnas, incluidas las tertulias, por el inicio de la Cuaresma y con ello, cuarenta días en que las diversiones de la ciudad desaparecían: “Estando próxima la Cuaresma no tendremos soirées por seis semanas, aunque de vez en cuando se dan bailes durante el tiempo de vigilia.”¹²⁹

Ahora bien, los empresarios teatrales compartían con sus clientes del carnaval el mismo perfil, podían relacionarse en los círculos de los ricos para obtener fuentes de financiamiento o contactos básicos para realizar negocios, pero a diferencia de la mayoría de la población, tenían más éxito, eran carismáticos, la estimación con que la sociedad recordaba sus empeños, más que sus lucros, es un ejemplo claro de ello.

El éxito de los empresarios, consistió también en incorporar las nociones de orden y progreso que se desprendían de la ilustración, muy apreciadas por los sectores medios y altos. Nociones que hacían referencia a un cambio respecto a los cánones anteriores, que justificaban su reciente origen con nociones de mejora en contra de lo antiguo cuya

¹²⁷ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 129 y 296, son algunas de las muchas citas que ejemplifican las excesivas críticas y murmuraciones, hasta en los sepelios se sucedía la práctica como se asienta en Manuel Payno. *op. cit.*, p. 132.

¹²⁸ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 204, 205 y 277.

¹²⁹ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 258. Cuaresmas que eran vistas como el motivo de la supresión de los teatros, por lo que les achacaban irónicamente ser el “beneficio de los cafés, el tiempo de siembra de la revolución, que se madura con los aguaceros de agosto y opima cosecha en diciembre” como se leía en *El Monitor Republicano*, 28 de febrero de 1846, p. 4. Otra referencia al respecto, la hallamos en *El Monitor Republicano*, martes 27 de febrero de 1849, p. 3.

asociación era con las ideas de estancamiento y servilismo.¹³⁰

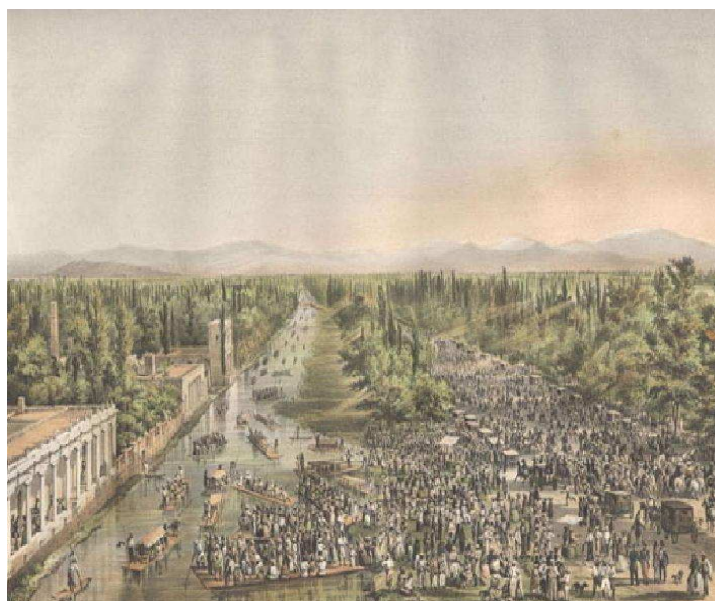
El progreso para las élites de entonces tenía que ver con lo independiente, victorioso, la vanguardia, ciertos aspectos educativos, el cambio, lo nuevo y la riqueza; de ahí, que los novedosos y exclusivos bailes de máscaras de carnaval encajaran muy bien tanto en la apreciación del progreso como en los criterios valorativos.

Por otro lado, los criterios valorativos del talento y el rango tenían un nexo con las instituciones informales coloniales, de ahí que muchas normas implícitas, como las de la etiqueta, continuaran con sus debidas adaptaciones y la noción del orden asimiló estas relaciones implícitas establecidas entre los hombres, así como lo estipulado explícitamente. Por ello, la noción de orden al ser transgredida propiciaba un mar de críticas, sin embargo, en los bailes de máscaras se asoció más a las normas explícitas, aun cuando existiera también cierta propiedad en las relaciones, que acotaban la transgresión.

De hecho, fue presentando los elementos que hacían alusión al orden, al progreso, el talento, el rango y sobre todo la riqueza, que los empresarios teatrales enfocaron el ritual del baile de máscaras de carnaval a los sectores dominantes de la ciudad de México; dando forma a un espacio que hizo posible la realización de los bailes, pero el contexto delimitó sus características y de ello tratará el siguiente capítulo.

¹³⁰ Los textos y artículos de los costumbristas rebosan de alusiones al orden y al progreso.

Entorno donde celebraba el pueblo sus carnavales, tras ser expulsados de la plaza, en la época Colonial



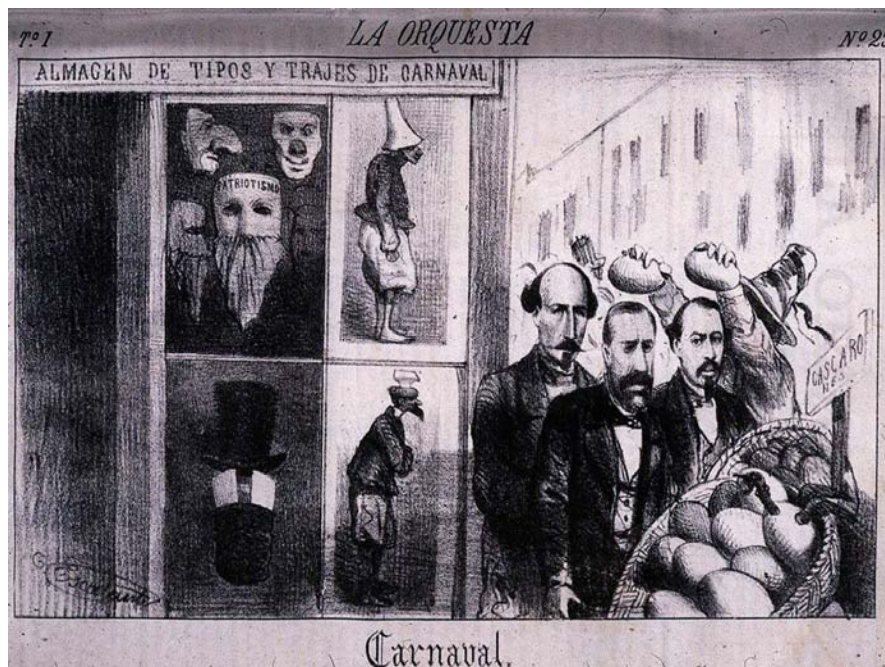
Litografía de la Viga tomada de *México y sus alrededores*

Litografía que representa el carnaval de las élites



Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. MG1817
Semanario de las señoritas mexicanas, tomo III, México, 1842, imprenta de Vicente G. Torres.

Litografía que ejemplifica la distancia entre los sectores acomodados de la capital, que acudían disfrazados al baile de máscaras, tras comprar sus atuendos en el almacén, mientras que el pueblo, sólo jugaba bromas en las calles.



Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. MG1948
La Orquesta, tomo II, 2ª. Época, 1864-1865. Carnaval. Litografía C. Escalante # 25.

Pintura que representa a un niño del pueblo, que sólo puede acercarse a las élites y sus espacios, a través de un cristal.



Manuel Ocaranza "Café de la concordia", Gustavo Curiel. *Pintura y Vida Cotidiana en México: 1650-1950*, p. 219.

CAPÍTULO III

EL ESCENARIO

LA REGIÓN

Las diversiones en la ciudad de México de 1840 a 1860 estuvieron en apogeo, en especial aquellas producidas dentro de los recintos teatrales, con excepción de 1848, cuando se suspendieron por la invasión de los estadounidenses, incluso, los extranjeros intentaron fomentarlas, pero la asistencia prácticamente fue nula y los actores de las funciones de teatro fueron repudiados tras la firma del Tratado Guadalupe Hidalgo,¹³¹ “sólo era escuchada con gusto la voz que clamaba contra el invasor o contra la discordia civil”.¹³²

Sin embargo, la vida en el país continuó como de costumbre aun con el trágico episodio del 47, al que se le suman dos epidemias de viruela y cólera empezando las décadas de 1840 y 1850 respectivamente, cuando se produjo cierta merma en la asistencia a las diversiones, en locales cerrados.

Fue una extraña cotidianidad que combinaba las diversiones con los pronunciamientos,¹³³ incluso las graves consecuencias como las heridas o defunciones de las revoluciones se convirtieron en tema de broma, como se aprecia en el siguiente relato:

¹³¹ *El Siglo diez y nueve*, 8 de marzo de 1848, p. 4, Y Raquel Alfonseca Arredondo. “Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal: Ramo Diversiones Públicas en General. Las diversiones públicas en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX, un espejo de la sociedad.” pp. 79-81. Dan testimonio del interés de los estadounidenses por fomentar las diversiones.

¹³² De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. I, p. 456.

¹³³ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 305 y 310, plasma la combinación, en un mismo día de pronunciamiento y diversión: “En la mañana solemos recibir desde muy temprano a nuestros visitantes, con los que discutimos la marcha de los sucesos (...). Algunas veces nos atrevemos a salir, cuando cesan, claro está, los tiroteos, que son mucho más frecuentes y alarmantes que los del año pasado. Continúan las visitas en las noches (...) tocamos a dúo en el arpa y en el piano, a pesar de que México se halla en “estado de

Un accidente por demás curioso le aconteció al Señor Álvaro Muñoz en este último pronunciamiento. Había perdido una pierna en la refriega del año de cuarenta y andaba renqueando por la calle cuando le dieron un balazo. Pudo llegar a su casa, y llamando a su esposa le contó lo que acaba de ocurrir. Quiso ella llamar en seguida a un médico, pero su marido detuvo su impulso diciéndole: “No, ahora hay que llamar a un carpintero”. ¡El balazo se lo dieron en la pierna que ya era de palo!¹³⁴

La ciudad de México de mediados del siglo XIX, tenía aproximadamente unos doscientos mil pobladores,¹³⁵ mientras que el territorio total de la República, albergaba siete u ocho millones de habitantes.¹³⁶ La ciudad presentaba una dinámica regional delimitada por fronteras políticas, que eran permeables a través de seis garitas que le daban acceso, que eran en 1851 las de: Belén, Candelaria, Viga, Peralvillo, San Cosme y San Lázaro.¹³⁷ Estas puertas que demarcaban a la ciudad estaban abiertas a la población y al mercado externo, vía el cobro de impuestos, pero al interior del sistema las partes interactuaban más entre sí, “que con los sistemas externos”.¹³⁸

Las grandes estructuras económicas se concentraban en la ciudad, era el punto a donde se redirigían los recursos, se distribuían, contrataban y cobraban, aun cuando provinieran de lugares tan remotos como la aduana de Veracruz. Además, la ciudad concentraba los poderes políticos y sociales, era la cabecera del distrito, asiento del arzobispado,¹³⁹ refugio de hacendados que no deseaban tener contacto directo con las

sitio”.

¹³⁴ *Ibíd.*, p. 333.

¹³⁵ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 342, asigna 205,430 individuos para 1838 y para 1852, 200,000 habitantes. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, p. 1298, apunta que en 1834 existían 350,000 habitantes.

¹³⁶ José Ma. Luis Mora, *cp. cit.*, vol. I, p. 166, calcula para 1834 unos 8,283,313 moradores, mientras que Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 387, refiere la cuenta de 7,000,000 de habitantes en todo el país y 200,000 para la ciudad de México. Otro cálculo es De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, p. 1296. Que estima 7,734,292 habitantes para todo el territorio del México de entonces.

¹³⁷ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 57.

¹³⁸ Pedro Pérez Herrero (comp.). *Región e historia en México (1700-1850)*, pp. 101 y 102. Del concepto de región nos dice: “la espacialización de una relación económica. (...) un espacio geográfico con una frontera que lo delimita, la cual estaría determinada por el alcance efectivo de algún sistema cuyas partes interactúan más entre sí que con los sistemas externos.”

¹³⁹ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 19.

requisas de los pronunciamientos, libraba a los pobladores de los salteadores de caminos, los cambios climáticos extremos, los animales ponzoñosos, pero era sobre todo, atractiva para los civiles de los estratos medios y altos, porque concentraba la oferta de mercancías y servicios de lujo que ellos aspiraban.¹⁴⁰

Para los ricos dedicados al agio, el negocio con el gobierno en la ciudad de México, era sumamente atrayente, su capital principalmente provenía del comercio, la minería y los productos de las haciendas; esta riqueza era prestada al gobierno que constantemente la requería para sufragar los gastos de las continuas revoluciones. La necesidad de préstamos del gobierno resultaba permanente y los intereses se incrementaban proporcionalmente a la demanda, lo que a su vez, hacía de los prestamistas y de aquellos que se les vinculaban (ya sea por servicios, productos, parentesco, etcétera), clientes potenciales para el comercio que se desarrollaba en la ciudad.¹⁴¹

El comercio de la ciudad había crecido, la demanda fomentaba la pequeña producción de artículos artesanales, la oferta de servicios y la importación de mercancías europeas muy apreciadas por el lujo conferido, hasta los artículos extranjeros usados, de

¹⁴⁰ *Ibid.*, pp. 126-139, describe una gran variedad de artículos y servicios que se ofertaban en la región. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 326, relata que las haciendas se encontraban prácticamente deshabitadas, en la pp. 314 y 317, da cuenta de la requisita y de cómo una casa de la hacienda se transformó en cuartel general, en la p. 226 destaca que los cambios climáticos y los animales ponzoñosos son factores para que los propietarios dejaran sus haciendas para refugiarse en la ciudad de México y sobre los salteadores de caminos, se mencionan en las pp. 33, 36, 63, 64, 72, 79, 82, 103, 107-109, 114, 116, 124, 139, 146, 176, 182, 183, 195, 200, 207, 222, 223, 232, 241, 243, 254, 255-257, 261, 274, 278-280, 285, 286, 299-303, 313, 317, 338, 345, 346, 359-365, 370, 375 y 389. Más referencias sobre salteadores de caminos son las siguientes: José Ma. Luis Mora, *op. cit.*, pp. 105-106 y 436. Manuel Payno, *op. cit.*, p. 37. Por último, sólo para ejemplificar la gran preocupación sobre los ladrones que asolaban el territorio, porque son muchísimas las fuentes que de ello nos hablan, mencionamos a De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. III, pp. 229, 231-232, 277-278 y del t. IV, pp. 1667, 1669, 1670, 1696, 1697, 1711, 1712, 1718, 1727, 1737, 1744-1747, 1754-1758, 1761-1764, 1767, 1769-1772, 1774, 1783-1786, 1790-1793, 1846, 1847, 1860-1870, 1872-1886, 1891, 1891, 1897, 1898, 1900, 1901, 1937-1939.

¹⁴¹ José Ma. Luis Mora. *op. cit.*, p. 431. Mariano Otero. *Ensayo sobre el verdadero Estado de la cuestión social y política que se agita en la República Mexicana*, p. 50, sobre la usura y el agio.

segunda o tercera mano, eran muy estimados,¹⁴² así como el contrabando que se incrementó hasta desplomar los precios en 1841.¹⁴³

Los comercios se transformaron para atraer consumidores, reflejando en su decoración y sus nombres los cambios que iba sufriendo la sociedad por las influencias políticas o económicas.¹⁴⁴ Los negocios extranjeros también se incrementaron, aun cuando muchos regresaban a su país una vez enriquecidos; de esta forma, ingleses, alemanes, franceses, españoles y algunos italianos estuvieron muy relacionados con el comercio al por mayor o al menudeo, ya que estaban exentos de impuestos y se les aceptaba sin prejuicios por la necesidad de población y de capitales que sufría la República.¹⁴⁵

Era una ciudad que se calificaba “entre las de más noble aspecto del mundo”,¹⁴⁶ se ponderaba la grandeza de sus edificios, las decoraciones de los particulares y la traza urbana, todo dispuesto en relación con el sistema de representaciones que justificaba a los estratos altos como dominantes, el neoclásico “para una sociedad donde la burguesía criolla, procuraba permanecer en las áreas urbanas, imponiendo en ellas tanto sus proyectos económicos como sus modos de vida y pensamiento.”¹⁴⁷

La economía de los sectores medios y altos era muy próspera, los comercios y los portales rebozaban de clientes, todo se concentraba en las primeras cuadras del actual centro, hasta los poderes económico, político y social. Como ejemplo, se nombran

¹⁴² José Ma. Luis Mora. *op. cit.*, p. 44.

¹⁴³ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 386.

¹⁴⁴ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 97. Menciona algunos rótulos que se tomaron de diversos acontecimientos, como: “Tienda del saqueo. Café de los libres, y así sucesivamente. Globos en las ascensiones de Robertson y Lauriat. Pulquería de la Dona...”, entre muchos otros.

¹⁴⁵ Lucas Alamán, *op. cit.*, vol. V. p. 573.

¹⁴⁶ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 80.

¹⁴⁷ Regina Hernández F. “Ideología, proyectos y urbanización en la ciudad de México, 1760-1850” en Hernández Franyuti (comp.) *La ciudad de México en la primera mitad del Siglo XIX, Economía y*

algunos edificios y establecimientos representativos: El Palacio Nacional, que además contenía el Jardín Botánico, el Consejo de Gobierno, la Cámara de Diputados y Senadores, los Ministerios, las oficinas del presidente y el Archivo General; la Universidad se hallaba a un costado y a unos cuantos pasos más el edificio de la Casa de Moneda; los Portales de Mercaderes, Flores, Agustinos, los de Santo Domingo (todos rebosantes de comercios tanto de día como de noche), el Parián demolido en 1843, la plaza comercial del Volador concluida en enero de 1844, la Catedral Metropolitana, el Ayuntamiento, etcétera.¹⁴⁸

La ciudad también brindaba servicios de salud, asistencia, seguridad y abasto de agua;¹⁴⁹ aunque se ha señalado “la carencia de alumbrado, insalubridad, problemas de tránsito e inseguridad.”¹⁵⁰

En realidad, la ciudad se había embellecido más por los particulares prósperos, que por las obras de gobierno, que se hallaba en difícil situación:

el bienestar de la república es general; que la riqueza ha aumentado; que las minas y la agricultura prosperan; que las artes de lujo han llegado a un punto antes desconocido; que todo lo que supone abundancia, como carruajes, diversiones, comodidades de toda especie, es mayor en la capital de la república que en otras ciudades de Europa y América, en proporción de su población: ¿Cómo es, pues, que habiendo todos estos elementos de prosperidad, el gobierno

estructura urbana, t. I, p. 156.

¹⁴⁸ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, pp. 246-314. Sobre los diversos comercios de los Portales también se señalan diversas características en Manuel Payno, *op. cit.*, pp. 41-46 y al respecto de la actividad nocturna, se puede revisar a De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, p. 1278.

¹⁴⁹ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 332, 333 menciona los hospitales de San Juan de Dios y el de Jesús, en la p. 306, describe parte del cementerio de Santa Paula, en las pp. 324, 325, 333 y 334, da aspectos de la casa de Cuna, en las pp. 214, 336-339 y 341, menciona la casa para Locos de San Hipólito, del que también nos habla Carlos María Bustamante. *Continuación del Cuadro Histórico: El gabinete mexicano durante el segundo período de Bustamante hasta la entrega del mando a Santa Anna*. t. II, pp. 46 y 209. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, p. 1171, da cuenta del hospital llamado Tercero, así como de las carencias de la casa de las Locas, en la p. 1502. Sobre la seguridad de la ciudad, son numerosas las citas sobre serenos y farolas, sólo como ejemplo mencionamos a Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 111, que describe que para 1849, constaba el servicio de 1518 faroles de aceite repartidos en la Plaza Mayor, en los Portales, el Palacio Municipal y en el Callejón de Dolores; de la misma fuente se consignan algunas páginas que dan cuenta de las fuentes de la ciudad, sus manantiales y sus problemas, pp. 114, 115, 120-122 y 246.

¹⁵⁰ Raquel Alfonseca Arredondo, *op. cit.*, p. 31.

carece de recursos para cubrir los gastos de la administración, aun muy reducidos, y para pagar los dividendos de la deuda extranjera?¹⁵¹

Al prosperar los particulares de la ciudad, la oferta de diversiones creció proporcionalmente. La urbe se había enfocado en los sectores medios y altos, en ella, se concentraban la derrama económica, las redes de negocios con el gobierno, la demanda de productos y servicios; factores detonantes tanto del comercio como de las recreaciones, que volcaban a la región en el espacio para el lujo, el ocio y la comodidad de los estratos altos.

Ahora bien, los sectores dominantes dependía del pueblo, que les brindaba la mano de obra barata necesaria para su estilo de vida, que gozaba del tiempo para disfrutar sus diversiones; por ello, la ciudad tenía otra cara, en donde el pueblo encontraba abasto y diversión; sin embargo, los límites de esta investigación, no permiten desarrollar este punto, de hecho, se continua describiendo las diversiones en general que forman parte del contexto del que surge el carnaval de las élites.

LAS DIVERSIONES

Las recreaciones para las primeras décadas de vida independiente del país eran muy importantes, ocupaban incluso parte de las reflexiones periodísticas que descubrían a los individuos en su tiempo libre, en una situación de igualdad festiva;¹⁵² entre aquellos con los que generalmente se compartía el tiempo de ocio. También se refería que se

¹⁵¹ Lucas Alamán, *op. cit.*, p. 577. Tadeo Ortíz Ayala. *México considerado como nación independiente y libre*, pp. 316-320, menciona la falta de inversión del gobierno. Incluso las carencias del gobierno se notaban en el mal estado de los empedrados como apunta Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 38, 40 y 78.

¹⁵² *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842 pp. 3 y 4. El término es usado por Guillermo Prieto para describir el ambiente del carnaval de la ciudad de México. Carlos Ruíz Medrano, *op. cit.*, p. 24, menciona también la peculiaridad de igualdad festiva.

experimentaba “el prototipo de la popularidad”,¹⁵³ ya que las posibilidades de dominio en escalas menores eran más factibles, el espejismo parecía relajar algunos matices de la estratificación; así emergían sin prejuicios competitivos: Las aspiraciones, las inquietudes o las pasiones.

Gran parte del tiempo de los ciudadanos se enfocó a la vida lúdica: “desde la humilde choza del mendigo hasta el alcázar del prestamista, se regocijan y hay batahola, y bota, y fandango, que aquí en mi tierra en esto de perder el tiempo y gastar el dinero en pitos y zarandajas, nos pintamos como nosotros solos.”¹⁵⁴

Las recreaciones representaban más que júbilo, eran primordiales, aunque ello significara el gasto de los ahorros: “Gastemos, empeñémonos, gocemos un día; ayunemos ciento (...) No, no hay que detenerse en los empeños, veríamos tanto (...) Chales y uniformes, capotas y relojes, y lloros y ruegos, ¿para qué?, para la vanidad de unas cuantas horas, para halagar al pueril pundonorcillo.”¹⁵⁵

La fiesta popular fue conocida como “el fandango”, cuyos elementos básicos eran: El baile en una tarima, el “chínguere”, la comida regional y el cortejo; combinados eventualmente con los elementos religiosos, como en las bodas o procesiones. Por otro lado, las diversiones del bajo fondo eran realizadas en lugares casi prohibidos para los altos estratos como las pulquerías, “las cantinas, los prostíbulos, los antros” y el mundo marginal en donde la ley del pueblo imperaba,¹⁵⁶ (aunque se contemple por el sistema total, pero fuera de los cánones del sector dominante).

Por otra parte, las ferias, el juego, el baile, las peleas de gallos, las corridas de toros (en todas sus variedades locales), los paseos, la oferta de mercancías, las fiestas civiles

¹⁵³ *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842 pp. 3 y 4.

¹⁵⁴ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 100.

y religiosas, se promovieron para todos los sectores sociales, eran fiestas en las que “los estratos aristocráticos (...) ‘descienden’ a festejar con el pueblo,” operación prácticamente imposible a la inversa, porque la “fiesta elegante” o de élite era por lo general, privada o cara, como el baile de máscaras “donde no aparecían los elementos populares de la permisividad y el espíritu extrovertido”.¹⁵⁷

A la vez la ciudad de México iba experimentando un cambio de poderes, en donde la Iglesia iba perdiendo ciertas facultades: “mientras en el siglo XVIII -como en los precedentes-, los espectáculos, teatro o actividades religiosas, eran reguladas en primera instancia por la Iglesia, el paso al siglo XIX cede gradualmente el poder (...) a un Estado predominantemente laico y que por eso mismo instaura ‘la fiesta cívica’”.¹⁵⁸

No obstante algunas disposiciones de castigo¹⁵⁹ o diversión, se ligaban aún a lo religioso, aunque la aplicación se restringiera a las autoridades o el ritual festivo estuviera regulado por una empresa sin ingerencia alguna del clero, como era el caso del carnaval:

El ritmo de la capital iba en armonía con los festejos litúrgicos y era muy difícil eludirlos... se trataba pues -de aprovechar- ... los pretextos que daba la iglesia para regocijarse con diversiones profanas.

El carnaval era la antesala de la Semana Santa, se contraponen el jolgorio a la quietud, desbordarse para poder purificarse en los días santos, hartarse para luego abstenerse.¹⁶⁰

Los dirigentes de las celebraciones formaban una cierta mancuerna entre la fiesta cívica y religiosa, donde un ámbito reforzaba al otro. Las fiestas cívicas se valían de símbolos que podían conferir lujo, alegorías, fantasías exóticas y elementos

¹⁵⁵ *Ibíd.*, p. 123.

¹⁵⁶ Ricardo Pérez Monfort, *op. cit.*, pp. 411-440.

¹⁵⁷ *Ibíd.*, pp. 417, 422-423. Este artículo refiere que en el carnaval se producía la mezcla de estratos, pero lo hace en función de una descripción general.

¹⁵⁸ Sonia Pérez Toledo (coord.) *Gran baile de pulgas en traje de carácter. Las diversiones públicas en la Ciudad de México del Siglo XIX*, p. X.

deslumbrantes; para mostrar “la fuerza común” promovida en los festejos y cuya intención era inscribirlos en la memoria.¹⁶¹ Desde los primeros años de vida independiente, el país tuvo fechas distintas de festejos cívicos, que intentaban reforzar la definición política del momento; no obstante, fueron tantos los cambios que acarrearán un nuevo festejo que para 1840 la población no manifestaba mucho entusiasmo en participar.¹⁶²

Al contrario, las fiestas de carácter religioso eran aceptadas con entusiasmo y en la mayoría de los casos, tenían también algún componente del gobierno como las bandas militares u otros.¹⁶³ De esta forma, las vacaciones de fin de año iniciaban con la esperada noche guadalupana, que implicaba fuegos artificiales, artillería, estruendo de cañones y repiques de campanas, seguida por procesiones con diversas mandas. Posteriormente iniciaban las posadas el 15 de diciembre, cuando también se tenían días de descanso laboral.¹⁶⁴

La siguiente fiesta religiosa era la Semana Santa (que había sido precedida por la Cuaresma), que en pueblos como Tlalpan o San Agustín era motivo de un gran festejo, que atraía a los habitantes de la ciudad de México, no por la procesión, sino por el juego, los gallos, el baile, el engaño, la ruina de los ahorros de la familia despilfarrados ante unos naipes y la prostitución.¹⁶⁵ Pero en general, las celebraciones religiosas de

¹⁵⁹ José María Luis Mora, *op. cit.*, pp. 517-521. Lucas Alamán, *op. cit.*, pp. 568-570.

¹⁶⁰ Raquel Alfonseca Arredondo, *op. cit.*, p. 38.

¹⁶¹ Jaques Heers, *op. cit.*, p. 12

¹⁶² Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 281, Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 194.

¹⁶³ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 294, 386. De Olavarría y Ferrarri, *op. cit.*, t. IV, p. 1094. Carlos María de Bustamante, *op. cit.*, t. I, pp. 2, 87, t. II pp. 77, 213, 222. Relatan varias fiestas de esta índole.

¹⁶⁴ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 48-55, 289-296, Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 214. Y Viqueira, *op. cit.*, pp. 222-224 relata como el “Coloquio” se transformó en Posada.

¹⁶⁵ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 152-156. De Olavarría y Ferrarri, *op. cit.*, t. IV, pp. 227-228. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 117-120, 166-181, 320-331.

Semana Santa que culminaban con la Pascua, incluían misas de varias horas, procesiones, representaciones, cánticos, inciensos, algarabía del pueblo, vendedores, tumultos;¹⁶⁶ además en el sábado de Gloria se quemaban los “Judas”, que representaban a todo el que se vendiera, traicionara o incluso aquellos que no encontraban comprador.¹⁶⁷

Otra fiesta religiosa era la de Corpus, a mediados de año, cuando participaban los soldados, oficiales y jefes de gobierno; era más que una procesión, un desfile donde se vertían todos los estratos de aquel México, donde era común la crítica, el temor al ridículo y el gasto excesivo.¹⁶⁸ En noviembre se practicaba otro festejo de índole religioso, la celebración del día de muertos, cuando el luto se hacía presente con lienzos negros en las iglesias, con motivos de calaveras o muerte por todas partes.¹⁶⁹ Finalmente, en este listado de fiestas religiosas, se agregan las realizadas en los pueblos en honor del santo patrono (a) de la región, frecuentadas por todos los sectores de lugares próximos o lejanos, caracterizados por procesiones, cohetes, adornos, vendimia de dulces, frutas, comidas preparadas, aguardiente, pulque, mezcal y algarabía.¹⁷⁰

Ahora bien, el domingo era también festivo en tanto que se trataba de un día de descanso marcado por el calendario religioso, en el cual, se acudía a misa y después se miraba a las damas salir de la iglesia; se asistía a los cafés, se visitaba a los conocidos o se acudía a los paseos donde todos intentaban mostrar una identidad ajena: “Ve usted por ejemplo: una ramera disfrazada de señora: un miserable, de hombre decente: aquel

¹⁶⁶ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 96-104

¹⁶⁷ *Ibíd.*, p. 104. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 314. Manuel Payno, *op. cit.*, p. 122.

¹⁶⁸ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 111, 116.

¹⁶⁹ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 208. De Olavarría y Ferrarri, *op. cit.*, t. IV, p. 1897.

¹⁷⁰ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 60-67. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 265, 268-274, 296, 360 y 379. José María Luis Mora, *op. cit.*, p. 13.

aspirante, de diputado, al rico de simple particular (...)”¹⁷¹

Estas diversiones fueron para todos los estratos, aunque entre ellos pocas veces se rozaban en trato amistoso, hubo incluso, algunos espacios considerados abiertos para todos, que pocas veces se compartían, como determinadas iglesias que se frecuentaban sin ninguna norma explícita por distintos sectores socioeconómicos. Sin embargo, las diversiones en que se pagaba por entrar y disfrutar de diversas comodidades, se dirigieron, sobre todo, a los sectores que podían pagarlos, a las élites y a sus cercanos sectores medios; éstas fueron las recreaciones que proliferaron cada vez más, en el México independiente.

Diversiones que preocupaban y ocupaban al Ayuntamiento de la ciudad, órgano encargado tanto de la administración como de la seguridad, que las fomentaba como medio de control social y como forma de adoctrinamiento (por inculcar parámetros heredados de la ilustración), pero sobre todo, fue un medio de ingreso, ya que cobraba por la licencia de realización: “El ayuntamiento totalmente de acuerdo con la premisa de que se debía entretener al pueblo para evitar males funestos, tanto los que tenían que ver con la moral como los pronunciamientos en contra del gobierno en turno, decide desempeñar su papel de guía de conciencias.”¹⁷²

¿Quién recibe los honores? ¿A quién se parodia o se critica? ¿Quiénes luchan por arrebatarse la atención? ¿A quiénes se obsequia con el festejo? ¿Los convidados se transforman en deudores, vasallos o clientelas? Cuestiones que aplicadas a las

¹⁷¹ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 57, 257, 280. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 39-47. José Ma. Luis Mora, *op. cit.*, p. 144, registra que era imprescindible vestir lo mejor posible para atenuar un poco las ásperas críticas.

¹⁷² Raquel Alfonseca Arredondo, *op. cit.*, p. 67. Describe las contribuciones que el Ayuntamiento cobraba por las licencias, además de referir que el teatro inculcaba elementos del discurso de la ilustración: “el teatro fue y es arma de poder y muchas veces utilizada para convencer”, argumento que se refuerza cuando denuncia que las diversiones se toleraban en tiempos difíciles por la capacidad de éstas para “alejar al pueblo

diversiones reglamentadas por el Ayuntamiento, revelan la reproducción de la sociedad y de sus intenciones, en escalas más pequeñas, observándose como antaño que:

Los dirigentes, se convertían, una vez más, en los verdaderos protagonistas. Se servían de las fiestas para subrayar de nuevo quienes de verdad detentaban el poder y dirigían los destinos de la sociedad (...) -donde- los individuos estaban aprisionados por unas normas rigurosas, casi rituales, no escritas, pero sí presentes en el ánimo de todos que eran manejadas diestramente por las autoridades, es decir, por el poder.¹⁷³

La relación entre “los ritmos de trabajo, del tiempo libre y de las festividades (...) evidencia la extensión de los vínculos entre el tiempo y poder,”¹⁷⁴ donde se entrelazan el progreso para lo laboral y para la celebración lo tradicional,¹⁷⁵ momentos en que se cumple con lo establecido, se lucha por ello y ocasiones en que se disfruta lo obtenido, reproduciéndose en parámetros conquistables, dirigidos por las autoridades, que en este caso, era el Ayuntamiento.

Las diversiones de paga organizadas por los empresarios, cuya audiencia eran las élites y sus cercanos sectores medios, se reglamentaron e inspeccionaron, ya que estos estratos tenían conocimiento tanto del poder de convocatoria como de mantenimiento, era además, una audiencia que reforzaba el prestigio, la dependencia y la imposición;¹⁷⁶ porque fueron los estratos con mayor incidencia en los asuntos del país:

la inestabilidad política y sus síntomas de revueltas, rápida rotación de los gobiernos, conflictos ideológicos, etc., sólo preocupaban directamente a una pequeña minoría de mexicanos. Era en los hogares y los clubes de los “hombres de bien” o de la clase media en el sentido más amplio del término, donde se escuchaban los debates y se planeaban las conspiraciones.¹⁷⁷

Las recreaciones durante la primera mitad del siglo XIX abundaban manteniendo cierta forma de cotidianidad, más allá de la definición política del país, pero sujetando el

de ideas sediciosas”, pp. 70, 78.

¹⁷³ Ángel López Cantos, *Juegos fiestas y diversiones en la América española*, pp. 19-20.

¹⁷⁴ Jacques Le Goff, *op. cit.*, p. 192.

¹⁷⁵ *Ibíd.*, p. 215.

¹⁷⁶ Jacques Heers, *op. cit.*, pp. 17, 19.

peligroso tiempo de ocio de los estratos mejor acomodados de la capital sobre todo cuando se reunían en gran número; de ahí la importancia de los inspectores del Ayuntamiento en las diversiones, que abarcaron: Teatros, pastorelas, óperas, conciertos, funciones literarias, juegos ilíricos, dioramas, cosmoramas, funciones de locos, espectáculos con enanos, circos, maromas, títeres, comedia de muñecos, la Máquina de magia, columpios, equitación, juegos de pelota, diversión de tercios, juegos de manos, sombras Chinescas, jamaicas, ascensiones aerostáticas, espectáculos de gimnasia, loterías de cartones, dominós, palenques de gallos, espectáculos con monos, peleas de animales, perros bailarines y por supuesto, los bailes de máscaras de carnaval.¹⁷⁸

Recreaciones que tuvieron por atractivos recurrentes “lo novedoso, lo raro, lo inventado, lo irreal”,¹⁷⁹ a las cuales se deben sumar aquellas que no requerían o solicitaban la autorización del Ayuntamiento como: Los toros, el juego de Pelota Vasca, los maromeros de callejones o vecindades, los titiriteros, los Coloquios (que surgieron para convocar algunas tertulias para dialogar o charlar sobre un tópico) y posadas.¹⁸⁰

Ahora bien, estas recreaciones cuando se asociaron a los códigos de las élites e incrementaron sus costos, se tornaron privadas y se enfocaron en forma exclusiva para ese sector. También se pueden listar como diversiones de estos estratos altos el arte y la lectura (al menos la compra de libros),¹⁸¹ las tertulias, el juego de naipes, las charlas de cafés, los paseos, las partidas de campo alrededor de la ciudad, el montar a caballo, las

¹⁷⁷ Michael P. Costeloe, *op. cit.*, pp. 46, 47.

¹⁷⁸ Raquel Alfonseca Arredondo, *op. cit.*, p. 53. Y en las pp. 82-116, describe brevemente cada una de las diversiones.

¹⁷⁹ *Ibíd.*, p. 120.

¹⁸⁰ Viqueira. “Diversiones públicas...”, pp. 215-228.

¹⁸¹ José Ma. Luis Mora, *op. cit.*, pp. 87-88. Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, pp. 324-325. Sobre el arte referimos a: Lucas Alamán, *op. cit.*, p. 572. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 94 y 95. Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, pp. 340 y 341. la Academia de San Carlos promovió la arquitectura, la pintura y escultura, por lo que fueron muchas las nuevas construcciones que deleitaron a los paseantes, bajo las

visitas culturales, los bailes domésticos (que gustaban de las cuadrillas, jarabes, contradanzas, boleros y polkas) y en algunos casos, la prostitución.¹⁸²

La tertulia o la reunión nocturna fue la diversión más constante, realizada por lo general en las casas de los particulares con mayores recursos, ya que la sociedad mexicana exigía moradas con lujos para aplacar las críticas.¹⁸³ En estas tertulias el juego era casi imprescindible y ambos sexos participaban; de hecho fue tan practicado que llevó a la ruina a muchos adictos a los naipes, que fuera de la tertulia cobijó a todos los estratos.¹⁸⁴

Los cafés preferidos por los sectores más acomodados fueron: El Progreso, La Bella Unión, El Veroli, El Águila de oro, Del Sur, El Paoli, etcétera; en los cuales se discutía mucho y se criticaba aún más.¹⁸⁵

Los paseos fueron también muy frecuentados por los sectores medios y altos, donde el pueblo se presentaba disfrazado o como vendedor ambulante. Siendo los más comunes: La Alameda, Bucareli, Chapultepec, Tacubaya y la Viga, hubo otros menos visitados como las rápidas excursiones a los pueblos de Tacuba, San Ángel, Coyoacán, Mixcoac, San Antonio, San Agustín, los baños del Peñón, el Desierto, etcétera.

nuevas corrientes artísticas.

¹⁸² Son abundantes las referencias a los bailes, anotamos algunas sólo para ejemplificar: Manuel Payno, *El fítol del diablo*, pp. 64-81 y 198. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, p. 1575. Carlos María de Bustamante, *op. cit.*, t. II, p. 47. Manuel Payno, *Costumbres mexicanas. Obras Completas IV*, pp. 149 y 158. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 105-106, 151, 179, 264, 281-283, 270, 271, 338-347, 408-411, 422-425, 452-460. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 60, 80, 116, 118, 132-134, 155-158, 161, 200, 201, 210, 213, 216, 220, 240, 257, 258, 265, 268, 275, 277, 283, 284, 312, 344 y 384. Sobre los cafés, la monta de caballos y la prostitución como diversión citamos a Lucas Alamán, *op. cit.*, pp. 571 y 575.

¹⁸³ Manuel Payno, *op. cit.*, pp. 161. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 104, 200, 213-216, 220, 222, 305. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 41, 148-153, 227-236. Lucas Alamán, *op. cit.*, p. 575. José Ma. Luis Mora, *op. cit.*, p. 151, marca que fuera de las tertulias fueron extrañas las visitas a otra hora o incluso las invitaciones a comer.

¹⁸⁴ José Ma. Luis Mora, *op. cit.*, pp. 141, 143. Lucas Alamán, *op. cit.*, p. 574. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 213, 283, 285, 286, 398. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 166-170, 180.

¹⁸⁵ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 392. Manuel Payno, *op. cit.*, pp. 21-25, 51, 59, 112, y 148, la p. 43 se refiere a un café de los portales "del Cazador". Guillermo Prieto, *Memorias de mis tiempos*, p. 26.

Recreaciones cuyos atractivos eran: a) La oferta de dulces, productos artesanales, bebidas y otras comidas; b) la belleza de la vegetación, las fuentes y en algunos casos, los canales; c) la presencia de la población que iba a charlar, criticar y divertirse.¹⁸⁶ Los días de campo se incluyen en este tipo de diversiones, en los que se podían realizar otras actividades como las “jamaicas”, en las cuales, las damas se vestían de campesinas vendiendo una infinidad de artículos.¹⁸⁷

No obstante, si enumeramos los paseos en las inmediaciones de la ciudad de México, debemos apuntar que los estratos dominantes no acostumbraban los viajes largos, preferían concentrarse en la ciudad donde la oferta de productos y servicios abundaba, además, la carencia de lugares que les brindaran hospedaje era casi total, de ahí, que prefirieran resguardarse en sus casas de campo o la de algún conocido.¹⁸⁸

Finalmente, en las visitas culturales se acudía al Palacio de Minería, entonces la escuela de dicha disciplina, al Jardín Botánico situado dentro del Palacio y al lado se hallaba el Museo, dentro de la Universidad con piezas arqueológicas, manuscritos históricos, esculturas y pinturas.¹⁸⁹

Todas estas diversiones definen el escenario donde los estratos altos tuvieron su cotidianidad; de ahí que estos habitantes apreciaran su contexto relacionado con las actividades lúdicas, incluso llegaron a reflexionar sobre éste, desde el filtro carnavalesco, como en la siguiente sección se describe.

¹⁸⁶ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 43, 85, 89-95, 246-248, 273-280. Madame Calderón de la Barca *op. cit.*, pp. 71, 72, 83, 84, 87, 91, 158, 194-197, 201, 203, 213-217, 220, 264-269, 271, 274, 277, 278, 280-282, 286, 287, 295. Albert Guillian, M, *Viajes por México durante los años de 1843 y 1844*, pp. 156 y 157. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, pp. 1499, 1538, 1545, 1559 y 1701.

¹⁸⁷ Madame Calderón de la Barca *op. cit.*, p. 160. Y Viqueira, *op. cit.*, p. 224 las describe como bailes campestres para “echarse un caldo”.

¹⁸⁸ *Ibíd.*, pp. 115, 208, 347, 349, 351-354, 359, 364, 370, 380-384, 390. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, t. IV, pp. 1738-1741. Albert Guillian, M, *op. cit.*, pp. 217 y 219.

¹⁸⁹ Madame Calderón de la Barca *op. cit.*, pp. 94-95. Lucas Alamán, *op. cit.*, p. 572. Lafragua, Orozco y

LA SOCIEDAD A TRAVÉS DEL CARNAVAL

Las fiestas de carnes toles fueron recreaciones que han sido ritualizadas en formas particulares, dependiendo del momento y lugar histórico; sin embargo, todas “rompen el curso de los trabajos y los días (...) son el reflejo de una civilización, símbolo, vehículo de mitos y de leyendas (...)”,¹⁹⁰ por lo que revelan a la sociedad y a sus intenciones políticas. Así, el carnaval de las élites reprodujo determinadas condiciones de la concurrencia a una escala inferior, dentro del entorno teatral, en un momento irreal.

Los testimonios sobre el baile de máscaras presentan las normas “éticas y disciplinarias”, formas de vida e ideas fundamentales de las élites,¹⁹¹ expuestas en parodias, que a la distancia permiten pintar aquel México con los matices carnalescos, que presentó el tránsito por los extremos del sistema.

Extremos que hay que aclarar, no se vincula con “el revés” de los carnavales populares que satirizaban las jerarquías socioeconómicas, sino con cierta transgresión a las normas implícitas (como las de la etiqueta).¹⁹² Se trataba de violaciones a las normas que producían el gozo de hacerlo y cuestionaban su validez, resultando en una actitud crítica. Así, el contraste, la comparación y la valoración de las normas, descritas por los periodistas decimonónicos, hacen posible que a continuación se exponga diversas características de los sectores dominantes.

Berra, *op. cit.*, pp. 340-341.

¹⁹⁰ Jaques Heers, *op. cit.*, p. 7. Ricardo Pérez Monfort, *op. cit.*, p. 416, también da cuenta de este reflejar, que es parte de la tesis general de Raquel Alfonseca Arredondo, *op. cit.*

¹⁹¹ Sonia Pérez Toledo (Coord.) *op. cit.*, p. XI. Es un texto que presenta una interesante introducción sobre la importancia de las diversiones como materia histórica y concentra una reveladora selección de fotografías del material del Archivo Histórico del Ayuntamiento.

¹⁹² Las referencias a la inversión del orden social de los carnavales populares aún opera en algunas regiones. Para mayor información sobre esta forma del ritual puede revisarse a: Viqueira. *Relajados o reprimidos...*, p. 141. Y Bajtín, *op. cit.*, p. 15, 181, que se centra tanto en lo popular como en la búsqueda de la utopía de igualdad, excesos y libertad, cuya ambivalencia se refiere a lo público y lo privado, los dominantes y los marginados. Y sobre sus rituales a: Nava Estrada, *op. cit.*, p. 117.

La máscara era el elemento esencial de la proyección satirizada de la sociedad en los carnavales: “Citas proyectos amorosos, declaraciones, pequeñas venganzas y graciosos chascos, todo tiene lugar en estos días en que la costumbre autoriza ciertas acciones y ciertas palabras, que no se dirían sin rubor si faltase la careta.”¹⁹³ La careta combinada con el disfraz permitía al portador exhibir aquellas intenciones que se escondían tradicionalmente; sin embargo, se revelaban como resultado de la crítica y reflexión de los bailes de máscaras. De ahí, que al determinar la existencia de intenciones ocultas en la cotidianidad, se habló de una careta invisible, pero con la peculiaridad de usar palabras y acciones habituales (a la inversa del carnaval) para esconder sus propósitos.

Con esta dinámica se destacaba el uso de la careta durante el noviazgo, ante las jerarquías de las que se dependía, y que además las usaban los escribanos, albaceas, curadores de menores, los hombres que hablaban humildemente de las virtudes del matrimonio, la educación y la responsabilidad, ya que de seguro, iban a enamorar a las hijas o la esposa de quien escuchaba. También se señalaba que la máscara del infiel era de dulzura, halagos y moral; mientras la del político se describía con argumentos “de libertad, amor a la patria, de sacrificios nobles y desinteresados (...) que inspiran honradez”; se menciona como probable que usaran caretas los administradores de aduana marítima, los guardas y colectores de diezmos, o aquellos que alegaran ser despedidos en forma injusta.¹⁹⁴

En este tenor, una nota periodística menciona también el disfraz que cubre “los

¹⁹³ Manuel Payno, *op. cit.*, p. 156. Publicado por primera vez en *Revista Científica y Literaria de México*, t. I. 1845, pp. 368-369.

¹⁹⁴ *Ibid.*, pp. 156-157. *El Siglo diez y nueve*, 7 de noviembre de 1843, p. 3, describe como “las coquetas” usan máscaras todo el año. En el mismo periódico el 20 de febrero de 1849, p. 2, delata una careta que usa para conquistar, presentarse como heredero, aunque no exista tal, en la búsqueda de bienestar.

sentimientos ambiciosos” del corazón, que enmascara de patriota al ladrón, ni siquiera comparable a “un recaudador de contribuciones”, diputado o especulador de tabacos; pero el crítico no se detiene aquí, va más lejos, ya no sólo señala la careta de quien estaba en la dirección o en el empleo de las instituciones nacionales, agrega del país: “¿no hay bárbaros que quieran inculcarnos, que esto ha veintiocho años que es pura farsa, en la que ha hecho furor el lucido traje de patriota?” Aludiendo también a los que desfilaban como “comparsa de guerreros”, los caudillos bastoneros de los festejos patrióticos, que fingían hasta que se les daba la ocasión del enfrentamiento, era entonces que corriendo iban “por línea recta a la tronera de la independencia”,¹⁹⁵ argumentos que delatan otra careta cotidiana, en una severa crítica política.

La careta era parte de la cotidianidad percibida por todos en el baile de máscaras, pero ignorada el resto del año:

¡Carnavall!, vuelve, prolóngate, civiliza a mi patria, aturde nuestra sociedad con tus locuras, y haz que fijen nuestra atención las máscaras, ya que el resto del año vemos mil hombres con caretas patrióticas, morales, eruditas, de honradez, de modestia, de fraternidad, etcétera, y somos tan bobos, que a penas les prestamos atención.¹⁹⁶

Máscaras invisibles que todos presentían en aquella “... sociedad moderna, -que iba- progresando en civilización, -que- progresa también en la incredulidad y desconfianza”; todos conspiraban, todos vigilaban en un perpetuo carnaval que se revelaba sólo en los días de carnes toles, era entonces cuando los extremos se tocaban, que se miraba la cordura en la locura y viceversa.¹⁹⁷

La lente carnavalesca revelaba que, a través del disfraz y la mentira, las mentes se aturdían, llegaban a creerse su propio cuento “cuando más fingimos, más se cree que

¹⁹⁵ *Ibíd.*, 20 de febrero de 1849, p. 2.

¹⁹⁶ *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, pp. 89-92. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 354.

¹⁹⁷ Manuel Payno, *op. cit.*, pp. 157-158. Publicado por primera vez en *Revista Científica y Literaria de*

nos acercamos a la verdad”;¹⁹⁸ así, en pleno carnaval se confiaba, eran burlados por muchos, pero sobre todo, por sí mismos, e irónicamente, trasladaban el autoengaño a la cotidianidad, enunciado: “(...) que no haya máscaras, mas que en carnaval”.¹⁹⁹ Notaban que la sociedad se clasificaba por la apariencia y la individualidad se sumía en “la multitud entusiasta”, que más que sensatez, arrastraba las mentes por la corriente o la inercia colectiva.²⁰⁰

De hecho, se usaron irónicamente las descripciones sobre las máscaras carnavalescas, para señalar los usos y abusos de la sociedad: “que no se crea que al tratar de máscaras sea mi intención hablar de aquellas con que suelen cubrirse los vicios y las debilidades humanas para imitar el aspecto de la virtud, del patriotismo, etcétera.”²⁰¹

Sin embargo, la combinación del disfraz, la crítica y el anonimato, llevaba a otro resultado, donde las palabras y las acciones se desenmascaraban, dejando de fingir bajo una careta. Así hubo quien en la parodia, llevando cordura en la locura, exclamaba: “¡vivan los sans culots! ¡mueran los frailes! ¡Abajo los hombres honrados! ¡Hurra por la destrucción de todo lo bueno que existe en la sociedad!”²⁰² Doble careta que en el tiempo laboral también se usó tanto para criticar como para delatar:

han estrenado estos agentes de policía un uniforme ... -con casi- todos los colores ... -como que han- tratado de vestírseles de carnaval ... -dándoles- una pistola de dos tiros, lo cual nos parece un mal positivo, pues va a dar los mismos abusos de que ya nos quejamos cuando se establecieron. Un arma de fuego en manos de esos hombres sin prudencia, es una amenaza constante contra los pacíficos transeúntes.²⁰³

México, t. I. 1845, pp. 368-369.

¹⁹⁸ *El Siglo diez y nueve*, 27 de febrero de 1852, p. 2.

¹⁹⁹ *Ibíd.*, 3 de marzo de 1844, p. 4

²⁰⁰ *Ibíd.*, 18 de febrero de 1842, p. 2.

²⁰¹ *Ibíd.*, 6 de febrero de 1842, p. 3; reimpresso en el mismo periódico el 3 de marzo de 1843, p. 2.

²⁰² *El Universal*, 14 de febrero de 1850, p. 3.

²⁰³ *Monitor Republicano*, 29 de Marzo de 1851, p. 4.

También las comparsas callejeras que pedían monedas, realizaban parodias con menos sutileza, pero en general se rebasaba al teatro y al tiempo del festejo, se llevaba a cabo, semana tras semana, en las trincheras de los periodistas, que delataban “la pose del intelectual que no llega a serlo, la falta de verdad, la presunción del supuesto sabio (...) el complejo de clase y el arribismo social”,²⁰⁴ en el ir y venir de la locura a la cordura en lo cotidiano.

Los bailes de carnaval producían una actitud crítica hacia lo establecido, desde el desacato de una máscara que bajo el anonimato, no se sujetaba a censuras. Libres de controles (hasta cierto punto), los enmascarados apreciaban el opuesto, valorando sus discursos al sentirse ajenos a ellos mismos. Con la máscara puesta, el carnaval rebasaba al teatro, arrebatában las calles, mirando las diferencias, las similitudes y la utilidad de sus esquemas de comportamiento.²⁰⁵

Los escritores se miraban a sí mismos, se criticaban en el lujoso baile, en donde más allá de orden y progreso encontraban empujones y apretones de la supuesta civilidad festiva,²⁰⁶ entonces recordaban la calle, rememoraban los portales y la fiesta del pueblo. De nuevo los opuestos se rozaban; el pueblo tenía máscaras y fiesta, como en el teatro, la diferencia era el lujo o el ¡prejuicio! Lo cierto es que había fiesta, adentro y afuera del teatro, semejanzas y diferencias entre estratos, que se volvían comprensibles: “(...) se vinculan a la fiesta popular carnavalesca: la fractura entre el pueblo llano y el poder, abolición que constituye una proyección idealizada de la

²⁰⁴ Ávila Díaz, *op. cit.*, p. 159.

²⁰⁵ De Gortari Rabiela, Hernández Franyuti (Comp.) *op. cit.*, vol. III, p. 459. Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 60.

²⁰⁶ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 77. *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3 y 4. “... sin querer recordé el portal.” Frase cuyo contexto es el interior del teatro, cuando por una breve ojeada halla las similitudes con la calle. En la misma obra, en la p. 352, se refiere al patio del teatro Santa Anna como “una Babilonia”, significando con ello multitudes disfrazadas, júbilo y el correr de la embriaguez.

sociedad, generada en el ambiente festivo de los carnavales.”²⁰⁷

En actitud reflexiva, un relato consigna: “el pueblo es libre, que venga todo el mundo, y vd. No critique”, faltó agregar, “si puede pagar”, cuestionando con ello las expresiones de libertad e igualdad, que tanto ocurrían en el teatro como en la vida ordinaria; aquí no se miraba un ir y venir de la locura a la cordura, lo que existía era una constante: la enmascarada.

Por otra parte, el carnaval dibuja una activa participación femenina que bajo la máscara rebasaba las formas que solían sujetar su hablar y proceder, mirándolas con mejor voluntad dentro de los cortejos. Sin embargo, había además, hombres que se disfrazaban de mujeres para llevar la broma a niveles mayores o los que usaban todas las artimañas posibles para conquistar, burlar y chancear; fueron actitudes enmascaradas que tanto hombres como mujeres usaron fácilmente el resto del año.²⁰⁸ Iban al carnaval tras la ilusión, pero al amanecer todo resultaba engaño, la máscara era entonces la realidad y el baile recuerdo.

No todas las críticas fueron tan abiertas como las que aludían a las máscaras de la sociedad; de hecho, la mayoría fueron más sutiles y estaban entretrejidas con los relatos carnavalescos, como lo era el referirse a la pertenencia de una u otra facción política y agregar que en tiempo de carnaval preferían la opuesta. Por ejemplo, una parodia comenzaba destacando convicciones conservadoras como mantenerse en lo conocido y aquilatar sus ventajas, sin arriesgarse con cambios radicales, pero

²⁰⁷ *Ídem.*

²⁰⁸ Del periódico *El Siglo diez y nueve*, se tienen referencias en el: 8 de febrero de 1842, pp. 3 y 4, el 13 de febrero de 1842, p. 3, del 1 de marzo de 1844, pp. 3 y 4, el 27 de febrero de 1852, p. 2 y el 7 de noviembre de 1843, p. 3. También del periódico *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, pp. 89-92. Y en las obras de Manuel Payno, *op. cit.*, p. 47-52. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 73-77, 304-312, 348-364 y 570-584.

inmediatamente parecía mofarse de ello, al alabar el progreso del carnaval.²⁰⁹ Otro ejemplo, alega que en tiempo carnavalesco se era liberal cuando se tenía dinero, añadiendo que era más proclive a la derecha, aunque no fuera partidario, ni de los “serviles”, ni de los “liberales”, de los primeros, porque de la religión pasaron a importarles las leyes y las pesetas, mientras de los segundos a causa de que entraban por las puertas traseras para esconder lo que criticaban pero practicaban.²¹⁰

Las instituciones del país, así como sus empleados, fueron además tasados por el filtro carnavalesco, describiéndolos a partir de diversas situaciones como la relación con una dama a cortejar: “... una criatura sabrosa como una lotería de cien mil pesos: seductora como tentación de vista de aduana, e irresistible como programa de ministro entrante”.²¹¹

Otra crítica sutil refiere cómo en el baile de máscaras se producían venganzas o al menos se proyectaban, con ello descubriendo a una multitud sedienta de revanchas y de chanzas.²¹²

No menos sutil es la crítica que Prieto hace del empresario del Principal en el 44, al que llamó como sepulturero, “Empresario de Piñata. Agiotista del placer”, refiriéndose al capitán conservador José Rafael Oropeza, relacionándolo en su largo artículo con la posibilidad de influenciar el cuerpo legislativo, en medio de la grave situación económica y política del país, en un juego de palabras que cuestionaba la falta de espíritu público,

²⁰⁹ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 73-74 y 309. Donde se expone “la fusión de partidos” en el momento del gozo, que rebasa sus convicciones. Además de *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3 y 4, así como el 3 de marzo de 1844, p. 4.

²¹⁰ Lucas Alamán, “El Vencejo El carnaval Diálogo entre Don Lucas Alamán y Don Martín Tudesco”, en *Colección de varias festivas críticas, que dio a luz Don Lucas Alamán en los años de 1813 y 1814, en los sucesos ocurridos en aquellos tiempos sátiras acomodadas al sistema político de aquellas épocas*. Madrid, Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel, 1814.

²¹¹ *El Siglo diez y nueve*, 27 de febrero de 1852, p. 2.

²¹² Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 74 y 75.

convicciones políticas, proyecto y vocación por la patria, mientras la clientela carnavalesca se entregaba al gozo colectivo.²¹³

La pérdida de individualidad en la colectividad fue otro tema que advirtieron los críticos a través del carnaval, porque en la calle, en el tiempo de los extremos en donde ciertas normas implícitas se transgredían, la individualidad podía ser arrollada entre burlas y chanzas, sumándose a la colectividad que evadía atropellos o agresiones.²¹⁴ Así Prieto escribía en el 52: “El disfraz nivela y humaniza a todos los hombres”,²¹⁵ ya que: “los distintos personajes se despojan de sus identidades para conformar uno solo: La colectividad”;²¹⁶ pero en los carnavales de la ciudad de México, la relación de locura y cordura se hacía presente, matizando la nivelación por los costos del teatro, que se convertían en un control sobre los marginados y en el trayecto al teatro, por la distinción entre el lujo del disfraz o en los paseos vespertinos por el lujo de la vestimenta y los carros que mantenían a distancia al pueblo.

Otra parodia presenta el enunciado: “¡la civilización eso es mucho!” En relación con la embriaguez y el gozo universal de la colectividad, carnavalesco a su sociedad que dentro de todas las altas aspiraciones que planteaba, en el momento del gozo se intoxicaba y perdía su individualidad, ¿cordura o locura? ¿Progreso o violencia contra su ser? “¿Quién en esos días no cambia la cordura por un pedazo de tafetán que se llama careta?”²¹⁷

Filtro carnavalesco por el que se miró la embriaguez, producto del carnaval, en que hombres y mujeres iban “haciendo no ya eses, sino todas las letras del alfabeto

²¹³ *El Siglo diez y nueve*, 3 de marzo de 1844, pp. 3 y 4.

²¹⁴ *Ibíd.*, 8 de febrero de 1842, pp. 3 y 4.

²¹⁵ *Ibíd.*, 27 de febrero de 1852, p. 2.

²¹⁶ Nava Estrada, *op. cit.*, p. 117.

²¹⁷ *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, p. 92. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 354.

castellano”, en momentos en que los niños, libres de intoxicación, eran más lúcidos y los únicos capacitados para guiar a los adultos, situación para que el sarcasmo y la sorna carnavalesca aparecieran, exclamando por ello que: “hizo comprender los progresos que va haciendo la dignidad humana”;²¹⁸ progreso, farsa o retroceso eran los caminos de las fiestas de carnestolendas.

Más artículos y más críticas llovieron alrededor del carnaval decimonónico: “Es la ilusión. Y ¿qué otra cosa son las dichas de la vida más que una ilusión efímera, volátil, superficial, como lo es la de un salón de máscaras?” Dimensiones volátiles y efímeras opuestas a “la vida ordinaria, sembrada de pesares, falta de luz, melancólica. Es la realidad” que asociaban “con el recuerdo de la nada en la vida”;²¹⁹ mundo simbólico que sólo se hacía inteligible en lo que no era, en las farsas que permitían comprender que, si bien el carnaval era ilusión, ya que todos sus componentes provenían de la cotidianidad, entonces ésta se dibujaba como otra gran ilusión falta de verdadera satisfacción.

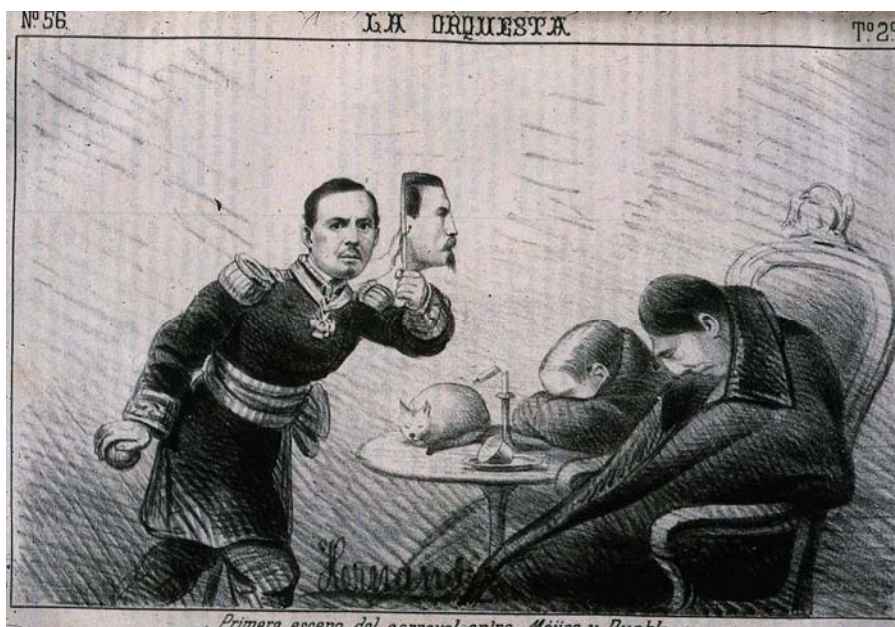
Testimonios carnavalescos que indican la falta de bienestar social, que intentaban subsanar con la adquisición de nuevos y lujosos artículos. Sin embargo, aun cuando la novedad atraía, el interés se agotaba pronto y también la ilusión; provocando un vacío que se intentaba remediar en la búsqueda incesante de compañía física que llegaba a la locura de las acciones y las frases, que hacían el carnaval más allá del festejo.²²⁰

Éste fue el mundo de los extremos, donde ciertas normas implícitas eran objeto de burlas y cuestionamientos, por el que se observó que la realidad era tan sólo una ilusión, producto de la experiencia del carnaval de la ciudad de México de 1840 a 1860, de la que tratarán los siguientes dos capítulos.

²¹⁸ *Monitor Republicano*, 11 de marzo de 1851, p. 4.

²¹⁹ Manuel Payno, *op. cit.*, p. 47.

Litografía que usa figuras políticas para presentar cómo las máscaras cubren las intenciones



Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. MG2058. *La Orquesta*, tomo II, 1868-1869, Carnaval entre México y Puebla. Litografía Hernández #56.

Litografía que muestra el Gran Teatro Santa Anna



Archivo fotográfico del Instituto de Investigaciones Estéticas UNAM. MG1657
Exterior del Teatro Santa Anna. Litografía.

²²⁰ *El Siglo diez y nueve*, 13 de febrero de 1842, p. 3.

CAPÍTULO IV

LOS BAILES DE MÁSCARAS

LA DÉCADA DE LOS CUARENTA. EL INICIO DEL CARNAVAL DE LAS ÉLITES

El carnaval de la ciudad de México en la década de 1840 había cambiado radicalmente del popular celebrado en la época Colonial, a un festejo elitista que los empresarios teatrales dominaban, de los que se excluía el pueblo: “brillaban por su ausencia de tales bailes, personas del mal vivir, y, por consiguiente las damas descendían de sus palcos para pasear en el salón y muchas para bailar.”²²¹ Este cambio fue una transferencia cultural, en donde las élites se apropiaron de elementos del carnaval popular de antaño, que incluía parte del legado simbólico de la Europa medieval, de la cosmovisión indígena y cierta influencia africana; pero sobre todo, se adaptó el festejo de sus contemporáneos europeos, ante los requerimientos de los consumidores de los sectores altos y medios de la ciudad de México.²²²

Después del primer baile de máscaras de carnaval celebrado en 1840, la aceptación fue incrementándose año con año, salvo en 1848, en que por circunstancias bélicas se suspendió. Tal aceptación se produjo en función de las transformaciones y edificaciones de los teatros, que en esta década se enfocaron a las élites, presumiendo de lujo, ilustración y novedad. Fue así, que Antonio García Cubas refiere que, de 1850 a

²²¹ Antonio García Cubas. *El libro de mis recuerdos*, p. 408. Hace una comparación entre el carnaval celebrado en las calles por el pueblo, cuyos disfraces critica duramente como raídos, grasientos, de moros y huehuenches, que contrasta con el lujo, el orden y la riqueza de los bailes de máscaras, sobre todo de 1850 a 1860.

²²² Peter Burke. *Formas de historia cultural*. 2000, pp. 245-264. Destaca que se produce una adaptación cultural, que de acuerdo al contexto se le conoce de formas diferentes: “apropiación, intercambio, recepción, transferencia, negociación, resistencia, sincretismo, aculturación, enculturación, inculturación, interculturación, transculturación, hibridación, mestizaje, criollización, interacción e interpenetración de culturas” p. 261. Mismo punto al que Bajtin señala como circularidad en que elementos de lo popular ascienden a lo erudito y viceversa, pero como apunta Burke ello ocurre tras ser filtrados y readaptados por

1860, se produjo la mayor aceptación del carnaval de las élites, mientras el pueblo formaba comparsas y representaciones por las calles recolectando propinas, cuando desfilaban los “carros alegóricos”, pero sobre todo cuando la “gente decente” acudía a los teatros, a los “bailes de máscaras”,²²³ fomentados por los empresarios teatrales.²²⁴

Recintos con capacidad para tres mil personas se llenaban al menos en los dos últimos días del festejo, y en algunos años se realizaron bailes de máscaras carnavalescos hasta en cinco ocasiones, que de suponer un lleno total, arrojarían la cantidad de quince mil clientes.²²⁵ Un gran porcentaje de la población pudo asistir, aunque se debe considerar que en la mayoría de los años, sólo hubo tres días de festejo, que el lleno de los teatros sólo ocurría en los dos últimos días y la asistencia pudo conformarse con un gran número de personas que habían concurrido el día anterior. Hay que destacar, que en varios años, se celebraron bailes de máscaras en dos teatros, de ahí, que la concurrencia diaria se pueda calcular en cuatro mil personas para el lunes y el martes del carnaval, considerando recintos como el Gran Teatro Santa Anna, así como su competencia, el Principal o el Iturbide, que aun con proporciones inferiores, daban una fuerte pelea por el negocio.

Ahora bien, el mundo simbólico de este carnaval mexicano tuvo gran relación con los carnavales de sus contemporáneos europeos, en cuanto al ritual del baile de

el grupo que adquiere y en función de sus necesidades o expresiones.

²²³ García Cubas, *op. cit.*, p 406. Quiroz Malca, *op. cit.*, p. 62. *El Monitor Republicano*, 23 de febrero de 1849, p. 4, da testimonio de que “cada día gana más prosélitos” el carnaval.

²²⁴ *El Universal*, 20 de febrero de 1849, p. 2.

²²⁵ *La sociedad*, 15, 17 y 20 de febrero de 1860, p. 4. La publicidad de los bailes de fantasía del Teatro Nacional en 1860, aludía que su capacidad era de cuatro mil personas. Mientras que los anuncios de 1845, refieren que cómodamente pueden asistir más de tres mil personas: *Monitor Constitucional*, 6 de febrero de 1845, p. 4. Por otro lado la capacidad del Teatro Iturbide fue de mil ochocientas personas, como lo indica Reyes de la Maza, *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856)*, p. 226.

máscara, las prácticas del tipo de disfraz, la música y los festejos complementarios;²²⁶ los productos extranjeros reinaban, como el antifaz de seda, las plumas, encajes y gorros que se presumían de París, pero sobre todo usaban los Dominós, que según García Cubas eran de tafetán negro orlados con cintas rojas o azules. También vestían de Pierrots, de osos que rememoraban el fin del invierno europeo, usaban caretas de asno, disfraces completos de arlequines, moros (aunque éstos se usaban más por el pueblo), cristianos, labriegos y aldeanos; sin embargo, también se confeccionaban caretas y disfraces que parodiaban el contexto nacional como las caretas de perro, de pera, monos, tuertos o con nariz de serpiente, cuya explicación se asociaba al encubrimiento, la cobardía, las malas intenciones, la hipocresía o al menosprecio.²²⁷

En cuanto a las comidas ofrecidas en los bailes, las diferencias respecto a los rituales europeos eran notorias, porque la moda extranjera tenía una tradición de alimentos flatulentos y carne de cerdo, mientras que en los bailes de los teatros de la ciudad de México, los alimentos eran verdaderas cenas, donde abundaban los pasteles y los vinos.

²²⁶ Ignacio Manuel Altamirano. *Textos costumbristas. Obras Completas*, t. V, pp. 349-356. Artículo publicado en 1891, cuya intención es describir el carnaval tras su inminente extinción, pinta una semblanza desde los tiempos de la Nueva España hasta su horizonte, en que la apatía mira la ruina del carnaval, al que llama fósil o risa del esqueleto. Esta descripción de Altamirano del carnaval, indica el paso de las prácticas carnavalescas de los dominantes a los dominados y de ahí al baile de máscaras donde ya ni siquiera menciona al pueblo, aunque sí destaca, que los ricos atuendos como el uso de charol y otros aspectos, revelaban la pertenencia a la opulencia, señalando con ello que asistían todos los que podían darse el lujo de pagar la diversión, sectores medios y altos, imposible para una aguador, carretonero, pregonero, pordiosero o la gran mayoría de los mexicanos. Ahora bien, por ser esta descripción un recuento del carnaval de la ciudad de México, puede Altamirano indicar en rasgos generales tanto sus características como su transformación y su casi completa desaparición, donde hace hincapié que fue una práctica extranjera, europea, la cual “Vino con otras ideas y se va proscrita por otras novedades y por otras pasiones públicas.”

²²⁷ *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 74. Da cuenta de cómo selecciona el tipo de máscara de acuerdo a su asociación. “... salí de máscara hecho un veinticuatro: eso sí, no con careta de nariz de serpiente ni de pera; no con cara de asno, porque esas caretas son para hipócritas; no con careta de risa, porque esas las habían rematado los mal intencionados; tampoco con cara de monos bigotudos é iracundos, porque esos las compraron los más almibarados y cobardes; tampoco de esas que figuran de tuerto o cosa semejante, porque no quiero llamar la atención como otros aun cuando sea por lo

El programa de los bailes promocionaba las polkas, cuadrillas, scotish, galopes, vals y contradanzas; de las cuales tan sólo las polkas, se presumían como nacionales y hasta novedosas. En cuanto a los festejos o rituales menores, destacan las prácticas de la gallina ciega, cuyo legado europeo es total.

Si bien la denominación y los símbolos de los bailes partían de la moda extranjera, se adaptaron tanto a las exigencias de los consumidores como a las necesidades de los empresarios por lo que tras el animado martes de carnaval, en los domingos de Cuaresma se celebraron bailes carnalescos que se publicitaban como de fantasía, Piñata (colgaban una en el salón), Vieja, Moza y unos años más tarde: de la Sardina y el Entierro de la Sardina.

Pero veamos paso a paso el transcurrir del carnaval de las élites, como lo vivieron los hombres de la época. El festejo comenzaba en la tarde, cuando la población acudía al paseo de Bucareli para mirar el desfile de carros repletos de gente disfrazada elegantemente, las escandalosas comparsas de enmascarados que de cuando en cuando, pedían monedas u observar algún joven enmascarado y ataviado con gran lujo.²²⁸ Más tarde, comenzaban en casa los preparativos para ir al esperado baile, cuando los corazones anhelantes buscaban ataviarse y disfrazarse lo mejor posible,²²⁹ optando generalmente por el disfraz de Dominó, que combinaban con guantes y una careta.²³⁰

Esta fase de los preparativos culminaba tras el uso de la careta, que en esta década fue el accesorio indispensable del carnaval, que sumía en el anonimato a su

defectuoso”.

²²⁸ *El Universal*, 14 de febrero de 1850, p. 3.

²²⁹ *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 74. Da cuenta de la emoción previa al baile de máscaras “... con un cerebro tan espirituoso como el coñac... puedo ser un parisien, un jovencito presentable o comme il faut”.

portador, dándole la posibilidad de actuar sin consecuencias, evadir responsabilidades, perseguir o colmar sus deseos sin restricciones, sumirse en un mar de burlas y bromas sin menoscabo de su reputación.²³¹

En el trayecto para llegar al teatro, cobijado con el disfraz y la máscara se le “permite actuar impunemente a sabiendas que ... no habrá castigo”,²³² mientras se desataba la lluvia de insultos “entre la mofa y la algazara” y en los portales era “la embriaguez de gozo universal”; todos los sectores podían sumarse a aquello que era “una torre de Babel”; se avanzaba entre empujones y rompimiento de cascarones, a través de pequeños grupos que se compactaban, cerraban el paso, se decía incluso, que “el pueblo soberano se salió de sus casillas”, se oían “gritos y silbidos” y “el pueblo seguía a los máscaras, les tiraba del vestido,” tratando de arrancarles sus caretas, perseguirlos o hasta apedrearlos.²³³

En la calle y los portales se encontraban todos los sectores, pero mientras los estratos dominantes se dirigían a los bailes de máscaras, el pueblo señoreaba la broma en los portales del Coliseo Viejo, el Águila de Oro, Mercaderes y Agustinos, donde muy a pesar de los autonbrados como “gente decente” a todos se tuteaba y se chanceaba:

La gentulla, como digo, así de confianza, a la pata llana, y en una holgura feliz, recorría, bobeando, el portal, y nosotros, gente fina y de criterio, íbamos para contribuir con nuestras caras, reputaciones y familias, a dar pasto a los máscaras,

²³⁰ *El Siglo diez y nueve*, 22 de febrero de 1844, p. 3. Relata la preferencia al uso del Dominó.

²³¹ Nava Estrada, *op. cit.*, p. 32. Nota que: “La máscara y el disfraz son... identidades -que- se han confundido al haber desaparecido los límites y las definiciones... Por medio de la máscara desaparece la posibilidad de un reconocimiento individual; por lo tanto no hay manera de implantar un control social”. *El Siglo diez y nueve*, 27 de febrero de 1852, p. 2. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 572-573. Exalta a la careta y la máscara como un símbolo básico: “Con justicia, ¡cuanto placer! ¡Cuánto aturdimiento! ¡Cada mirada un drama! ¡Cada suspiro una novela! ¡Delirio de ilusiones! ¡Sueño de entusiasmo en el que el disfraz nos seduce con las expansiones divinas de la libertad!... ¡Efectivamente las máscaras a todo el mundo deleitan!”

²³² Nava Estrada, *op. cit.*, p. 33.

²³³ *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 75-76, 571-574. En *El Siglo diez y nueve*, 22 de febrero de 1844, p. 3, relata las posibilidades de ser silbado, gritado y apedreado en los Portales.

es decir, éramos *attachés* vergonzantes a la diversión general, formábamos el partido moderado de aquella orgía; es decir, éramos aspirantes, carnavalinos aproximados, carnavalinos de diversión filosófica.²³⁴

Al arribar al teatro, se atravesaba por una suerte de vallas de enmascarados que insultaban con el tiple agudísimo, característico de los disfrazados, o preguntaban “¿me conoces?” Y uno que otro despistado daba información de más, para convertirse en el centro de las burlas.²³⁵ Antes de ingresar al recinto, se pasaba revista a la filas de coches que podían ser muy bien utilizados, como vehículos o alcahuetes del amor:

... los coches estaban en hileras al frente del teatro y daban vuelta a las calles laterales. ¡Oh, los coches lo más importante de la diversión! Allí tienen su desenlace algunos dramas comenzados en el salón; ¡Asilo del amor!, confidentes fieles de graves secretos; asechanzas a la fe conyugal; coches, no de providencia sino de socorro y encantamientos, allí estaban esperando parejas venturosas, como el gavilán acecha su presa, como el guarda al contrabandista, como el usurero tenaz al deudor complaciente. ¡Si no hubieran coches; las partidas de casamientos aumentarían un 50%!²³⁶

En el interior del teatro, la ilustración se expresaba en diversas disposiciones; se decía por ejemplo, “muy bien iluminado todo, orden en el baile, excelente policía”,²³⁷ resaltando las nociones de orden y seguridad. Los halagos a los teatros cuando realizaban los bailes de máscaras también muestran relación con las anheladas nociones (progreso y orden) que conformaban parte de su identidad; incluso antes de la inauguración de los grandes teatros o de la remodelación del Principal, se describían y elogiaban de la siguiente forma:

Érase un salón soberbio.

²³⁴ *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, pp. 89-92. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 350.

²³⁵ Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 76. Testimonios semejantes se leen en el periódico *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4 y 22 de febrero de 1844, p. 3, que describe la valla de enmascarados, tras la inauguración del Santa Anna, la multitud y cómo el narrador debe abrirse camino hasta el vendedor del boleto a empujones; así mismo, refiere la misma característica del tiple de los enmascarados, la enorme cantidad de disfrazados, la posible revista a la gente rica que aun bajo el disfraz se reconoce y el uso del ¿me conoces? Para iniciar la conquista amorosa.

²³⁶ *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, pp. 89-92. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 350 y en la p. 573 relata cómo un posible seductor va a “conchabar al cochero” dentro de sus planes para asistir al baile.

²³⁷ *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4.

Muchas lámparas colgadas,
Colocadas con estudio
Esparcían su luz clara:
Muchas bellas colocadas
Ostentaban a porfía
Sus joyas, trajes y gracias.
El teatro donde a poco
Se presentaban dramas, (...)
De gentes o de fantasmas,
Que con una voz chillona
Que los oídos taladra (...)
Propiamente se disfraza.²³⁸

Otra reseña de la época refiere el local como un “salón alumbrado por numerosas arañas y candelabros, un salón donde bullen mil imágenes animadas, donde la seda, el terciopelo y los brocados relucen a la claridad de las bujías, donde todo es animación y movimiento”. Cabe aclarar, que estas descripciones se hicieron antes de la apertura de los lujosos teatros o de las remodelaciones en 1842, cuando apenas se igualó el piso “y los palcos no tuvieron más adorno que el de las hermosuras que concurrieron a ellos, ataviadas con el lujo y gusto tan común ya en las mexicanas.”²³⁹

Tras la inauguración del Teatro Santa Anna en 1844, el baile se revistió del lujo del inmueble, lo novedoso, dos orquestas y una banda de música militar, además de la oferta de comida y la grandeza del edificio que daban un aspecto suntuoso al carnaval; no obstante, la concurrencia era aún la atracción.²⁴⁰

En el baile de máscaras se desarrollaba una estrategia para conseguir pareja, o mejor dicho, para burlar enamorando al sexo opuesto y hasta el mismo; esta logística de

²³⁸ *Ibíd.*, 18 de febrero de 1842, p. 2.

²³⁹ *El Siglo diez y nueve*, 13 de febrero de 1842, p. 3. Manuel Payno, *op. cit.*, p. 47. Destaca que el atractivo más que estar en el recinto, se halla en las prácticas carnalescas: “Mas sea lo que fuere, el incentivo de la curiosidad, la alegría general, el panorama que presentan los dominós, los moros, los romanos, los caballeros cruzados, etcétera, la abundancia de luz, los calzados blancos de las damas, los brazos torneados, los diamantes fulgurando en unos cuellos mórbidos y en unos dedos pequeñitos y redondos, las caretas mintiendo un peregrino rostro, la costumbre, en fin, de entregarse en los tres días del carnaval a la diversión, a las aventuras, a los lances amorosos, completa enteramente la ilusión ...”

²⁴⁰ *El Siglo diez y nueve*, 14 de febrero de 1844, p. 4 y el 3 de marzo de 1844, p. 3, describe en verso la

embromar iniciaba muchas veces con la frase “Ya te conozco”,²⁴¹ o con alegatos como el siguiente: “Señora, ¡ah!, señora, debajo de esta máscara que ríe, hay un hombre que llora por usted por un amor desesperado: hace tantos días os vi en misa, etcétera, cuidado, vigilo sobre vuestras acciones, y para mí esto no es un juego.”²⁴²

En esta búsqueda de pareja, se invitaba a las mujeres a consumir los alimentos y bebidas que se vendían al interior del teatro, en las llamadas “cantinas”, surtidas por pasteleros y dueños de restaurantes que utilizaban mozos para atender los palcos y hasta cuartitos privados, donde se disponía de un pequeño mobiliario para el disfrute de los alimentos; mas, el cortejo no era requisito, para consumir en las cantinas.²⁴³

En el teatro la venganza se cobraba bromeando, enamorando y encelando.²⁴⁴ Sin embargo, cuando la broma llegaba a la irritación violenta los enmascarados preferían salir a la calle a darse de “porrazos”, evitando con ello ensuciar la memoria del carnaval y del teatro.²⁴⁵

Era el baile y la diversión, “Todos hablan, todos ríen. En una paz octaviana”, dirigida por el bastonero que daba las órdenes del bailar, en contradanza, en cuadrillas o en vals,

oferta de comida

²⁴¹ *Ibíd.*, 13 de febrero de 1842, p. 3.

²⁴² *Ibíd.*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4 y el 22 de febrero de 1844, p. 3.

²⁴³ *Ibíd.*, 14 de febrero de 1844, p. 4. *La Sociedad*, 11, 13, 15, 17, 19, 20 de febrero de 1860, p. 4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 306, 351 y 576. Nava Estrada, *op. cit.*, p. 21, describe que la comida carnavalesca también participa de una disposición cíclica que incluye “carne rica, alimentos curados, golosinas y vino”, carne principalmente de cerdo y embutidos. Mas, para la empresa del carnaval de 1840 a 1860, aun cuando muchos relatos y anuncios señalen la existencia de la cena, bebidas y golosinas en el baile, sólo Madame Calderón de la Barca describe lo que constituye un consumo en el teatro Principal, de pastel y vino.

²⁴⁴ *El Siglo diez y nueve*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4 y el 20 de febrero de 1849, p. 2, que consigna las particularidades del cortejo, los desafíos en que los maridos se ven envueltos y demás.

²⁴⁵ *Ibíd.*, 22 de febrero de 1844, p. 3. También describe la burla a mujeres y usureros, actividad frecuentada por los llamados “petimetres” de la época. *El Museo Mexicano*, t. III, 1844, pp. 89-92. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 353, describe cómo varios máscaras encurtidos en alcohol reniegan y pelean por los precios de las cuentas; de esta misma obra, en las pp. 579-580, se describe otra riña que empezó con una discusión por amores en el teatro pero terminó a golpes en la calle.

que “más que baile parece Mar en horrible borrasca”,²⁴⁶ donde “se enamoraba por vapor, se bailaba, se empujaba y se pisaba por vapor (...).”²⁴⁷ Todo en un ambiente en que “reina la intriga, la broma, la bulla, la revolución, la alegría, el pesar.”²⁴⁸

Pero también era el desengaño, al descubrir que el objeto del deseo no era como lo imaginaban “Y en lugar de una Lucrecia halla solo una mulata”²⁴⁹ o cuando, a las seis de la mañana los últimos clientes salían entremezclados con los músicos y empleados, las damas que en la juventud de la noche se presumían niñas y doncellas, se miraban “descoloridas y con el peinado derribado sobre la frente, la rugosa careta en la mano, los zapatos medio sacados”, cuando los jóvenes, advertían la carencia de monedas en su bolsillo para desayunar o acudir a la siguiente mascarada, se podía ver incluso a “Un marido renegando por conocer que cierto musulmán dio a su esposa una especie de lección de las que no están en el Corán, y usureros contentos, porque un carnaval para un usurero, es como un cólera morbus para un médico, o como una revolución para un corredor del Ministerio de Hacienda.”²⁵⁰

Seguían días de quiebra, tras el gasto en el baile de máscaras, pero rara era la ocasión en que se dejaba de asistir.

En suma, por dentro el carnaval, involucraba varios rituales que comprendían: preparativos, lances amorosos y bromas no muy inocentes, baile, comida y hasta para algunos, una de esas “lecciones que no están en el Corán”. Sin embargo, eran imprescindibles la expresión del ritual en la vestimenta y los usos característicos: la voz

²⁴⁶ *El Siglo diez y nueve*, 18 de febrero de 1842, p. 2.

²⁴⁷ *Ibíd.*, 13 de febrero de 1842, p. 3 y el 3 de marzo de 1844, p. 3, que describe en forma de verso un baile. Manuel Payno, *op. cit.*, p. 48. Reseña la actividad del bastonero que además de dar orden al baile, tocaba el piso con un bastón forrado de raso y con listones.

²⁴⁸ *El Siglo diez y nueve*, 20 de febrero de 1849, p. 2.

²⁴⁹ *Ibíd.*, 18 de febrero de 1842, p. 2.

²⁵⁰ *Ibíd.*, 8 de febrero de 1842, pp. 3-4 y el 22 de febrero de 1844, p. 3, en donde hay otra referencia al

de tiple de los enmascarados, la frase ¿me conoces? Y sobre todo, la máscara:

En fin, un máscara fija y seguramente puede tener un desafío, un amor nuevo, un amor de lance, una quiebra con su querida, una reconciliación... figuraos lectores que la gente se vuelve loca, que la vergüenza desaparece luego que se cubre el rostro con la careta, que el ambiente es voluptuoso, que la luz comunica cierta belleza a las mujeres que... vamos, nadie sabe lo que le puede suceder en una noche de Carnaval.²⁵¹

Hubo también oposición a los bailes de máscaras, aunque continuaba la asistencia.

Por ejemplo Brantz Mayer opinaba: “me confieso reo de prejuicio contra tales espectáculos”, porque le aconteció que un hombre “de color”, ocupó su puesto con una mujer blanca con la que él había bailado una cuadrilla; agregaba con desdén que los estratos altos habían dejado de participar siendo concurrido sólo por “pasteleros, modistas, y peluqueros franceses”; sin embargo, escandalizado o no, relata que asistió un par de veces.²⁵²

Otro testimonio refiere que “se estima en poco asistir a estos bailes”, no obstante, se iba.²⁵³ Es decir, la oposición era común pero teórica, porque en la práctica los sectores medios, los altos y sus damas no dejaban de asistir. La población que se escandalizaba, argumentaba: “-Va- alborotando conciencias, escandalizando ancianas y sembrando inquietudes en el corazón de las familias, por aquellos tiempos aparecía como triunfante el carnaval, hasta poco antes de los anatemas de la Iglesia y el desprecio.”²⁵⁴

Aun con la censura o la crítica, el carnaval hacía posible los goces mundanos: “un

termino del baile de máscaras a las cinco o seis de la mañana.

²⁵¹ *Ibid.*, 22 de febrero de 1844, p. 3 y el 3 de marzo de 1844, p. 3, que publica: “las máscaras son inmortales, antieconómicas, atentatorias a la fe conyugal, divinas y alegres.

²⁵² De Gortari Rabiela, Hernández Franyuti (Comp.), *op. cit.*, vol. III, p. 459. Quiroz Malca. *op. cit.*, pp. 53-54.

²⁵³ Quiroz Malca, *op. cit.*, pp. 55-56. Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 119-129.

²⁵⁴ De Gortari Rabiela, Hernández Franyuti (Comp.), *op. cit.*, vol. III, p. 459. Quiroz Malca. *op. cit.*, p. 59. Además, Carlos María de Bustamante. *op. cit.*, t. II, p. 46, también critica los carnavales.

fiat de licencias, un motivo de solaces de gente circunspecta y de sacristía, un salvoconducto de diabluras de todo bicho que aspiraba a los goces mundanos, conservando reputación inmaculada.”²⁵⁵

La censura tenía muchas facetas, como la crítica indirecta, cuya moraleja era el arrepentimiento de la chanza que podía rebasar los días de carnestolendas y durar toda la vida, como muestra la siguiente narración que se leía en un periódico en 1844.

Curiosa locura

Pocos días después del carnaval del año 1792, se condujo a la casa de salud de Mr. el Dr. Brière de Boismont en París, como pensionista, enajenando al Sr. Luis Cretté, que se había vuelto loco a causa de una grosera chanza, cuya imprudencia se ha hecho demasiado memorable.

Luis Cretté era en aquella época un joven lleno de salud y esperanzas. Se dirigía al baile, cuando un sujeto conocido suyo, revestido con la piel de un oso, lo encuentra en una esquina, y le salta de improviso sobre las espaldas, dando gruñidos espantosos.

Fue tal el efecto de esa sorpresa, e influyó en una manera tan violenta sobre los órganos desgraciados del joven, que se volvió loco instantáneamente.

Desde que entró en la casa de Mr. Brière de Boismont, se comenzó un tratamiento que no ha conducido a ninguna mejora.

En su enfermedad tenía Luis Cretté la manía de contrahacer los gruñidos del oso, y durante los cincuenta y dos años que ha vivido privado del uso de su razón, ha estado bajo la impresión de terror que le había puesto en esa triste situación. Sobre todo, al retorno del carnaval era cuando se mostraba mas agitado, y en esa época del año era cuando debía morir a la edad de setenta y cuatro años.

El 20 de febrero último, martes de carnestolendas, en el momento en que París celebraba sus saturnales ordinarios, el pobre loco espiraba, llamando, por un gruñido de oso, la memoria cruel de 1792.²⁵⁶

Otros artículos manifestaban su repudio hacia los bailes de máscaras, pero agregaban que, aun “detestándolos”, acudían a ellos para poder estudiarlos.²⁵⁷

La oposición era constante, igual que las críticas, pero al año siguiente, bajo diversos pretextos, todos acudían al carnaval, para que entrando la Cuaresma, la penitencia incluyera arrepentirse de los excesos del baile.

²⁵⁵ De Gortari Rabiela, Hernández Franyuti (Comp.), *op. cit.*, vol. III, p. 459. Quiroz Malca. *op. cit.*, p. 59.

²⁵⁶ *El Siglo diez y nueve*, sábado 18 de mayo de 1844, p. 3.

²⁵⁷ *Ibíd.*, 1 de marzo de 1844, p. 4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 312. Donde textualmente rimaba: “Me entrego a las diversiones. Y a escándalos y a ilusiones. Reprobadas, no os asombre. Que es por estudiar del

Ahora veamos cronológicamente, la lucha que año tras año, se daba para llevar a cabo estos maravillosos bailes de máscaras.

LA CELEBRACIÓN A TRAVÉS DE LOS AÑOS

Como se describió en el segundo capítulo,²⁵⁸ los bailes de máscara de carnaval fueron permitidos por las autoridades del Ayuntamiento en 1840, por las gestiones que hicieran desde el final de la década de los treinta los empresarios de la compañía dramática del Teatro Principal, los señores Don Juan de Dios Salgado, Prefecto del Centro y Don Mariano Bustamante; desde entonces se comenzó a registrar la petición de licencia, como una actividad regular sin más recurso legal que hacer referencia a su aprobación en los años anteriores.²⁵⁹

Los primeros bailes de máscara de carnaval se realizaron en 1840, en el Teatro Principal,²⁶⁰ mas, carecían de la infraestructura para el exigente gusto de la élite de la capital; sin embargo, los tres bailes de ese año fueron descritos como alegres y concurridos. En este primer año, el evento fue la culminación de varios rituales carnavalescos y la celebración de los paseos formaba parte importante del festejo, en donde todavía, predominaba el pueblo; al respecto, Madame Calderón, describe, el carnaval de 1840: “no fue muy alegre, excepción hecha de los bailes de máscaras y los lucidos paseos (...)”, donde nota que los “indios” se miraban con “sus guirnaldas de

hombre. Las venenosas pasiones.”

²⁵⁸ *Vid. supra.* pp. 47-52.

²⁵⁹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798 y 799, exp. 113-270. Consigan las peticiones de licencia del periodo de 1843 a 1857.

²⁶⁰ AGN, Grupo Documental 119, Justicia, vol. 121, 1839, Gobierno Interior, Legajo 45. Describe la petición de licencia que solicitó la empresa de la compañía dramática del Teatro Principal, para hacer tres bailes de máscara en el carnaval, en donde se retoma la publicación que hizo el cabildo metropolitano prohibiendo las máscaras y sus bailes con pena de excomunió mayor. De la licencia al Prefecto del Centro, para que efectuara cuatro bailes de máscara en el Teatro Principal en 1841, revítese a: De Olavarría y

flores y sus guitarras, sus bailes y canciones, y aleando las fragantes brisas, mientras sus canoas se deslizan al filo del agua,” en tanto que las damas elegantes ricamente ataviadas observaban a todos los paseantes, en silencio y en sus coches, evitando rozarse con los estratos bajos.²⁶¹

Los bailes de máscaras comenzaron a adquirir mayor interés para los sectores dominantes, para 1841, de hecho, las fuentes omiten las descripciones del carnaval callejero y popular, efecto que tenía que ver con una revolución en los teatros.²⁶² No obstante, los bailes de máscaras, eran aún el ritual final del día, sin que ello les diera un papel central respecto a los practicados en los paseos.

La situación de los teatros, según describe Calderón de la Barca, era aún muy mala, ese año se decía que en ellos: “(...) la mitad de los palcos estaban vacíos, y tal parecía que las personas que ocupaban los demás, lo hacían bajo la fuerza de costumbre, y por ser ésta la única diversión de la noche”.²⁶³ En cuanto al público, las descripciones lo clasificaban en durmiente y gritante, el último, charlaba sobre costos y ganancias, si eran comerciantes; sobre las reformas a la legislación, si eran políticos, y unos cuantos se dedicaban a coquetear,²⁶⁴ entre la humareda de las lámparas que hacían llorar al público y la falta de limpieza que lo predisponía.²⁶⁵

No obstante, en junio de 1841 se inauguraba el Teatro Nuevo México, cuya ornamentación, espectáculos y precios, se enfocaban a la clientela de los estratos medios y altos de la capital; fue cuando el Teatro Principal buscó enfocarse a la misma

Ferrari. *Reseña histórica...*, vol. I, p. 368.

²⁶¹ Madame Calderón de la Barca. *op. cit.*, p. 83. En la descripción de los paseos en días de carnaval, más parece añorar que gozar.

²⁶² *Ibíd.*, p. 257.

²⁶³ Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, pp. 50 y 51.

²⁶⁴ Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 254, 255.

²⁶⁵ *Ibíd.*, p. 255-265. Incluso Madame Calderón de la Barca, *op. cit.*, p. 220 refiere lo sofocante del teatro

clientela mejorando su producción artística. El teatro De los Gallos no se quedó atrás, se remodeló y hasta techó, más tarde se reinauguró con espectáculos que buscaban otorgarle un nuevo prestigio; estas transformaciones fueron muy apreciadas por las élites,²⁶⁶ que tras la “escasez en espectáculos de los años precedentes, sucedió una verdadera abundancia de ellos en 1841.”²⁶⁷

Un rótulo en el interior del Teatro Nuevo México resumía la concepción de la época: “No es el teatro un vano pasatiempo escuela es de virtud y útil ejemplo”. Se buscaba captar a la clientela del discurso dominante, dando al espectáculo teatral una nueva significación: educativa en el sentido moral (mas no religioso) y otra pragmática; su éxito fue completo, tanto por enfocarse a la nueva clientela, como por ser respuesta a las necesidades recreativas del nuevo mercado, de ahí que las características suntuosas del Teatro Nuevo México se tomaran como ejemplo para los otros dos teatros.²⁶⁸ Testimonios de la época revelan como impactó el Teatro Nuevo México en la clientela y en la competencia:

He observado mucha propiedad en los trajes, y sobre todo, en los muebles; muy buen gusto en el adorno de la escena y una hermosura (tuvo ocasión) desconocida hasta hoy en México, en la primera decoración.

Aunque según hemos podido ver, siguiendo a imparcial cronista, el Teatro Nuevo México no era una maravilla, sí acusaba en verdad un adelanto, y el Coliseo Viejo, el llamado Teatro Principal, sufrió con la apertura de ese rudo golpe, pues los amigos de la novedad y los elegantes abandonaron lo antiguo por lo nuevo.²⁶⁹

Fue cuando los teatros adquirieron una mayor relevancia en el pensamiento de la capital, revalorándose como censores de ilustración; por ejemplo, en 1841, la prensa indicaba, por la confirmación de la futura construcción del Gran Teatro Santa Anna, que

por los olores que encierra.

²⁶⁶ Reyes de la Maza. *El teatro en México ...*, t. I, pp. 8-15.

²⁶⁷ De Olavarría y Ferrari. *op. cit.*, vol. II, p. 3.

²⁶⁸ Reyes de la Maza. *op. cit.*, t. I, pp. 8-15. El Teatro Nuevo México, también fue conocido como Belchite, se hallaba en las calles hoy conocidas como Dolores y artículo 123.

la empresa mostraba el grado de ilustración del gobierno y el pueblo.²⁷⁰ El empresario, en este mismo tenor, refería que si su proyecto llegaba a término: “habrá con el tiempo una completa metamorfosis en las costumbres y propensiones de nuestro pueblo”.²⁷¹

Estas ideas fomentaban el interés en todos los aspectos del teatro e incentivaban el anhelo de la alta sociedad por acudir, al que se anunciaba como un recinto con atributos exclusivos para ellos.

Los cambios en los recintos teatrales produjeron que los bailes de máscaras de carnaval de 1842, adquirieran un enfoque más acorde con las exigencias de las élites, por lo que el festejo se transformó cobrando mayor relevancia. Este año comenzó la competencia de los teatros por la clientela de los bailes,²⁷² de ahí que la propaganda de los periódicos, anunciara los bailes de máscara en dos recintos, que entonces fueron el Teatro Principal y el Teatro Nuevo México.²⁷³

El siguiente año declinó el interés del Teatro Nuevo México en competir por los bailes de máscaras, sólo los empresarios de la compañía dramática del Teatro Principal, Juan de Dios Salgado Sr. Prefecto del Centro y Mariano Bustamante, solicitaron al

²⁶⁹ De Olavarría y Ferrari. *op. cit.*, vol. II, p. 11.

²⁷⁰ *El Siglo diez y nueve*, sábado 4 de diciembre de 1841, p. 4. En el testimonio se lee: “Nadie ignora que los teatros sirven hoy como de termómetros para calcular el grado de ilustración de los pueblos y que las empresas de este género son por lo menos dignas de la protección indirecta de los gobiernos civilizados”.

²⁷¹ AGNDF, Notario 532 Antonio Pinto, año 1842, vol. 3568, s.f. 23 de febrero de 1842.

²⁷² De hecho, el baile de máscaras sólo se realizaría en los dos teatros más lujosos. Reyes de la Maza, *op. cit.*, t. I, p. 15, da cuenta de la inauguración en noviembre de 1841, de un local enfocado al pueblo, con precios muy accesibles, el Teatro Unión, posteriormente se inauguran otros teatros dirigidos al pueblo, pero de ninguno de ellos se tiene testimonio de haber sido sede de algún baile de máscara de carnaval. Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 288, informa de los teatros de madera pequeños e incómodos que fueron: El Del Pabellón Nacional, y el de la calle del Reloj. Misma situación presenta el teatro de la Ópera o de Los Gallos, que ante la competencia de los nuevos teatros y del Principal, se excluye de la oferta de los bailes de máscaras, como lo evidencian los anuncios de los periódicos.

²⁷³ *El Siglo diez y nueve*, p. 4 desde el 27 de enero de 1842 hasta el 8 de febrero del mismo año. Un interesante artículo sobre el origen de las máscaras lo refiere Prieto en el mismo periódico, el 6 de febrero de 1842, p. 3; reimpresso el 3 de marzo de 1843, p. 2, que indica la celebración en el Teatro Nuevo México. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 46, apunta la costumbre de suspender los trabajos de las compañías teatrales, para “dar lugar a los bailes de máscara”.

Ayuntamiento de la ciudad de México, en 1843, licencia para realizar cuatro bailes de máscaras de carnaval, la cual se concedió con la condición del pago de veinticinco pesos por función.²⁷⁴

El Gran Teatro Santa Anna, también llamado el Teatro Nacional, se inauguró en 1844. Cambió de nombre debido al tumulto de diciembre, cuando una porción de población, harta de la administración, desenterró la pierna del dictador del cementerio Santa Paula y la arrastró por las calles, después se dirigió al teatro, le arrancó el nombre y derribó la estatua de Santa Anna.²⁷⁵ Sin embargo, cuando éste regresó al poder en 1847, el teatro de nuevo se llamó como él; pero cada vez que dejaba la presidencia, cambiaba de nombre el recinto, de allí que, ante tantos cambios, la gente comenzara a llamarlo el Teatro de la calle de Vergara, por la denominación de la vía en que se ubicaba. Hoy en día, aun cuando fue derribado para la fiestas del Centenario organizadas por Porfirio Díaz, se le recuerda como el Teatro Nacional (título que también llevó Bellas Artes).

Con la inauguración del Teatro Santa Anna, el carnaval mostró otra transformación. Los bailes de fantasía se convirtieron en el ritual carnavalesco del día, anulando prácticamente los festejos de paseos como el de Bucareli, de ahí que las comparsas y los grupos de enmascarados de los portales empezaran a escasear. Los bailes carnavalescos se tornaron en un artículo de lujo, enfocándose totalmente a los estratos altos, tanto por sus costos, como por el estatus y la elegancia exigida a sus asistentes. La censura provenía de las críticas o los prejuicios, pero resultaba efectiva, así, las descripciones de los bailes de carnaval, hacen rara vez, referencia a un disfraz

²⁷⁴ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 113.

²⁷⁵ Reyes de la Maza. *op. cit.*, p. 47. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 89-90. Ambos cuentan del

descuidado o sucio, como era común entre las comparsas de las calles.²⁷⁶

Los precios del baile de fantasía del Gran Teatro Santa Anna contrastaban con los del Principal, cuyos precios, antes del 44, se fijaban alrededor de dos pesos para los palcos, mientras la entrada al salón y las cazuelas costaban un peso.²⁷⁷ Después de 1844, el Principal bajó sus precios a \$12.00 pesos la entrada a palco, con ocho boletos, 12 reales la admisión al salón y 4 la cazuela; gran diferencia con los precios del Teatro Santa Anna que se mantuvo de 1844 a 1860, en \$16.00 pesos, la entrada con ocho boletos de acceso a palco, \$2.00 pesos la entrada al salón y la galería en 4 reales.²⁷⁸ Sin embargo, la alta sociedad se sentía atraída por el recinto que ostentaba tanto riqueza como grandeza, el costo, aunque mayor, no era obstáculo. El gasto implicaba también el alquiler del disfraz, de aproximadamente \$2.00 pesos,²⁷⁹ cuando no era comprado o mandado a hacer; el consumo dentro del teatro, ya sea por comida o por bebida y otros pormenores, por ejemplo, la cena llegó a costar hasta \$4.00 pesos y las fiambres \$1.00 peso.²⁸⁰

A pesar de la diferencia de costos, el Teatro Nuevo México se mantuvo al margen de los bailes de máscaras, enfocándose, desde 1844, en las obras de teatro y otros espectáculos. Su desventaja era grande, no sólo en dimensiones, sino también en las tres armas de las que se había valido este mediano teatro para competir con el Principal, el lujo, la dirección ilustrada y lo novedoso. Su único recurso fue centrarse en las

tumulto del 44.

²⁷⁶ García Cubas, *op. cit.*, p. 407. Agrega la descripción de los disfraces de los sectores marginados: “que son gentes del bajo pueblo, o indígenas cuyo único placer consiste en andar vagando por esas calles de Dios, disfrazados con trajes raídos y grasientos, generalmente de moros”

²⁷⁷ *El Siglo diez y nueve*, 27 de enero de 1842, p. 4, y también el 6, 7, 8, de enero de 1842, p. 4.

²⁷⁸ Reyes de la Maza. *El teatro en 1857 ...*, pp. 84-85. Y *La sociedad*, 15 de febrero de 1860, p. 4.

²⁷⁹ *La sociedad*, 15 de febrero de 1860, p. 4.

²⁸⁰ *El Siglo diez y nueve*, 3 de febrero de 1856. Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 223,225-229. Y *La sociedad*, 11, 13, 15, 17 y 20 de febrero de 1860, p. 4.

disposiciones ilustradas de virtud y ejemplo, aspectos que aparecían en su rótulo, enfocándose en representaciones menos novedosas, pero reconocidas como virtuosas, de ahí que en época de carnaval ofreciere conciertos y hasta pastorelas.²⁸¹

El carnaval y el empresario del Gran Teatro Santa Anna Francisco Arbeu iniciaron en 1844, una estrecha relación en la que influyó el presidente en turno porque el empresario había proyectado una inauguración que no podía concretar, deseaba que se leyeran composiciones literarias y tocara música nacional, para lo cual, promovió invitaciones que no fueron atendidas; intentó también contratar para la apertura artistas europeos, pero nadie acudió. Fue cuando Antonio López de Santa Anna, lo salvó al ordenar su inauguración “con el alborozo y la alegría de los bailes de carnaval”,²⁸² realizados los días 18, 19 y 20 de febrero de 1844.²⁸³ Aunque el estreno incluyó también conciertos de un violonchelista extranjero.²⁸⁴

El éxito inaugural del carnaval del Gran Teatro Santa Anna fue total; el recinto, de enormes proporciones, deslumbraba a los enmascarados de los estratos altos, quienes acudieron en tropel a mirar y disfrutar del baile de fantasía; de tal concurrencia, el empresario Francisco Arbeu obtuvo por ganancia, aproximadamente \$6,000.00 pesos,²⁸⁵

²⁸¹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 135. Sobre una multa de \$10.00 pesos que se obligaba a pagar al Teatro Nuevo México, por presentar en Cuaresma un concierto sin previa licencia. En el mismo fondo pero en el vol. 798, exp. 156, se pide permiso para hacer pastorelas en el Teatro Nuevo México durante el carnaval.

²⁸² Reyes de la Maza. *El teatro en México ...*, t. I, pp. 32-34.

²⁸³ *Ibíd.*, p. 36.

²⁸⁴ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 76-77. Una bella descripción del teatro se halla en Don Niceto Zamacois. “Teatro Nacional de México” en *México y sus alrededores: Colección de monumentos, trajes y paisajes, dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos*, p. 10.

²⁸⁵ AGNDF, notario 169, Ramón de la Cueva, año 1844, vol. 1001, ff. 169v-171v. El documento que da testimonio de la ganancia, es el contrato de arrendamiento del *Gran Teatro de Santa Anna*, al señor Fernando Batres, quien contrata por un año desde el cuarto domingo de Cuaresma, hasta el siguiente año, comprendiendo todo el inmueble con excepción de los corredores y salones de la parte alta exterior, que estaban arrendadas a un café, además de los cuatro palcos que estaban en dominio del Ayuntamiento. La cláusula refiere textualmente: "El Señor Arbeu se sirva de tres noches de Carnaval para dar bailes de máscaras, pero si la utilidad que sacara no llega a 6000 pesos podrá usar de la noche del primer Domingo de

aunque tuvo por competencia al Teatro Principal, cuya asistencia hizo posible que tanto éste como el Santa Anna realizaran un día más de bailes, en plena Cuaresma.²⁸⁶

Por otra parte, los bailes del 44 del Gran Teatro de Santa Anna ofrecieron que la celebración correspondería al lujo del edificio, por lo que el carnaval adquirió elementos que le confirieron más estatus: Dos orquestas y banda de música militar a la entrada, una espléndida decoración, iluminación, vasos de colores, refrescos, licores, alimentos, gabinete para señoras con mujeres para su servicio, criados para el servicio de los palcos, departamento para el alquiler, tanto de disfraces como de caretas, y dos bastoneros que dirigieron el baile que comenzó a las nueve.²⁸⁷ Estos elementos, si bien no fueron constantes, en la mayoría de los bailes carnalescos del 44 al 60 se volvieron frecuentes.

Del carnaval se decía entonces: “tales regocijos aumentan progresivamente cada año, y a pesar de las teorías y sermones de moral, vemos que concurren personas de todos los sexos, edades y condiciones -siempre y cuando pudieran pagarlo -”.²⁸⁸

Por otro lado, las autoridades del Ayuntamiento, tras el éxito que mostraba el baile de máscaras, emitieron reglamentos temporales que recogían la experiencia del año anterior y se modificaban en función de ella. Así, en 1844 se impuso a los empresarios del Principal y Santa Anna, Mariano Bustamante y Francisco Arbeu, la impresión de los

Cuaresma para dar un cuarto baile y si en el tuviere algún sobrante de los 10a. 6000 pesos lo reembolsará a Batres =Si por algún entorpecimiento general (y no particular del Sr. Arbeu) estuvieren suspendidas las diversiones públicas en los tres días de Carnaval los bailes de máscaras, quedará a su arbitrio la Cuaresma para que disponga de ella a su favor cesando el arrendamiento el martes de Carnaval, que por esto pueda Batres deducir nada de la renta (...)."

²⁸⁶ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 138. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 78, indica que el “buen éxito de los tres primeros bailes, -del Teatro Santa Anna- hizo que se diera otro el domingo 25 de febrero”.

²⁸⁷ *El Siglo diez y nueve*, 18 de febrero de 1844, p. 4, También citado en: Reyes de la Maza. *op. cit.*, t. 1, p. 267.

²⁸⁸ *Ibíd.*, 22 de febrero de 1844, p. 3. *El Monitor Republicano*, 23 de febrero de 1849, p. 4, daba un

reglamentos que fijarían “en las esquinas y demás parajes acostumbrados”.²⁸⁹ Disposiciones que prohibían principalmente entrar con armas al salón o conservar las máscaras dentro de los palcos y las galerías, medida que trataba de contener la promiscuidad que imperaba en los lugares más alejados de la concurrencia y los elementos de seguridad: Los bastoneros.

Arbeu realizó tres bailes de máscaras en el Teatro Nacional en 1845 y Don Ignacio Munguía peleó por la clientela que se escandalizaba por el carnaval, presentando pastorelas en el Teatro Nuevo México; sin embargo, como el suceso no impuso costumbre, se conoce que fracasó.²⁹⁰ Mientras tanto, el Principal fue remodelado para competir con el Nacional en decoración y estructura, pero en capacidad, no podía superarlo.²⁹¹ En cuanto al baile de máscaras del Teatro Nacional, la concurrencia fue de más de tres mil personas y sin ningún disturbio.²⁹²

Por otro lado, el reglamento de 1845, prohibía desnudarse en el baile so pena de quitar la careta al responsable frente a la concurrencia y llevarlo ante las autoridades municipales; de allí se vislumbra la ligereza de ropas y actuación que hubo en el 44, reforzada por la restricción de la venta de embriagantes en el salón. El reglamento también consignaba una disposición que se repetía desde la Colonia, lo cual señala su reiterada violación, que condenaba el disfrazarse de santos o religiosos. Pero el México de mediados del siglo XIX, pondría menos atención a lo relacionado con la Iglesia y mucho más a las medidas de seguridad, higiene y servicios que modernizaron los

argumento similar.

²⁸⁹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 136. Es la petición de licencia de los empresarios del Principal y de Santa Ana para hacer bailes de máscara.

²⁹⁰ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 147, y el vol. 798, exp. 156. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 92. Señala la realización de los bailes de máscaras en el Gran Teatro Nacional.

²⁹¹ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 92, 93. *El Monitor Constitucional*, 27, 28 de febrero de 1845.

centros de espectáculos; por ejemplo, para 1845, se anotaba que el salón debía ser cómodo, decente, con un espacio destinado para guardarropas y otros dos para “desahogo de las necesidades”, ambos vigilados por personal del género correspondiente; se prohibía tanto la entrada con armas como vagar fuera del baile con la máscara puesta (medida que iba en detrimento de los rezagos del carnaval callejero y popular que ya languidecía), se señalaba a los bastoneros como elementos de seguridad en el teatro y disponía no cambiar el orden de las danzas anunciadas con anticipación.²⁹³

El siguiente año, Francisco Arbeu efectuó los bailes de máscaras en el Teatro Nacional en 1846, pero no sólo se realizaron los tres días de carnaval, sino también los siguientes dos domingos; así mismo se llevaron a cabo en el Teatro Principal,²⁹⁴ por lo que la concurrencia se dividió en dos teatros y tuvo la posibilidad entonces, de acudir cinco ocasiones, circunstancias que impidieron el éxito contundente.

Los festejos del carnaval eran un gran negocio: el teatro entero podía estar arrendado, así como los locales que se usaban de cafetería o restaurante, mas los días de carnaval se alquilaban aparte; como fue el caso de 1847 cuando el reglamento estipuló que los comerciantes que vendieran bebidas y comida en el interior del teatro, deberían poner a la vista la lista de precios y ésta sería mesurada.²⁹⁵ Ese año Arbeu organizó cinco bailes de carnaval en el Teatro Nacional quien por sus deudas había perdido el teatro y lo tuvo que alquilar en asociación con Fernando Batres.²⁹⁶

²⁹² *El Monitor Constitucional*, 6 de febrero de 1845, p. 4.

²⁹³ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 147. Otras notas periodísticas incluso, hacían referencia al desorden o hasta la promiscuidad entrada el alba en los palcos y galerías altas.

²⁹⁴ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 163 y el vol. 798, exp. 169. Y *El Monitor Republicano*, 22 de febrero de 1846, p. 4

²⁹⁵ Ángela Canabal, *op. cit.*, p. 21. Comenta el reglamento para los bailes de máscaras de 1847.

²⁹⁶ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 187. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 116. Señala que en el Teatro Nacional se celebró el baile de máscaras; más tarde los acreedores de Arbeu, le quitaron el recinto, pp. 97, 98.

Los teatros de lujo para 1849 habían sido adquiridos por los hermanos Rozas, quienes los arrendaron a diferentes compañías de espectáculos, como la de Ramón Gutiérrez de Rozas, que en ese año se hizo cargo de los cinco bailes en el Teatro Nacional.²⁹⁷

A partir del 15 de febrero de 1849, las autoridades establecían diversas sanciones por los abusos cometidos en años anteriores, tales como el vestir disfraces emulando religiosos y santos, “proferir palabras alarmantes e indecentes (...)” que provocaban riñas y problemas; por lo que se reforzó la vigilancia y la venta de bebidas alcohólicas se restringió a partir de cierta hora.²⁹⁸ Sin embargo, si bien, en la calle los enmascarados cometían excesos, dentro del teatro no se reportaba en ese año ningún desorden: “Los bailes del teatro estuvieron muy buenos: el primero no tanto, como sucede todos los años; pero el último nada dejó que desear. La concurrencia era inmensa, y el lujo bastante notable: no faltaron lances divertidos o picantes; pero como importan poco al público los dejo en el tintero.”²⁹⁹

Fue la década de los cuarenta un tiempo de cambios para los teatros y para el carnaval que se convertía en el baile de máscaras. Cambios que impulsaron los empresarios, las medidas reguladoras del gobierno y las exigencias de los clientes.

Los siguientes diez años descubrirían que los bailes de máscaras tuvieron un gran éxito, pero muy pronto lo perdieron por una serie de factores que convergieron alrededor de 1860. De todos estos aspectos, tratará el siguiente capítulo.

²⁹⁷ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 198.

²⁹⁸ *El Monitor Republicano*, 16 de febrero de 1849, p. 4.

Litografía del Gran Teatro Santa Anna



Archivo fotográfico, IIE-UNAM. MG0728. *México y sus alrededores*, C. Castro y G. Rodríguez, Ed. Debray, México 1869.

Cartel de promoción de los bailes de máscaras, que incluía el reglamento de ese año.



AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, Baile de máscaras, vol. 798, febrero de 1847.

²⁹⁹ *Ibíd.*, 23 de febrero de 1849, p. 4.

Teatro Principal remodelado



Tomado de la obra de Enrique de Olavarría y Ferrari
Reseña histórica del teatro en México

Folleto que se pegaba en la entrada de los teatros, las alacenas de los portales y otros lugares estratégicos, para promocionar los bailes de máscaras de carnaval



AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 198.

CAPITULO V

LOS BAILES DE FANTASÍA EN LA DÉCADA DE LOS CINCUENTA

EL AUGE Y EL OCASO

La intervención del Estado aseguró el funcionamiento de las empresas de los bailes de máscaras por medio de reglamentos y de funcionarios con injerencia en la seguridad, operación y licencia; además, a través del capital político que construían o reconstruían con el Ayuntamiento, los empresarios no sólo pagaban permisos y se sujetaban a los controles, sino obtenían regulaciones que les daban cierta exclusividad para realizar esos bailes. De esta forma, se había limitado la competencia a dos teatros, aunque hubo años en que sólo los presentó un recinto; de hecho, en los cuarenta, si bien tres teatros los habían realizado (el Nuevo México, el Teatro Principal y el Gran Teatro Santa Anna o Nacional), la competencia no pasó a más de un oponente. De igual forma sucedió en la década de mayor aceptación del baile de máscaras: los cincuenta.

Los teatros que entonces realizaron los bailes de fantasía fueron el Principal, el Nacional, el Iturbide y el Oriente, éste último, los ofreció con precios más económicos.³⁰⁰ Sin embargo, igual que la década anterior, año tras año se celebraron en dos teatros o solamente en uno; aunque en 1860, hubo dos novedades: la primera un nuevo enfoque, cuya orientación era más económica, más relajada en cuanto a la etiqueta, así como a

³⁰⁰ *El Universal*, 15 de Junio de 1853, p. 1. Muestra la publicación de un reglamento más, semejante al del 45, que estipulaba las obligaciones así como, las disposiciones de los actores, del empresario, y de los funcionarios que intervendrían en los teatros, desde la junta inspectora hasta el juez; sin embargo, en lo que respecta al carnaval, mencionaba que sólo se llevarían a cabo en los teatros principales de la ciudad “el de Santa-Anna, Iturbide y el llamado Principal” (la disposición contemplaba al teatro Iturbide, aun cuando no se había terminado de edificar). Pero un año más tarde, el Teatro Oriente llevó a cabo bailes carnavalescos a mitad de precio, hecho que repitió en 1855 y 1857.

las normas tradicionales y la segunda, la introducción de un nuevo espacio, el económico salón de baile, que competía contra dos teatros de lujo, dividiéndose la audiencia en tres recintos; esto mostraba un cambio tanto de hábitos de consumo como del sector de clientela, aunque en toda la década de 1850, los bailes de máscaras carnalescos enfocados en las élites presentaron su mayor esplendor y elegancia.

Pero no sólo los bailes de máscaras tuvieron auge, los teatros también y hacia 1850 proliferaron más que en ningún otro periodo.³⁰¹ En efecto el teatro se convirtió en la diversión más demandada, lo cual permitió que en una ciudad de aproximadamente doscientos mil habitantes, hubiera hasta ocho teatros en operación, cuando antes sólo se contaba con dos. De ahí que en los periódicos encontremos leyendas del siguiente tipo: “Como el carnaval para Venecia, y para España los toros, es para mi amada patria el teatro.”³⁰²

Por otro lado, pese a la presunción de “orden” y “progreso” de los teatros, para 1850 hubo saldo rojo en los carnales, cuando fue herido Don Bonifacio Cornejo.³⁰³ La noticia no paró ahí, sino que al poco tiempo, se reportó que el agresor pidió salir de la cárcel por un breve momento y al verse en libertad, fue a herir al militar López.³⁰⁴

No obstante, los periódicos, como si apoyasen al carnaval tratando de olvidar el incidente y con ello hicieran alarde de la anhelada civilidad, se enfocaron en publicitar a las comparsas callejeras, lo que al principio resultó un fraude, pero, ante la promoción periodística, el paseo de Bucarelí recobró la audiencia que tuviera antes de los bailes de máscaras del 44.³⁰⁵ De hecho, la gran concurrencia en el paseo sólo se produjo en 1850,

³⁰¹ José Luis Martínez “México en busca de su expresión” en *Historia general de México*. pp. 1046-1047.

³⁰² *El Siglo diez y nueve*, 15 de Diciembre de 1842, p. 2

³⁰³ *El Monitor Republicano*, 6 de julio de 1850, p. 4.

³⁰⁴ *Ibíd.*, 8 de agosto de 1850, p. 2.

³⁰⁵ *El Universal*, 10 y 13 de febrero de 1850, p. 3.

en el transcurso de 1840 a 1860, igual que las notas periodísticas que la habían producido; pero en la noche, la concurrencia y el festejo se hallaba en el teatro, en donde encontraban “compostura y cortesía”, modales que dice *El Universal*, habían reinado en el recinto desde las dos noches precedentes, sin referir absolutamente nada de la violencia en las calles sobre Cornejo.³⁰⁶

La anhelada civilidad que cerraba los ojos hacia la violencia y hasta frente a las epidemias, prefería estudiar sobre las prácticas carnavalescas, publicando artículos como “De las fiestas y prácticas del Carnaval” que hacía hincapié en las cualidades benéficas de esa celebración que “sacan a la humanidad de la tristeza” y del ocio; además, destacaba del pasado europeo, símbolos, explicaciones y rituales para legitimarse dentro del discurso dominante, indicando la oposición a la aristocracia, rastreada desde las saturnales romanas; el anhelo de igualdad al describir cómo el pueblo se adueñó del carnaval pasada la Edad Media, “y desde entonces fue este más bullicioso y alegre, porque confundidas en sus fiestas todas sus clases, la careta y el disfraz las iguala”; el artículo concluye relatando aspectos que encomia del carnaval de Venecia y Roma, asunto que se vincula al criterio valorativo de rango, tan apreciada para las élites, al colocar la diversión como una práctica extranjera y con estatus.³⁰⁷

Hay que agregar, que las situaciones de violencia se dieron en un contexto de vigilancia, pues se disponía de la “más estrecha responsabilidad, en las tres noches del referido carnaval”, inspeccionando con rondas e impidiendo la venta de bebidas embriagantes por la noche.³⁰⁸ De hecho, para la temporada de 1851, se avisó que: “En

³⁰⁶ *Ibíd.*, 14 de febrero de 1850, p. 3. Apunta que tanto el teatro como el paseo, estuvieron bastante concurridos.

³⁰⁷ *El Universal*, 10 de febrero de 1850, p. 3

³⁰⁸ *El Monitor Republicano*, 8 de febrero de 1850, p. 4. Misma sanción que se reproducía para el 21 de febrero de 1852, p. 3

los tres días del próximo carnaval, la guardia nacional cubrirá las patrullas que deban conservar el orden de la ciudad”.³⁰⁹

La vigilancia al evento restringió incluso los bailes únicamente para el primer y tercer día,³¹⁰ aun cuando en 1851, Ramón Gutiérrez de Rozas pidió el permiso para los días 2, 4, 9, 13 y 16 de marzo, para celebrarlos en el Teatro Nacional.³¹¹ Además, para ese año hubo comercios no relacionados con los empresarios, que usaron el rótulo de Carnaval dentro de sus nombres y se dedicaron a la venta de licores, lienzos, paños, cortes, artículos de vestir o servicios de modista. Esta particularidad puede indicar una mayor aceptación del Carnaval para tal año, ya que algunos se publicitaban durante todo el año.³¹²

Al siguiente año, Manuel Soto solicitó el permiso para realizar los bailes en 1852.³¹³ Ese año, los pequeños comercios que se anunciaron en relación con el carnaval, fueron modistas y peluquerías,³¹⁴ es probable que el anunciante de licores de 1851 ya no apareciera por el Bando de febrero de Miguel María Azcárate, que restringía la venta de licores embriagantes afuera del teatro.³¹⁵ Además, ese año, la Plaza Nueva de Toros anunciaba suertes de carnaval, como la del torete embolado, al que, los aficionados enmascarados podían picar y demás.³¹⁶

Por otra parte, abundan las anécdotas de bromas de amor que se leen en los

³⁰⁹ *Ibíd.*, 28 de febrero de 1851, p. 4.

³¹⁰ *El Daguerrotipo*, 15 de febrero de 1851, p. 7.

³¹¹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 799, exp. 206

³¹² *El Universal* 19, 23, 26, 28 de febrero 7 de marzo, 15, 27, 31 de octubre, 6, 24, 30 de noviembre, 8, 11, 17, y 22 de diciembre 1851, p. 4

³¹³ AHDF, Fondo Ayuntamiento. Sección diversiones públicas, vol. 799, exp. 215.

³¹⁴ *El Universal*, 18, 20, 21, 22, 23 de febrero de 1852, p. 4.

³¹⁵ *Ibíd.*, 21 de febrero de 1852, p. 3.

³¹⁶ *Ibíd.*, 18, 21, 22, 23 de febrero de 1852, p. 4. El toro embolado era una suerte en la cual a un torete le prendían bolas picantes, una descripción detallada de la faena importada de España se lee en *El Universal*, 11 de febrero de 1850, p. 3.

testimonios de la época, pero solamente se presenta un relato del año 1852, publicado en *El Siglo diez y nueve*, porque muestra datos que permiten corroborar la narración, aunque los nombres reales de los protagonistas como Guillermo Prieto lo indica, fueron cambiados. Es decir, el testimonio se basó en una aventura y no en una fantasía; pasemos ahora a esa historia.

El relato que ejemplifica un característico lance carnavalesco, se inicia cuando un hombre, que venía a la ciudad de México a tratar unos negocios, se hallaba la calle en la tarde del carnaval. Contemplaba el paso de los grupos de enmascarados y al descubrir a una hermosa joven, seguida por su madre y una pequeña, comenzó instintivamente a seguirla, ofreciéndole su paraguas porque empezaba a llover; le hizo el ofrecimiento tres veces, hasta que ella respondió rechazándolo otras tantas veces, hasta que acordaron tomarse del brazo para compartir la sombrilla, suceso que a la madre le molestó, pero no tanto como la insistencia de la “niña” para ir al baile de máscaras con el desconocido, que tras una breve plática y unos cuantos pasos la habían convencido; la madre se negó hasta que llegaron a su morada, donde la situación familiar se agravó, por lo que nuestro hombre prometió regresar más tarde por la niña, salió por media hora, dando tiempo a que su víctima convenciera a sus padres, mientras él iba por dinero y daba sus siniestras instrucciones al cochero.

Tiempo después, regresó a la casa, donde aún discutían sobre el honor de la joven, que iba al baile con el primero que pasaba, él se presentó entonces con un nombre ficticio de un anciano magistrado de la Suprema Corte de Justicia, dio referencias de su conducta, diciéndose amigo de personajes prominentes con negocios en algunas minas y empleado del juzgado de capellanías. La presentación no satisfacía a la madre, por lo que “la niña,” tomó al desconocido del brazo y resolvió el altercado saliendo de la casa.

De ahí, se dirigieron a una peluquería, donde compraron lo necesario para disfrazarse.

El baile de máscaras al que acudieron fue el del Teatro Nacional, donde bailaron un rato y cenaron en un pequeño cuarto privado. Ella, que antes le había relatado ser viuda, le comprometió a vigilar su honor, lisonjeándolo como protector y alimentando su orgullo hasta hacerlo rebosar, se colocó en sus manos. La charla transformó a un lobo al acecho en un padre celoso, tras semejante acuerdo, salieron de nuevo a bailar, pero esta vez, otros enmascarados habían fijado su atención en ella, tratando de obtener un baile con inoportunas peticiones, que más o menos pudieron repeler, hasta que uno, más atrevido la apartó entre la multitud. El protagonista, después de recibir muchas burlas, pudo por fin rescatarla, pero la perdió de nuevo con el mismo impertinente, al que poco después alcanzó para convenir un pleito fuera del teatro.

Ya en la calle la lluvia de golpes tiró la careta del ahora protector mientras asestaba el puñetazo de la victoria. Una vez descubierto, sus conocidos le invitaron a un café, él aceptó, pero antes fue a encontrarse con la chica, quien se había quedado en el interior del teatro y según entendió, se hallaba en compañía de su hermano. La pensó segura, por lo que siguió la borrachera con los “cócoras” hasta el amanecer. De nuevo en la calle y de regreso, un soldado le puso en la mano un papel escrito por la joven con quien horas antes bailaba, donde le agradecía que la hubiera librado de su madre, por haber castigado al bailarín que la perseguía y ponerla en manos de Romanito, que amaba de tiempo atrás y con quien se fugaba para casarse.

Con ello, el burlón había sido burlado, se cumplía el ciclo del carnaval en la realidad, nuestro hombre había vivido un aspecto de los extremos del sistema en una noche. Pero el relato no paró ahí.

En el trayecto a su alojamiento, la madre de la joven lo interceptó y a gritos le pidió

cuentas por su hija que era doncella. Se libró por fin de la señora empujándola, para lanzarse dentro de la diligencia que iba a Toluca, desde donde resolvió sus negocios, para más tarde dirigirse a Querétaro; allí leyó en los periódicos las notas siguientes, que corroboran el relato y que efectivamente se publicaron en *El Siglo diez y nueve*:

Muy interesante

Habiéndose tomado mi nombre para el rapto de una joven la noche del carnaval, y haciéndose comentarios deshonrosos sobre los magistrados de la Suprema Corte; aviso que soy un anciano de 82 años, incapaz de esos devaneo de los jóvenes (25 veces)

Antonio Emeterio Escalante

Negociación de la mina de los Malacates

El dueño de la dicha avisa a las personas que tuvieren fondos en ella, que ocurran por ellos para librarse de viejas inoportunas y sin pizca de educación (8 veces)

J. de la Pezuña, hermano y hermana política

Impostura

Señores editores del Torno de las Monjas

Muy señores nuestros: Varios de estos jovencitos del día que no pierden resquicio para poner en mal a nuestra santa fe católica, tomaron el nombre de los empleados de este juzgado para sustraer de la casa materna una doncella de estado soltera, cuya madre de la rea está que se vuelve loca, desacreditando a todos los que pertenecemos como el dicho que firma, a la iglesia y es:

El portero de una de las oficinas del Arzobispado, calle de los Parados, frente a frente de la tienda daran razón.³¹⁷

La singular historia, cuyo fondo había sido verídico, concluía relatando que el personaje retornó años después a México, topándose con aquella chica en una plaza de toros, quien del brazo de su esposo, lo miró sonriendo y le dijo: "Adiós, mascarita".³¹⁸

Regresando a la descripción cronológica, continuamos en 1853, cuando el empresario Don Ramón Gutiérrez de Rozas solicitó licencia al Ayuntamiento para realizar los bailes en el Teatro Santa Anna,³¹⁹ con una propaganda que dibujaba un carnaval con las siguientes innovaciones: Comparsas de máscaras en tres bailes, rifas de dulces, flores y seis onzas de oro; el programa empezaba a las 9:30, denominado de

³¹⁷ *El Siglo diez y nueve*, 29 de febrero de 1852, p. 4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, pp. 583-584.

³¹⁸ *Ídem.*

Piñata que incluía cuadrillas, polkas, scotish, galopes, vals, contradanzas y espectáculos de bailarines; se alumbró con gas y la ornamentación fue esmerada, pero los precios fueron los mismos.³²⁰ Las innovaciones pudieron tener relación con que “Monplaisir tomó por su cuenta la organización de los bailes de máscara, dizque para ponerlos a la altura de los de su especie en París”³²¹

El Teatro Oriente realizó por primera vez los bailes de máscaras en 1854, ofreciendo precios más económicos, lo que resultó exitoso. Por su parte el Teatro Santa Anna se promocionó resaltando la presencia de personajes que le conferían estatus y con los siguientes elementos novedosos: Mayor iluminación en la fachada, los vestíbulos y la calle; una banda de música que tocó en el atrio desde las 7:00 hasta las 10:00 p.m., cuando inició el baile y agregaba que sería visitado el martes por “Sus Altezas Serenísimas”.³²² Cabe agregar que en ese año el espectáculo taurino también presentó corridas con disfrazados y la famosa suerte del toro embolado.³²³

Los bailes de carnaval tuvieron una mayor supervisión por parte de las autoridades, en 1854. El Ayuntamiento había mandado supervisar el estado del pavimento de ambos teatros, para garantizar las estructuras lo cual, pudo tener injerencia en la restricción de licencias, que se dieron sólo para dos días de bailes.³²⁴ Sin embargo, los desórdenes en las calles, así como el incremento de precios en los alimentos y bebidas durante la noche, fueron motivos para que el gobernador Diez Bonilla publicara un bando en el que

³¹⁹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 799, exp. 221.

³²⁰ *El Universal*, 12, 13 de febrero de 1853, p. 4.

³²¹ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 193, Monplaisir formaba parte del grupo de arrendatarios de los teatros, que formó una empresa mixta de drama y baile.

³²² *El Siglo diez y nueve*, 24 de febrero de 1854, p.4, el 26 de febrero de 1854, p. 4 y el 27 de febrero de 1854, p. 4. Periódicos en donde se halla la completa promoción de los bailes de máscaras. Cabe mencionar que como en años anteriores, se anunciaba una cantina repleta de manjares, una dulcería y bastoneros para la seguridad.

³²³ *Ibíd*, 26 de febrero de 1854, p. 4 y el 27 de febrero de 1854, p. 4.

advertía que la policía detendría en la temporada de carnaval de 1855 a todo aquel que profiriera palabras indecentes, apedreara transeúntes, robara o perturbara a los demás, y a los pequeños empresarios que se encargaban de las cantinas se les prohibió aumentar sus precios hasta el doble conforme avanzara la noche.³²⁵

El evento de 1855 repitió muchos aspectos del año anterior: Se presentaron bailes únicamente por dos días, tanto en el Teatro Santa Ana como en el Oriente, que ofrecía a mitad de precio sus localidades (entrada general a \$1.00, palcos con ocho boletos a \$8.00 y galería a 2 reales).³²⁶ Aun con la diferencia de precios el Teatro Santa Anna atraía a los sectores pudientes, por la relativa selección que aplicaban los precios y por el estatus que se adquiría al entrar en lugares más caros.³²⁷

Tras haber perdido años atrás el Teatro Nacional, Francisco Arbeu estrenó su segundo teatro, el Iturbide, que fue inaugurado en 1856, con otro gran baile de máscaras de carnaval.³²⁸ Su segundo teatro estaba enfocado igualmente a las élites, se hallaba en las calles hoy conocidas como Donceles y Allende, donde se encuentra la Asamblea Legislativa del D. F. (antigua Cámara de Diputados); esta ubicación en la época que nos ocupa, fue de los mejores puntos de la ciudad, era céntrico y estaba libre de inundaciones; el teatro además era elegante, cómodo, contaba con lujosos ornamentos y

³²⁴ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección Teatros, vol. 4016, exp. 61.

³²⁵ Ángela Canabal, *op. cit.*, pp. 27-28.

³²⁶ Reyes de la Maza, *El Teatro en 1857...*, pp. 84-85. La promoción del Teatro de Oriente señalaba que tras el éxito y demanda del año anterior, realizaban de nuevo los bailes de máscaras, promocionándose con elementos de orden y decencia; además, destacaba la existencia de una orquesta, los bastoneros y una cantina económica surtida de viandas.

³²⁷ *Ídem.* El Gran Teatro Santa Anna destacaba que en su recinto se encontraría: Una excelente iluminación, una orquesta que tocaría piezas escogidas y nuevas, (valeses, cuadrillas, contradanzas, polkas y scotish), bastoneros, manjares, licores, oferta de disfraces, y una sala para el desahogo de las damas con camareras.

³²⁸ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 799, exp. 250. Consigna la solicitud de licencia para la celebración. Una bella descripción del teatro se halla en Don Niceto Zamacois. "Teatro de Iturbide" en *México y sus alrededores: Colección de monumentos, trajes y paisajes, dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos*, p. 26; que en *Vindicación de México*, vuelve a retomar.

tenía iluminación con gas, la cual superaba la instalada en 1849 por el mismo Arbeu en el Nacional;³²⁹ de hecho, fue una gran ironía que Francisco Arbeu compitiera con el que antes había sido su teatro, e incluso destacara sus fallas estructurales en cuanto a funcionalidad, para impulsar el Iturbide que era de menores proporciones, con capacidad para 1800 personas, tenía ocho salidas de emergencia, instalación de luz de gas en la estructura del edificio, así como un novedoso salón para el deshago y recreo.³³⁰

Los festejos carnavalescos de 1856 se celebraron el 3 y el 5 de febrero, pero como en otras ocasiones en que Arbeu tramitó la licencia, se agregaron dos domingos de Cuaresma.³³¹ Sin embargo, se añadió un evento en el Teatro Iturbide: el baile de máscaras vespertino del 4 de febrero: “Para proporcionar a muchas personas que no pueden concurrir por las noches a la diversión de los bailes de máscaras, he pensado dar uno hoy lunes que comenzará a las cuatro y concluirá precisamente a las once de la noche, y será por la mitad del precio de los de las noches.”³³²

El festejo de ese año se dio en un marco político muy exaltado, que sin embargo no sirvió de pretexto para cancelarlos, antes bien, para el segundo día de bailes se invitó a olvidar el proceso político, para buscar la diversión del baile por una noche: “Los que quieran, aunque sea por una noche, dejar los chismes de la política por el placer del

³²⁹ Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 209-213, 224, 225. Describe la implementación de iluminación de gas. Y del mismo autor en *El teatro en México en la época de Santa Anna*, t. I, pp. 531, 532. Refiere características del teatro Iturbide. También en *El Siglo diez y nueve*, el 2 de febrero de 1856 se expuso el dictamen realizado a las instalaciones del nuevo teatro, donde no hubo recomendaciones, pero sí elogios a la construcción.

³³⁰ Reyes de la Maza. *El teatro en 1857 ...*, pp. 209-213.

³³¹ *El Monitor*, 7 de febrero de 1856. Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 227-230. Dan cuenta de los bailes de carnaval inaugurales. Y *El Siglo diez y nueve*, 16 y 17 de febrero de 1856, p. 4. Describe otros bailes de carnaval. El día 10 se organizó el baile De Piñata, denominado así, porque se rompió una a las doce de la noche, además, se organizó una rifa “de \$20,000.00 pesos” obsequiados en veinte billetes que participaron en la lotería de San Carlos. El día 17, que concluyó a las cinco y media de la mañana, se distinguió de los demás porque a media noche se celebró la rifa de “Vieja”, que consistía en “la suma de 60,000 pesos, en diez billetes de la lotería de San Carlos”.

baile, deben concurrir al de carnaval, ciertos de que se divertirán.”³³³

Los bailes de máscaras en el Teatro Iturbide no presentaron muchas modificaciones: iniciaron a las nueve de la noche y concluyeron a las cinco de la mañana, hubo bandas, orquestas, un salón de baile, cena, un gabinete para señoras y otro para el alquiler de disfraces. Por su parte, el Nacional sólo destacó su decoración, una comparsa cómica dirigida por Mr. La Croix y precios inferiores a los años anteriores, tanto en la cantina como en la fonda.³³⁴

Después de la inauguración del teatro Iturbide, el Ayuntamiento desarrolló en marzo de 1856 otro reglamento, que debían observar todos los teatros, salvo en los puntos referentes a los coches de la audiencia del Iturbide, porque el recinto tenía un pórtico especial.³³⁵ Este reglamento más compacto, pudo tolerarse mejor, además de que ya existían factores de competitividad en la calidad, de allí que el menú de obligaciones, fuera absorbido ante las propuestas de la oferta, más que por obediencia a las autoridades.

La empresa del teatro Iturbide repitió los esquemas del año anterior en 1857, cuando llevó a cabo los bailes de máscaras.³³⁶ La novedad fue un salón alfombrado y más íntimo para bailar sin máscara; en ese año la competencia fue el Teatro de Oriente, que bajo la dirección de José M. Salazar, con precios económicos realizó bailes carnavalescos los días 22, 24 de febrero y 1º de marzo.³³⁷

Ese año se comenzó a ver cierto rechazo hacia los bailes de máscaras, si bien, estos habían sido criticados desde la década anterior, sus detractores asistían puntuales

³³² *El Siglo diez y nueve*, 3 y 4 de febrero de 1856, p. 4

³³³ *Ibid.*, 5 de febrero de 1856, p. 4.

³³⁴ *Ibid.*, 3 y 5 de febrero de 1856, p.4

³³⁵ Armando de María y Campos, *op. cit.*, pp. 178-180. Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 238, 239.

³³⁶ AHDF, Fondo Ayuntamiento. Sección diversiones públicas, vol. 799, exp. 270.

a la celebración, mas en el 57 se hizo presente un nuevo sentir, como revela la siguiente frase: “Pasado el Carnaval y sus bailes reglamentarios, cada año peor vistos y concurridos”.³³⁸ Argumento alarmante, porque en una sociedad en la que estar a “Tono” era imprescindible, mientras se criticara pero se acudiera, el éxito del festejo quedaba garantizado, porque la crítica no iba en detrimento, sino que fue parte de las formas de conversación de estos sectores, pero, si la concurrencia advertía, que al asistir se bajaba de estatus, entonces, las empresas de los bailes de máscaras perderían sus clientes.

Para 1858 el baile de carnaval se celebró en dos recintos el 14 y el 16 de febrero: El Iturbide y el Nacional. El primero hizo alarde de su calidad y disposición, la facilidad para desplazarse al interior del teatro, que siendo más pequeño que el Nacional, era más cómodo de recorrer, repetía la oferta de servicios que cada año publicitaba y señalaba muchas particularidades a diferencia de otros años, que daban cuenta de la reñida competencia entre empresarios; por ejemplo se indicaba que para la cena se contaban con hornillas y agua corriente, refería la existencia de dos salones de baile e indicaba que uno de ellos estaba alfombrado para bailar, de desease así, sin careta y con música de cuerda como “se verificó el año anterior en los mismos términos que acostumbra la fina sociedad”; la orquesta además, tocaría piezas de renombre y algunas novedosas escritas exclusivamente para el carnaval.³³⁹ Cabe señalar que en ese periodo festivo la plaza de toros, ofreció también una función de carnaval.³⁴⁰

³³⁷ Reyes de la Maza, *op. cit.*, pp. 338, 388.

³³⁸ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 322. Para el siguiente año, de 1858, repite que los bailes de máscaras cada año son “peor vistos y concurridos”, p. 329.

³³⁹ *La sociedad*, 14, 15 de febrero de 1858. La Sociedad Filarmónica mexicana de Santa Cecilia fue la orquesta de ese año, dirigida por Luis Morán. Los anuncios destacan que “La Camelina” era uno de los bailes nuevos que se tocarían, entre otras menciones que aludían a diversas cuadrillas, vals, polcas, contradanzas y varsovianas. La misma publicidad se encuentra en: *El Siglo diez y nueve*, 12 y 13 de febrero de 1858, p. 4.

³⁴⁰ *El Siglo diez y nueve*, 13 de febrero de 1858, p. 4.

Ese año el empresario del Nacional destacaba que en el recinto cabían cómodamente cuatro mil personas, por lo que era más propio para “conseguir bailar”; pero en general, el evento retomó los aspectos más frecuente de estos años: el horario fue de nueve a cinco, hubo una banda militar, la participación de la orquesta de la ópera, un enorme salón de baile, cena, un gabinete para señoras y otro para el alquiler de disfraces.³⁴¹

El Teatro Iturbide y el Teatro Nacional compitieron de nuevo por los clientes de los bailes de máscaras, en las noches del domingo 19 y martes 21 de 1860, que fueron poco diferentes de los de 1859 y una de las variantes fue la firma de José María Moctezuma, por la empresa del Iturbide, rúbrica que siempre había sido de Francisco Arbeu.³⁴² Los aspectos que cambiaron en los anuncios del Teatro Nacional, fueron: La existencia de lámparas de gas de Mr. Badet, el servicio de cena contratado con Mr. Recamier, dueño del restaurante del hotel Iturbide, quien cobró \$4.00 pesos por cubierto en el restaurante del segundo piso o \$1.00 peso por intermedio gastronómico en el primero y en los palcos era posible cenar.³⁴³

De hecho, la descripción del Iturbide repitió casi todos los aspectos que año tras año presentaba, pero destacó que uno de sus salones estaba alfombrado para bailar sin careta y con música de cuerdas,³⁴⁴ así como la invitación a quitarse la máscara en los palcos. Además la fonda y cantina de la Sociedad del Progreso sirvió la cena gratis con la condición del pago de la bebida (vino, cerveza, café, etcétera), alimentos que también

³⁴¹ *Ibíd.*, 12 y 13 de febrero de 1858, p. 4. La orquesta fue dirigida por Eusebio Delgado.

³⁴² *La sociedad*, 19 y 20 de febrero de 1860, p. 4.

³⁴³ *Ibíd.*, 11, 13, 15, 17 y 20 de febrero de 1860, p. 4.

³⁴⁴ El salón ofrecido para bailar sin careta, fue denominado “Foyer”; término que hace referencia al vestíbulo o los salones de recreo.

se consumieron dentro de los palcos.³⁴⁵

Una de las grandes novedades del carnaval de 1860 fue el surgimiento del salón de baile llamado “La Gran Sociedad”, situado en la calle del Coliseo Viejo y el Espíritu Santo, que ofreció para las mismas noches del 19 y 21 de febrero, un baile de máscaras en un recinto con “amplitud y elegancia”, con música de piano y una cantidad bien surtida; todo por el módico precio de: “Escote \$1.00 peso por Señor y Señoritas”,³⁴⁶ el cual, contrastaba con los casi \$10.00 pesos, que en promedio se gastaban dentro de los bailes carnavalescos de los teatros.

Este gasto promedio de cada cliente de los bailes de carnaval multiplicado por la capacidad de los recintos (aun en un cálculo que no contemplara un lleno total) y considerando que se llevaron acabo al menos por dos días, representa una importante derrama económica que no sólo se concentró en los empresarios que realizaban los bailes, sino que fluyó hacia los negocios periféricos que en la siguiente sección se describen.

NEGOCIOS PERIFÉRICOS

En los bailes de máscaras se requirió de cierta infraestructura para dar servicio a la concurrencia, que consistió en:

□ Recursos humanos: Dos o tres bastoneros para la seguridad y organización, el guarda capas que recibía en custodia los artículos de los clientes, las costureras que se encontraban listas para zurcir o remendar cualquier disfraz o prenda, camareros para servir los alimentos, criados en los baños y los palcos, dispuestos a atender cualquier

³⁴⁵ *La sociedad*, 19 de febrero de 1860, p. 4. La orquesta de Santa Cecilia repetía también su participación en los bailes del Iturbide.

exigencia de los visitantes; la presencia del Prefecto del Centro como inspector y desde 1846, el Juez de teatro ocupó el cargo de supervisión con “facultades de presidente de la función”.³⁴⁷

□ Artulugios de decoración, propios de una empresa teatral.

□ Proveedores: Los teatros beneficiaron a una red de comerciantes que surtían a los empresarios de los bailes de máscaras carnalescos; no fueron muchos, pero su ganancia sí, se trataba de comercios establecidos que surtían diversas mercancías, como las siguientes:

- Pastelerías o restaurantes. Los primeros alimentos que se sirvieron consistieron principalmente en licores y pasteles, pero, tras la inauguración del Gran Teatro Santa Anna se contrató una cena con la pastelería de “Emilio”.³⁴⁸ Desde 1845, los comercios que ofrecieron las cenas de los bailes de carnaval intentaron mantener la concesión introduciendo diversas variaciones y exaltando la exquisitez de sus productos, como lo hacía el “restaurante Iturbide” o los otros que trabajaban de planta dentro de los recintos.³⁴⁹
- La imprenta que hacía los carteles, los boletos para rifas y demás.
- Las peluquerías y las modistas que surtían las máscaras, disfraces y otros productos de vestir, los cuales se vendían o alquilaban al interior de los teatros.
- La orquesta y las bandas secundarias que proporcionaban la música.

Existieron además otros negocios periféricos, que se beneficiaban tanto de los bailes de carnaval, como del paseo de comparsas. Eran comerciantes que asimilaron la

³⁴⁶ *Ibíd.*, 19 y 20 de febrero de 1860, p. 4.

³⁴⁷ *El Monitor Republicano*, 30 de abril de 1846, p. 1.

³⁴⁸ *El Siglo diez y nueve*, 14 de febrero de 1844, p. 4. Pastelería ubicada en la calle Coliseo Viejo, quien pedía se confirmara con anticipación si requerían la cena, costumbre que después del 44, en que se conoció el tamaño de la clientela, no se volvió a practicar.

noción de “carnaval” en sus rótulos y al paso del tiempo, confirieron el concepto a sus productos, desmonopolizando al carnaval como mercancía exclusiva de los teatros. Cabe agregar que más allá de 1860, muchos negocios también tomaron el nombre de carnaval, pero por los límites temporales de esta investigación no los trataremos.

A continuación se presentan los comercios más beneficiados por el carnaval.

La plaza de Toros

El espectáculo taurino se vistió de carnaval en 1852, 1854 y 1858 en los días de festejo. Dentro de la Plaza de Toros se llevaron a cabo suertes diferentes, con motivo del festejo, que consistieron en los “Toretas Embolados” que pudieron ser picados por los enmascarados, además hubo suertes con disfrazados de “dominós, aldeanos, viejos, estudiantes, alguaciles, arlequines, lechuzas y muertes (...)”³⁵⁰

Restaurantes, Fondas y Vinaterías

Los restaurantes, fondas, cafés y otros expendios de comida no se anunciaban en los diarios como parte del goce carnavalesco, sin embargo, por los múltiples relatos chuscos y críticos, sabemos que en esos días, algunos permanecían abiertos hasta muy tarde, como el café Restaurant Parisien,³⁵¹ pues los jóvenes “petrimetros, dandys, etcétera”, al salir de los teatros, iban a ellos, tanto para disfrutar de una comida ligera en la madrugada como para practicar su deporte preferido: la crítica y presunción, contando sus lances o aventuras.

La única vinatería que se anunció en asociación con el Carnaval, lo hizo en

³⁴⁹ *La Sociedad*, 11, 13, 15, 17, 19, 20 de febrero de 1860, p. 4.

³⁵⁰ *El Siglo diez y nueve*, 13 de febrero de 1858, p. 4, 24 de febrero de 1854, p. 4, el 26 de febrero de 1854, p. 4 y el 27 de febrero de 1854, p. 4. Otro periódico que promocionó las suertes fue: *El Universal*, 18, 21, 22, 23 de febrero de 1852, p. 4.

³⁵¹ *La Sociedad*, 13, 17 de febrero de 1860, p. 4.

1851.³⁵² Sin embargo, es fácil estimar que vinaterías, pulquerías y otros expendios de bebidas embriagantes tuvieron una venta elevada esos días. De allí que, para el siguiente año, se publicó un bando que restringía la venta hasta las doce de la noche, disposición que aun cuando limitó la venta, reveló el elevado consumo de alcohol en estos días, así como, la preferencia que se hizo a los recintos teatrales de los bailes de máscaras, que no entraban en la prohibición. La medida venía a refrendar a la de febrero de 1849,³⁵³ muy similar en cuanto a la venta de bebidas embriagantes, si bien cambiaba la hora máxima para hacerlo.³⁵⁴ De hecho, la reiteración en la disposición, que en 1854 se repitió con ciertas modificaciones,³⁵⁵ muestra que la infracción continuó.

Sastres, Modistas y Peluquerías: Disfraces

Los sastres vendieron trajes de máscaras que manifestaban haber recibido de importación, buscando atraer a la clientela potencial de los estratos medios y altos, pero también referían que los tenían para todos los bolsillos y en las fechas de carnaval, se abrieron locales con la única finalidad de alquilar los disfraces, como el de la calle del Zapó.³⁵⁶ Casi todos los años se anunciaron modistas o peluquerías que tanto confeccionaban disfraces como los alquilaban, también vendían artículos relacionados con ellos, como guantes, gorros, plumas, encajes y máscaras; tal fue el caso de la modista “Coralia”, que mantuvo su oferta por muchos años y alegaba que sus trajes eran importados de París, relacionándose así con la apreciación del “rango” de las élites.³⁵⁷ Otro ejemplo es la peluquería de la 1ª. Calle de la Merced que anunciaba dominós,

³⁵² *El Universal*, 19, 23, 26, 28 de febrero de 1851, p. 4.

³⁵³ *Vid. supra*, p. 107.

³⁵⁴ *El Monitor Republicano*, 8 de febrero de 1850, p. 4.

³⁵⁵ *Vid. supra*, pp. 117-118.

³⁵⁶ *Ibíd.*, 8 de febrero de 1850, p. 4.

³⁵⁷ *El Universal*, 28 de febrero, 1 de marzo de 1851, *El Universal*, 18, 20, 21, 22, de febrero de 1852. *La Sociedad*, 17 de febrero de 1860, p. 4.

caretas, guantes, etcétera.³⁵⁸

Eran los negocios a los que se recurrían por un disfraz o una careta y que de acuerdo con su prestigio, se pensaban de mayor o menor calidad.³⁵⁹

Libros y Periódicos

Periódicos como *El Siglo diez y nueve*, *El Monitor Constitucional*, *El Monitor Republicano*, *El Universal* y *La Sociedad*, se beneficiaron por los anunciantes del carnaval, que cada año, a veces hasta con dos semanas de anticipación publicaban en la última página, su publicidad. También los escritores encontraron una rica fuente en el carnaval, para relatar en los periódicos las historias cómicas, sus críticas a la sociedad, plantear reflexiones y delatar al sistema como parte del mismo carnaval que se filtraba en la vida cotidiana el resto del año.

Carros

Los coches de alquiler gozaron también de la derrama económica del carnaval. Éstos cobraron \$1.00 por hora hasta las 10:00 p.m. si eran cerrados, mas, de los abiertos sólo se informa que el precio sería el convencional: ambos tipos de transporte se estacionaban afuera de los teatros, anunciados incluso en los periódicos como “coches decentes para el carnaval”, rótulo que se vendía por la noción de “decente”, apreciada dentro de los criterios valorativos del rango para las élites.³⁶⁰

³⁵⁸ *El Universal*, 18, 20, 21, 22 de febrero de 1852, p. 4.

³⁵⁹ *El Siglo diez y nueve*, 27 de febrero de 1852, p. 4. Guillermo Prieto, *op. cit.*, p. 574. Relación que describe artículos como: “Dominós magníficos, caretas costosas, guantes excelentes de Jouvín, y los más exquisitos accesorios”, de una peluquería.

³⁶⁰ *La Sociedad*, 17, 19, 20 de febrero de 1860, p. 4. Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, pp. 129-136. Presenta una lista detallada de los precios por asiento en las diligencias que iban a los estados del país, también informa del costo por asiento en los coches colectivos de las inmediaciones de la capital, por ejemplo, en el ómnibus para San Ángel y Coyoacán se pagó un peso, el que iba a Mixcoac, cobró 4 reales, etcétera; importes que comparados con el peso por hora de la tarifa en los bailes de máscaras, presentan gran diferencia, pero este servicio no era colectivo, se ofrecía fuera del horario normal y para un festejo de lujo.

Lienzos, sedas, algodones, ropa importada, artículos de vestir y crinolinas

Un comercio de artículos de vestir anunciado fuera de la temporada de festejo fue “la pata de cabra” que usaba por subtítulo “gran barata en el cajón del carnaval”; se ubicaba en la calle de S. Bernardo y usó el término de “carnaval” para relacionarse durante todo el año con la concurrencia de los bailes de máscaras.³⁶¹ Pero la pata de cabra, no fue el único establecimiento que incorporó la palabra carnaval en sus nombres, en este mismo enfoque se anunciaron, entre otros, las “Crinolinas Imperiales”.³⁶²

LAS INSTITUCIONES INFORMALES

Las limitaciones que una sociedad se impone para reducir la incertidumbre de vida y dar forma a la interacción humana, conforman sus instituciones, que pueden ser tanto formales como informales. Las primeras se desarrollan evidentemente, por el trabajo de la sociedad para crearlas o adaptarlas a través del tiempo y se formalizan por documentos escritos, ejemplo de ellas, son las constituciones políticas. Las segundas “provienen de información transmitida socialmente y son parte de la herencia que llamamos cultura” y se derivan tanto de los criterios valorativos como de las mediaciones para aplicar las normas formales.³⁶³

Pues bien esta información transmitida socialmente para reducir la incertidumbre de vida, de 1840 a 1860 y dar forma en la interacción humana en los bailes de máscaras, o mejor dicho, las instituciones informales de los sectores medios y altos de la capital, se filtraban por los requerimientos del contexto, donde las nociones de orden y progreso, así

³⁶¹ *El Universal*, 23, 26 de febrero, 15, 27, 31 de octubre, 6, 24, 30 de noviembre, 8, 11, 17, 22, de 1851.

³⁶² *La Sociedad*, 9 de abril de 1860, p. 4. La descripción de las crinolinas, por demás curiosa, las refería de material de resorte de acero, estructuradas por varillas, de hecho, el costo era en razón del número de varillas que podían llegar al número de 16, y se cobraban a 3 reales por cada una.

³⁶³ Douglass C. North. *Instituciones cambio institucional y desempeño económico*, pp. 13, 14, 55, 176.

como los criterios valorativos de riqueza, rango y talento, jugaban un importante papel, combinándose con las instituciones formales, cuyo detonante eran los fuertes cambios políticos que el país experimentaba. Este proceso que culminó hasta 1867, produjo en el mundo de los bailes de máscaras de carnaval un cambio de audiencia, que si bien se vislumbraba desde 1854, con los reducidos costos del teatro de Oriente, no fue sino hasta 1860 cuando se hizo evidente (con el ascenso de los salones de baile), que se habían relegado las anteriores instituciones informales que conservaban fuertes nexos con el régimen colonial; el cambio, radicaría en que el criterio valorativo de la riqueza sería el único que importaba, como lo atestiguaba Lucas Alamán, unos años atrás.³⁶⁴

Sin embargo, este criterio valorativo de la riqueza para los nuevos consumidores en ascenso se combinaba con los ideales liberales, por lo que las normas explícitas e implícitas de la cotidianidad no se transformaron por completo, sólo se adaptaron a la nueva institucionalidad y a las manifestaciones colectivas que buscaban sus propios espacios, discursos y hasta diversiones para distinguirse de los anteriores. Fue así que el carnaval se transformó de nuevo, ya en 1856, Arbeu con su intuición empresarial dio el sesgo de las tardeadas, enfocadas a un estrato medio menos opulento; pero su recinto teatral parecía demasiado identificado con la riqueza, de ahí, que los nuevos espacios no aparecieran propiamente sino hasta los sesenta con los salones de baile.

Sin embargo, algunos teatros continuaron realizando esporádicamente los bailes de máscaras, los cuales, fueron decayendo en audiencia y disposiciones, por ejemplo, el Casino Español realizó bailes de máscaras en 1869, pero el festejo no era el mismo;³⁶⁵

³⁶⁴ *Vid. supra*, p. 55, nota 120. Argumento de Lucas Alamán sobre la importancia de la riqueza, en los criterios valorativos.

³⁶⁵ Ignacio Manuel Altamirano. *Crónicas de la Semana*, pp. 53-65, describe el carnaval y la asistencia al baile del Casino Español para 1869, que recogía el antiguo esplendor y elegancia de los bailes de máscaras, que fueron exclusivos de los teatros.

los recintos de baile ofrecían los elementos del carnaval bajo otro concepto y para otro tipo de concurrencia, es decir, se apropiaron de la mercancía, pero algunos rituales, los elementos asociados con un alto status en las dos décadas anteriores y las fechas acostumbradas cambiaron.

Veamos cómo se produjo el cambio de exigencias y consumidores con mayor vínculo al mundo liberal, tras un breve resumen de los festejos anuales del baile de máscaras, de 1840 a 1860:

1. Más allá de las bromas y lances, no hubo disturbios al interior del teatro. Las élites, que presumían de riqueza, rango y talento, veían la violencia como opuesta a los últimos dos criterios valorativos, que vinculaban con la jerarquía y al orden de su civilidad, a menos que fuera violencia regulada, “ordenada” como en el caso del duelo.
2. Las élites dentro del baile de máscaras creyeron que estaban más allá de la igualdad ética, humana y religiosa, por lo que se reconocían como “gente decente”; aunque tuvieran que pagar su entrada para adquirir el término de “decente”.
3. Los criterios valorativos y el discurso dominante favorecieron que el ritual de los bailes de máscaras de carnaval recibiera el influjo de sus contemporáneos europeos, aunque no su significado; en su lugar, se produjo una asociación a entregarse a la diversión, las aventuras, los lances amorosos, los salvoconductos para diabluras tras el uso de la careta que permitía las mentiras y posibilitaba goces mundanos.
4. Dado que lo cómico (como Umberto Eco indica) es una trasgresión a la norma implícita, hubo respeto hacia las normas explícitas marcadas por las autoridades, viviéndose la broma y lo chusco sin que ello implicara rebasar sus ideales de civilidad, entregarse a la violencia o transgredir el sistema.
5. El Teatro Nuevo México, el primero en dar el enfoque exclusivo a los sectores medios y

altos tanto de lo representado como de lo estructural y decorativo del inmueble, presentó bailes de máscaras en 1841 y 1842; después se mantuvo al margen de la competencia por la clientela de los estratos altos, que acudió al Teatro Principal y al Nacional o Santa Anna durante la década de los cuarenta. De hecho, la simple inauguración del Nacional, que le daba el estatus de novedoso, atrajo la clientela a la que se había dirigido el Nuevo México, lo cual, tuvo que ver con los criterios valorativos de riqueza, talento y rango, mismos que se reforzaban con las características decorativas del lujo, las enormes proporciones del edificio y su estilo asociado al progreso. Particularidades que en menores proporciones presentaba también la remodelación del Principal.

6.La revolución de los inmuebles teatrales y la búsqueda de una mejora en la calidad de sus representaciones, fueron un atractivo relacionado con los criterios valorativos de talento, rango y riqueza. Los teatros nuevos o remodelados, dirigidos al consumo de los sectores dominantes, se ostentaron como espacios ilustrados, tanto en un sentido educativo como recreativo, incluidos por supuesto los bailes de máscaras de carnaval, que se regularon y filtraron de acuerdo con el discurso dominante (en cuanto a la etiqueta, las convenciones al hablar, cortejar o comer, la restricción de los reglamentos sobre los disfraces, las armas, la desnudez, etcétera).

7.La inauguración del Gran Teatro Santa Anna marcó la orientación exclusiva para las élites. Poseía el elemento de lo novedoso, igual que el en su momento Nuevo México, por eso, fueron espacios preferidos por los sectores altos; pero lo original acababa rápidamente y empresarios como Francisco Arbeu se dieron a la tarea de innovar año tras año, para mantenerse en el gusto de sus clientes.

8.Los bailes de máscaras de 1848 no se realizaron por los procesos políticos y bélicos

que se desarrollaban en el país.

9.Los teatros que presentaron bailes de máscaras desde el 40 hasta el 60 fueron: El Principal, el Nuevo México, el Gran Teatro Santa Anna, el Iturbide y el Oriente, todos recién construidos o remodelados, bajo el enfoque del discurso dominante.

10.La infraestructura que el carnaval requería benefició a prestadores de servicios, proveedores, pequeños comerciantes y músicos profesionales; que reprodujeron los criterios valorativos que el teatro explotaba: rango, talento, riqueza, orden (vinculado con las medidas de seguridad e higiene) y progreso (relacionado con el lujo, lo importado, el desarrollo estructural y lo nuevo).

11.La concurrencia en las dos décadas se mantuvo, incrementó o se volvió a captar, tras ofrecer la innovación en el festejo, la inauguración de nuevos edificios, el lujo, la promoción, el estatus, la cantidad de productos y de servicios ofrecidos.

12.Para 1857, la clientela comienza a disminuir, en particular por estar ligada a los criterios valorativos del talento y el rango que conservaban reminiscencia de las instituciones informales de la Colonia.

13.La música señala también un cambio hacia el final de los cincuenta, cuando se publicitan piezas de creación nacional. Ello indica que la población se comienza a desvincular de la valoración del rango, a lo extranjero.

14.Los últimos tres años muestran cierto rechazo por el uso de la máscara, incluso Arbeu con su capacidad de innovación y captación de clientela ofreció un nuevo elemento: un salón más íntimo para bailar sin careta y para 1860, anuncia que la concurrencia podía desenmascare en los palcos. Ello muestra una sociedad cansada de acudir a los bailes de máscaras carnalescos, los cuales, tras veinte años de celebrarse casi ininterrumpidamente, disminuyeron de asistentes, pues siendo un elemento de

atracción lo novedoso, vinculado al progreso, tras la inauguración y remodelación de todos los teatros, en tan corto tiempo, se produjo una costumbre poco usual: las transformaciones de los espacios teatrales se volvieron algo cotidiano, perdiendo así el estatus de lo nuevo. De ahí la variación del elemento fundamental del ritual: La máscara.

15. Más allá de los precios, se prefirió la grandeza, el lujo y lo novedoso.

16. Los límites en el horario eran las 9:00 de la noche para el inicio del baile y las 5:30 de la mañana para su culminación. Horario que habla de una sociedad relajada en cuanto a los aspectos de sexualidad, que usaba los coches de alcahuetes para el amor y los palcos para tener lecciones “que no están en el Corán”.

17. La parodia carnavalesca llevó a la reflexión y la crítica del sistema, pero nunca a romper con él, sino a continuarlo, entre cinismo, ironía y comedia.

18. Durante dos décadas las regulaciones del Ayuntamiento limitaron la competencia carnavalesca a dos recintos por año, hasta 1860, cuando hubo un nuevo lugar, enfocado a los consumidores en ascenso: el salón de baile.

19. Los negocios periféricos al baile de máscaras, que se anunciaban todo el año con el nombre de carnaval, desmonopolizaron la mercancía del teatro, llevándola a la cotidianidad y a otros sectores poblacionales; ambas situaciones iban en detrimento del estatus y la novedad buscados por las élites en sus diversiones. De ahí, que en los sesenta los comercios se apropiaran tanto del rótulo de carnaval como de algunos rituales.

20. La presencia de los salones de bailes en el carnaval de 1860 captó más tarde la clientela de los bailes de máscaras. Fueron espacios que no necesitaban del pretexto de los días de carnaval para realizar bailes y la anterior clientela de los teatros encontró

en ellos, el elemento de “lo novedoso”.

21.El cambio de consumidores hacia 1860 también consistió en la adaptación de los anteriores asistentes de los bailes de máscaras a los gustos, hábitos y discursos en ascenso, que buscaban elementos distintivos para rechazar los esquemas y actitudes anteriores e identificarse con los nuevos.

22.El desgaste del carnaval que dejó finalmente de ser novedoso, su extensión a los días laborales y el cinismo con que se tomó la crítica carnavalesca sobre los enmascaramientos de la realidad, contribuyeron a que decayera el baile de máscaras; es decir, no hubo sólo un cambio de consumidores y exigencias, sino las consecuencias de llevar la diversión al máximo.

23.Ni siquiera las epidemias mermaron el gusto de los ciudadanos por las diversiones y en especial por los bailes de máscaras; los sectores dominantes, bajo el protector encubrimiento de la máscara, se entregaban en los bailes, para relajar los controles que definían su personalidad, mediante la posibilidad de la violación a las normas implícitas, la reafirmación de sus jerarquías, destacar, asimilarse o controlar tras una nueva conquista o imposición de dominio. Pero desde 1860, el anonimato ya no fue imprescindible.

24.Para la clientela de las décadas del cuarenta y cincuenta, consumir el baile de máscaras carnavalesco, además de efectos recreativos, los revestía de pertenencia a los estratos altos, con todo lo que ello implicaba en cuanto a sus valores, ideología política, posición socioeconómica, oportunidades que brindaba, etcétera. Durante la década de los cincuenta, el proyecto liberal aumentó en fuerza y se intensificó la lucha política-militar; ello trajo consigo cambios, como la ruptura creciente con los nexos coloniales, que tenían intrínsecos los criterios valorativos de rango y talento,

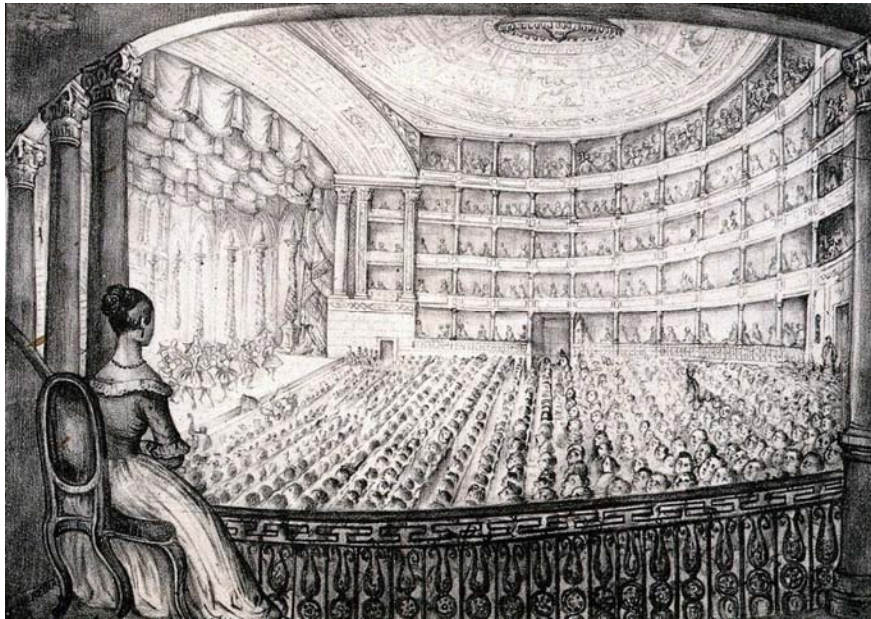
transformándolos en metáforas más acordes con sus convicciones y proyecto de país. De ahí, que diversos rituales se vieron afectados, como los exclusivos bailes de máscaras, que evolucionaron para dirigirse a un nuevo sector de consumidores.

La estructura básica de las diversiones, establece que deben ser un reflejo de la sociedad o en este caso, de los sectores que participan en ellas y los bailes de máscaras de carnaval lo fueron. De ahí que revelen en una pequeña escala la dinámica de subordinación de los criterios valorativos de los sectores más acomodados y cómo las nociones integradas a las convicciones del sector dominante añadieron otros contenidos que justificaron al nuevo sector en ascenso, como la factura nacional, un sentido pragmático que desechaba ciertos rituales (la máscara, el disfraz y lo vinculado con aspectos opulentos), un control más estricto de su personalidad y mayor respeto a las normas implícitas que el proyecto político iba consolidando.

Estas circunstancias tuvieron que ver con el aumento de la presencia del pensamiento liberal, que establecía incluso un cimiento de la institución formal para 1857, la Constitución.

El cambio a la mayor presencia del liberalismo, aunque fue gradual, no se vivió en forma pacífica y las instituciones informales que ceñían a las élites también se transformaron lentamente, permeadas del conflicto armado e ideológico. Fue así, que diversos contenidos se transformaron, por lo cual, la existencia de los bailes de máscaras dependió de la readaptación de los empresarios a las nuevas condiciones de la clientela potencial y su habilidad para mantener una red de relaciones que les concediera cierto capital político, de ello, tratará el siguiente capítulo.

Litografía que muestra el interior del Gran Teatro Santa Anna o Nacional

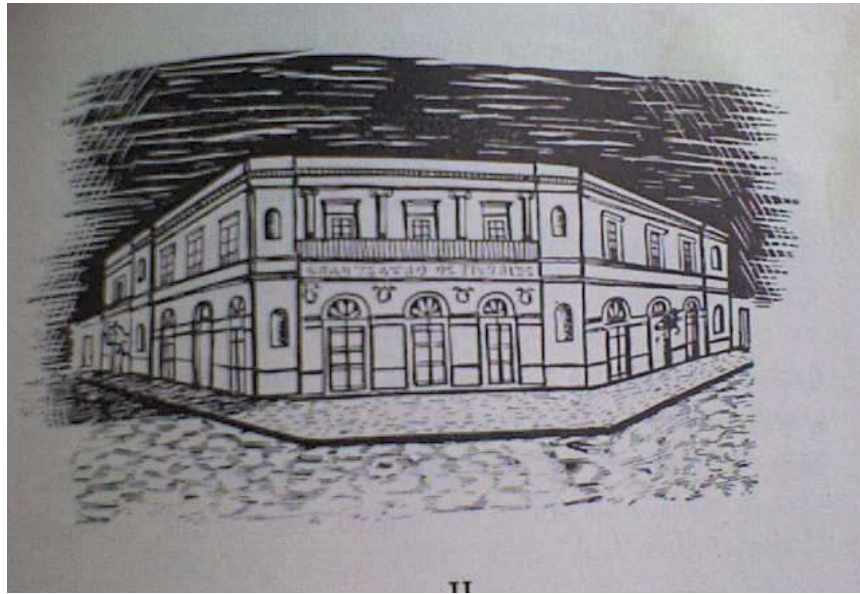


Archivo fotográfico del IIE-UNAM. MG1658

Publicidad de las corridas de toros de 1854, que se efectuaban en relación al carnaval

<p style="text-align: center;">PLAZA DE TOROS</p> <p style="text-align: center;">DEL PASEO NUEVO.</p> <p style="text-align: center;">MAGNIFICAS FUNCIONES DE CARNAVAL, PARA EL</p> <p style="text-align: center;"><i>Domingo 26 y Miércoles 28 de Febrero de 1854.</i></p> <p style="text-align: center;">CORRIDA DE TOROS Y BECERROS.</p> <p style="text-align: center;">Cuadrilla completa de niños De 8 a 12 años.</p> <p style="text-align: center;">TOROS DEL CAZADERO.</p> <p style="text-align: center;">CUADRILLA COMPLETA DE MASCARAS.</p> <p>Al terminarse la presente temporada, nada mas grato para la empresa, que poder presentar dos funciones dignas del público que constantemente la ha favorecido con su asistencia á los espectáculos, siendo la primera del Domingo 26, en obsequio de</p> <p><i>SS. AA. SS. el Sr. presidente de la república mexicana, benemérito de la patria, general D. Antonio López de Santa-Anna, y su digna esposa,</i></p> <p>que bondadosamente se han prestado á honrarla con su asistencia.</p> <p>La plaza estará completamente adornada, y tan luego como se presenten SS. AA. SS. uno de los cuerpos de la guarnición hará los honores debidos y el despejo de costumbre.</p> <p>En seguida comenzará la corrida, lidiándose</p> <p style="text-align: center;">SEIS TOROS,</p> <p>de la raza del Cazadero.</p> <p>Después del cuarto toro se presentará, por última vez,</p> <p style="text-align: center;">LA CUADRILLA COMPLETA DE NIÑOS DE 8 A 12 AÑOS,</p> <p>que tanto agradó la primera tarde por las repetidas pruebas que dió de su destreza y habilidad en el desempeño de su corrida, y lidiarán</p>	<p style="text-align: center;">CUATRO BECERROS</p> <p>de la acreditada hacienda de la Concepcion, de la misma calidad que los de aquella funcion: ademas, para amenizar la presente, uno de los muchachos pondrá BANDEBILLAS A CABALLO, y en uno de los intermedios se les echará UN BECERRO PARA COLEAR, con lo que darán otra prueba mas de su habilidad.</p> <p>Se lidiarán en seguida los otros DOS TOROS de la corrida, y terminará la función con el toro embelado para los aficionados.</p> <p style="text-align: center;"><i>Segunda funcion el Miércoles 28.</i></p> <p>De la misma raza y calidad que los de la corrida anterior, se jugarán primero CUATRO TOROS, y en seguida se echarán varios toros de cola, en la que darán muestra de su habilidad los coleadores, ejecutando la suerte en pelle, sentados como muger.</p> <p>Mientras dura esta diversion, la cuadrilla de Bernardo Gaviño, habrá cambiado de traje, y se presentará segunda vez toda</p> <p style="text-align: center;">COMPLETA DE MASCARAS,</p> <p>compuesta de distintas parejas, propiamente vestidas de dominés, alfércanos, viejos, estudiantes, chinos, aligaciles, arlequines, lechuzas, muertas, &c., y jugarán TRES TOROS, de la misma raza de toda la corrida.</p> <p>Concluyendo la función con el toro embelado de costumbre.</p> <p style="text-align: center;"><i>Precios de las localidades en ambas funciones.</i></p> <p>Lumbreras por entero con ocho asientos..... 8 ps. Entrada general de sombra, sea en grada, tendido ó lumbreras no arrendada..... 1 ps. Entrada general al sol..... 2 rs.</p> <p style="text-align: center;"><i>El Siglo diez y nueve, 24 de febrero de</i> 1854, p. 4</p>
---	---

Teatro Iturbide que se inaugura en 1856



Alberto Trueba Urbina, *El Teatro de la República, Biografía de un gran Coliseo*, p. 43

Interior del Teatro Iturbide



Archivo fotográfico, IIE-UNAM. MG0678
C. Castro del. Litografía en sepia y negro iluminada.

Publicidad de los negocios periféricos al carnaval

CARNAVAL.

Las colecciones de trages mas ricos y nuevos de este año, en tanto que fueron confeccionados sobre los modelos recién venidos de Paris mismo, se encuentran como en los años precedentes, en casa de *Coralia*, modista, calle 2ª de San Francisco núm. 4, junto al Gabinete de lectura.

Los hay de todos precios, y las personas que vengan á escogerlos la víspera, los tendrán arreglados á propósito á su cuerpo y á su cara. 127-58-4

¡¡ATENCIÓN!!

COCHES DECENTES PARA EL CARNAVAL.

En el patio principal del *Hotel Rurbide*, estarán á disposición del público durante los tres dias del próximo carnaval, carruajes muy decentes, cerrados ó abiertos, y tirados por caballos. Por los coches cerrados los precios serán como de costumbre, un peso la hora hasta las diez de la noche; y por los abiertos serán precios convencionales. 128-4-4

La Sociedad, 20 de febrero de 1860, p. 4.

Cartel que publicita bailes de fantasía del salón de baile Chiarini, uno de los nuevos espacios que substituirían los bailes de máscaras dentro de los teatros, más allá de la década del cincuenta.



AHDF, Fondo Ayuntamiento, Serie diversiones públicas, vol. 800, exp. 412.

CAPÍTULO VI

LOS HOMBRES DE LA EMPRESA

El perfil de los empresarios del carnaval de 1840 a 1860, se definió por sus relaciones en el ámbito político; las sociedades se constituyeron por la vía de documentos legales y el capital provino tanto de negociaciones con las instituciones gubernamentales como de prestamistas colocados en el Senado, en las Diputaciones o la esfera militar, con nexos en la minería y el comercio.

Los organizadores del carnaval tenían relaciones en el ámbito teatral, eran dueños de los edificios, socios, prestamistas o arrendatarios que montaban los espectáculos y hasta subarrendaban todo o parte del teatro. Cabe aclarar que a los arrendatarios de los teatros se les denominaba asentistas, en lugar de inquilinos, por lo que no hemos referido a los hombres que tramitaron las contratas para las construcciones, de la misma manera, aun cuando el vocablo, hoy en día pueda aplicarse.

Los orígenes y trayectorias de aquellos empresarios innovadores fueron distintos, pero confluyeron en la empresa que realizó en los teatros los bailes de máscaras de carnaval. Estos empresarios fueron favorecidos por las regulaciones del Estado, que sólo autorizaba los bailes de máscaras en dos teatros principales de la ciudad, con su correspondiente pago de licencias.³⁶⁶ Aunque durante tres años hubo bailes de máscaras en un teatro pequeño que pagó también por su licencia.

Ahora bien, tanto las edificaciones como las concesiones de los teatros se

³⁶⁶ *El Universal*, 13 de Junio de 1853, p. 1. Regulaciones del estado que se publicaban en los diarios y exponían que: “Art. 32. En los teatros principales, que son el de Santa Anna, Iturbirde, y el llamado Principal, no se permitirán espectáculos que los propios de su instituto, cuales son los dramáticos, líricos y coreográficos. Se exceptúan los bailes de máscaras en los días de carnaval, previa licencia de la autoridad correspondiente”.

llevaron a cabo a través de contratas celebradas con los funcionarios del Ayuntamiento, a cambio de una renta o servicio, como en el caso del Santa Anna, que cedió el acceso permanente a ciertos palcos y el empresario del Iturbide acordó la donación de todo el edificio al cabo de ciertos años; transacciones que siempre fueron generosas por parte del gobierno, que terminaba financiando los proyectos. Sin embargo, los hombres del carnaval también concertaban préstamos con agiotistas, que solían ir en su detrimento, pues aunque recibieron grandes cantidades de dinero, gastaron aún más; pero estas relaciones eran un poco complejas, por lo que a continuación se expone, en forma individual, un bosquejo de los negocios de cada uno de los involucrados.

LOS QUE APORTARON EL CAPITAL

Don Ignacio Loperena G.

Loperena fue uno de los socios capitalistas tanto para Rafael Oropeza contratante del Principal y más tarde arrendatario en el Iturbide, como para Arbeu el edificador del Santa Anna y el Iturbide. La posición económica de Loperena le permitía participar en proyectos muy grandes y en negociaciones con el Ayuntamiento, además sus relaciones de parentesco apoyaban sus transacciones: Don Ignacio Loperena Guerrero se casó con Leontina Eriquillon, hija de Juan Bautista Eriquillon y María Francisca Deschamps,³⁶⁷ apellido que es el mismo de los fiadores para los empréstitos del Ayuntamiento, cuando la sociedad con Arbeu marchaba exitosamente y su finalidad era construir el teatro Santa Anna.

Fue además fiador del convenio de construcción del mercado de la Plaza del

³⁶⁷ Family Search.org- Family History and Genealogy Records.

Volador, otorgado a Rafael Oropeza y más tarde, socio capitalista del mismo proyecto.³⁶⁸

Para la edificación del Teatro Santa Anna, Loperena estaba en posesión de varias casas, que cedió después de varias dificultades con Arbeu, con tal de no ser más su socio y liberarse de las obligaciones contraídas con el Ayuntamiento, que ya les había aportado capital.³⁶⁹ El hecho de retirarse de la sociedad muestra que tuvo una holgada posición económica, que tenía también que ver con su diversificación en otro tipo de negocios.

En lo que concierne al capital invertido en los teatros, ésta fue toda su participación, que se debe de destacar porque fueron sus recursos los que dieron inicio a las obras; incluso, el caso del Teatro Principal, su remodelación y la dirección de Oropeza fueron posibles por los excedentes del proyecto del mercado del Volador, financiado y avalado por Ignacio Loperena.

Don José Joaquín de Rozas

Rozas fue hijo de Don Manuel Rozas y Doña Petra Yasabel, tuvo un hermano y dos hermanas: Doña Joaquina y Doña Francisca Rozas de Cajigas (la cual le dio dos sobrinas, Doña Dolores y Doña María del Carmen Cajigas y Rozas).³⁷⁰ Contó con diversos socios, siendo el más constante su hermano Manuel, además de que es probable que su hermana Joaquina fuera la madre de Don Ramón Gutiérrez Rozas, o tuviera otro lazo familiar con él, porque es quien en 1849, 1851 y 53 organizó los bailes de carnaval en el Teatro Nacional cuando Don José Joaquín era dueño del recinto,³⁷¹

³⁶⁸ *Vid. infra*, pp. 159-161.

³⁶⁹ *Vid. infra*, pp. 149-150.

³⁷⁰ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1848, vol. 2871, ff. 263-264v

³⁷¹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 198, el vol. 799, exp. 206, y el exp. 221.

pero de Ramón Gutiérrez Rozas sólo conocemos sus actividades en el ámbito teatral y una referencia que da cuenta de un préstamo hipotecario que contrató en 1846, por \$1,371.00 pesos con Don José María Zúñiga, que pagaría en noviembre y dio como respaldo la escritura de una hacienda.³⁷²

Los documentos refieren a José Joaquín de Rozas como diputado y en su momento senador. Fue además un inversionista que financió a los empresarios de carnaval, pero también se convirtió en el dueño de los inmuebles teatrales, a través de diversas transacciones que involucraban préstamos con cláusulas muy específicas, como su responsabilidad de fiador, operación que practicó tanto en el mundo de los teatros como en los bienes raíces; pero sólo se expone su injerencia en los teatros y la forma en que los adquirió.

Apareció por primera vez, en el ámbito de la edificación de los teatros el 13 de octubre de 1842, cuando se ofreció como fiador sustituto de Loperena ante el Ayuntamiento, con motivo de los préstamos que se le concedieron a Arbeu.³⁷³ Para enero del 44, Rozas le había prestado alrededor de \$90,000.00 pesos para la edificación del teatro,³⁷⁴ cantidad que de nuevo aumentó en julio, cuando le prestó \$6,000.00 pesos más.³⁷⁵

Ahora bien, no sólo prestaba a particulares, sino también al gobierno, por lo que se cobraba directamente de las aduanas del país. Por ejemplo, el 8 de febrero de 1845, se nombraban por árbitros a Manuel Rozas y a Don Gregorio Mier y Terán en los

³⁷² AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 448v-449v.

³⁷³ AGNDF, Notario 532, Antonio Pinto, año 1842, vol. 3568, s.f. 13 de octubre de 1842.

³⁷⁴ AGNDF, Notario 169 Ramón de la Cueva, año 1844, vol. 1001, ff. 85v-87v. También nos dice que en los setenta tras la venta del Teatro Nacional, la escritura quedó cancelada bajo el nombre de "Don Manuel Rozas en su calidad de socio liquidatario de la compañía Rozas hermano y como albacea testamentario de su finado socio el señor Don José Joaquín de Rozas."

³⁷⁵ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1844, vol. 1001, ff. 448 v-499 v.

asuntos de José Joaquín de Rozas y Francisco Sayago por negocios que incluían las aduanas del Pacífico y testamentaria.³⁷⁶

La compañía formada por los hermanos Rozas adquirió el 10 de febrero de 1845, por la falta de pago de Arbeu, el Teatro Santa Anna o Nacional, en \$205,700.00 pesos, a la que le restaron la deuda de Francisco Arbeu que ascendía a \$136,000.00 pesos. Una vez dueños del teatro, alquilaron a los hermanos Mosso el exterior, así como las casas contiguas del lado sur y norte, en \$7,000.00 pesos, en donde podían tener una cantina y otros establecimientos que se mantendrían cerrados las noches de los bailes de carnaval, cobrando por los vestíbulos y los foyer, el arrendamiento pactado por 6 años forzosos hasta 1851.³⁷⁷

El mismo mes de febrero pero el día 26, los Rozas otorgaron un poder al doctor Mariano Gálvez, para que lanzara a Don Rafael Neroly de la casa sur del teatro, que no desocupaba, porque argumentaba que el arquitecto de La Hidalga, constructor del teatro, le debía dinero.³⁷⁸

Más tarde, en el mismo año del 45 y parte del 46, José Joaquín realizó varias negociaciones en el ámbito de la minas de Zacatecas,³⁷⁹ Guanajuato,³⁸⁰ y San Luis

³⁷⁶ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002,8 ff. 106-107.

³⁷⁷ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, ff. 109v-112v. Los hermanos Mosso pagaran a los Rozas: \$2,400.00 pesos por el teatro, otro tanto por la casa sur y \$2,200.00 por la norte.

³⁷⁸ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, f. 134

³⁷⁹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, f. 132. El documento describe como el Senador José Joaquín Rozas, el Diputado Francisco Iturves, Don Francisco de Paula Sayago y Don Mariano Bay Lleres los tres primeros vocales y el último secretario en la Junta menor permanente de la compañía, otorgan un poder general, a Don José María Fernández, sobre los asuntos de la "Compañía y minas zacatecano mexicanas".

³⁸⁰ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol.1004, ff. 134v-138. Documenta la venta a J. J. Rozas de un tercio de barra de la mina del Mellado por \$3,300.00 pesos, cuyos curadores son Don Antonio Lemus por parte de Manuela Murphy y Don José María López por Lorenzo Murphy. Transacción en la que firma Fernando Batres (el ex arrendatario de Arbeu), responsabilizándose de que los involucrados entreguen a Rozas los documentos legales sobre la barra.

Potosí.³⁸¹

También en 1846, el edificio del Teatro Principal, que había pertenecido desde 1824 al Colegio de San Gregorio, pasó a ser propiedad de José Joaquín de Rozas, que permutó varias casas por el valor del teatro.³⁸² En el mismo año fue fiador de la compañía asentista de Arbeu y Batres para alquilar el teatro Nuevo México por \$1,800.00 pesos anuales, de acuerdo con el dueño, José Besozzi.³⁸³

Rozas fue también fiador hacia el 30 de marzo del 46, de la cesión de Rafael Oropeza a Batres y Arbeu, quienes adquirieron el traspaso del Teatro Principal por la cantidad de \$27,000.00 pesos.³⁸⁴ Pero, además de fiador, Rozas continuaba prestando dinero a Arbeu, al cómodo plazo de 2 años y con el 6% anual.³⁸⁵ Relación curiosa ya que Don José Joaquín era el dueño del Teatro Santa Anna, “perdido por Arbeu y pasado al dominio de Rozas”,³⁸⁶ dueño del Principal, fiador del traspaso de los asentistas Arbeu y Batres por el alquiler del Principal y fiador del contrato de éstos, por el Nuevo México.

Para marzo del 46, Rozas otorgó a Fernando Batres un préstamo al 6% anual, por \$6,500.00 pesos a un plazo de dos años, pero lo más extraño de la transacción es que el fiador era José Besozzi, que avala el préstamo con la casa no. 1 de la calle donde se hallaba su teatro, el Nuevo México, en el puente del Santísimo.³⁸⁷ Al mismo tiempo, Rozas continuaba con sus negocios de préstamos y fianzas, en la ciudad y en

³⁸¹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 141v-147. Consigna la formación de la compañía de Don Juan Ricardo Rules de una parte y de la otra Juan de Dios Peza Galvés, Don Ervera Marck Mackintosh, Don José Joaquín de Rozas, Licenciado Don Carlos Sánchez Navarro, Don Teodoro Bahae, Don Juan Manuel Lasquettí, Don Manuel Escandón, Don Alejandro Belkanger, Don Rafael Frías, Don Edvino Holdsevorth y M. Royuela; para trabajar la mina de la Purísima y otras del laborío del departamento de San Luis Potosí.

³⁸² Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 290.

³⁸³ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol.1004, s.f. 12 de marzo de 1846.

³⁸⁴ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 261-264v

³⁸⁵ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 272-273v

³⁸⁶ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 140, 141.

provincia.³⁸⁸

A finales del 1847, Batres no pudo pagar el arrendamiento del Nuevo México a Besozzi, por lo que se le exigió a Rozas que en su calidad de fiador, pagara \$7,085.00 pesos; dos días después aceptó la deuda y pidió avalúos.³⁸⁹ Esta transacción es tanto extraña como reveladora, porque tanto Besozzi como Rozas eran fiadores de Batres, pero con la exigencia de Besozzi parece que está realizando la venta de la casa #1 del puente del Santísimo y no el cobro de la renta atrasada. Ahora, si esto es cierto, ¿por qué encubrir la compra? ¿Sería para no revelar que Rozas pasaba a ser dueño de los tres teatros?

En 1848, Rozas compró el convento de la Encarnación en sociedad con Don Francisco María Iturbe.³⁹⁰ Un mes después, pactaba una permuta con Don Antonio Icaza, representante de los intereses del Colegio de San Gregorio, antiguo dueño del Teatro Principal, donde se establecía que "la parte que quedó de la pertenencia del referido Colegio de la casa no. 9 de la calle del Coliseo, -se cambiaría- por la casa no. 27 de la calle 2a. de Mesones y temporal de un pedazo de bajos perteneciente a la casa #10 de la calle del Coliseo Viejo ... -y- la número 8 de la citada Calle del Coliseo, que es el café conocido por el 'Progreso'". La primera permuta ocurrió en Diciembre de 1846, cuando se cambiaron el Teatro Principal y la casa número 10 de la calle del Coliseo Viejo, por las casas uno, dos y tres de la calle del Colegio de los Santos y la número 29

³⁸⁷ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 205v-207v.

³⁸⁸ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 208-208v. Relata la negociación en que se convierte Rozas en el fiador del colector de billetes de Cuernavaca, por la cantidad de \$2,000.00 pesos, el señor Don Lorenzo Robles, colector de billetes de la Academia Nacional de San Carlos en aquella plaza.

³⁸⁹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1847, vol. 1007, ff. 897v-899v y ff. 905-907. Además Don José compra en la misma época un casita en la plazoleta de San Juan de la Penitencia, registrado en el vol. 1008, ff. 28v-33 y en el vol. 1009, ff. 982v-983 se refiere a Besozzi como el heredero del abogado Pablo Barviere.

de la segunda de Mesones, que eran del señor Rozas; en el 48 adquiriría lo que le faltó del Teatro Principal y la casa número ocho de la calle del Coliseo, donde se hallaba el Café del Progreso “y cuyos bajos se dice en la escritura de la permuta del teatro que este habían de entregar al Sr. Rozas cuando este dejara de tener en arrendamiento las piezas citadas”.³⁹¹

Así, para 1848 Rozas era el dueño por completo de los teatros de lujo de la ciudad: El Santa Anna, el Principal y el Nuevo México. Y curiosamente, fiador de sus propios inquilinos en el Principal y el Nuevo México, quienes además le debían grandes sumas de dinero; lo que lleva a pensar, que en realidad Rozas estaba manejando la compañía dramática de ambos teatros, encubierto por la compañía formada por Arbeu y Batres.

A finales de 1848, José Joaquín de Rozas reiteraba su liderazgo dentro del núcleo familiar, porque su hermano Manuel, con quien manejaba en sociedad la mayoría de los negocios, firmó un poder general, a favor de Don José Joaquín.³⁹²

Fue así como José Joaquín de Rozas tuvo en la década de los cuarenta, un papel muy activo en los negocios teatrales, mientras que su hermano Manuel, Arbeu, y Batres parecían actuar para consolidar sus intereses.

LOS QUE TRAMITARON LAS CONTRATAS PARA LAS EDIFICACIONES

Los nexos con el Ayuntamiento constituyeron una fuente de riqueza que posibilitaron las edificaciones del Teatro Nacional, el Teatro Iturbide y hasta del mercado de la Plaza del Volador, que fueron los proyectos más grandes de la época y se llevaron a cabo,

³⁹⁰ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1008, ff. 329-336 y el vol. 1009, ff. 910-914v.

³⁹¹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1009, ff. 1068v-1077.

prácticamente, por las mismas personas, dejando ver una red de relaciones bajo la dirección conservadora, formada por los dueños del capital, los contratistas y hasta por el arquitecto, todos unidos por un mismo fin: los proyectos del Ayuntamiento, que les permitirían enriquecerse.

Don Francisco Arbeu

El empresario que contrató la construcción del Teatro Nacional y el Iturbide, fue Francisco Arbeu. Sin embargo, tuvo muchos socios importantes, quienes aportaron grandes cantidades de dinero a sus proyectos. La forma en que pudo terminar las sociedades y obtener unos cuantos beneficios, habla de alguien que más allá de mirar el negocio en el proyecto consumado, observaba el dinero que correría por sus manos durante el proceso de fabricación. Este personaje, que se vio envuelto en tantas denuncias públicas, supo siempre mantener su prestigio ante la alta sociedad, de donde obtenía la fuente de riqueza: sus socios, entre los cuales también comprendía al Ayuntamiento de la ciudad de México. Del prestigio que Arbeu mantuvo durante su vida decía Altamirano: "(...) hubiera sido por su carácter, por su trabajo, por su constancia, notable en cualquier país, pero fue mucho más en el nuestro, en que el don de la iniciativa, el espíritu de empresa y la virtud de la perseverancia en los propósitos, son una rareza que espanta."³⁹³

El guatemalteco Francisco Arbeu, nació en 1796 y murió en 1870 (la última quincena de febrero, en temporada de carnaval), en el departamento exterior de su último teatro, del que negoció su edificación; en sus biografías se destaca que hizo

³⁹² AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1009, ff. 1085-1086v.

³⁹³ *Siglo diez y nueve*, febrero 18 de 1870. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. III, pp. 82-83.

construir el Teatro Santa Anna, el Iturbide y fue el contratista que llevó a cabo el tendido de la línea del tren México-Tlalpan.³⁹⁴ Fue hijo de Antonio Arbeu y Lucrecia Molina, se casó primero con Ignacia Rivera, con quien tuvo un hijo en el 46, José María Felipe Santiago Arbeu; más tarde se casó con Catarina Dávila, con quien tuvo tres hijos María Loreto Julia Modesta (1848), Francisca Micaela (1850), Francisco Guillermo Buenaventura (1851) y muy posiblemente, también, a Matilde Arbeu quien años después se casaría con Porfirio Macedo, el empresario que hizo construir el famoso Teatro Arbeu, (años después del fallecimiento de Francisco Arbeu) y de quienes se sabe tuvieron al menos una hija, María Matilde Guadalupe Macedo.³⁹⁵

A Francisco Arbeu se le conoció como el “empresario del gas”, por llevar el alumbrado de este tipo a los teatros en 1849.³⁹⁶

Su peculiar historia, que da cuenta de cómo mandó a construir el Teatro Santa Anna y posteriormente el Iturbide, comienza en 1840, cuando estaba tramitando una fianza respaldado por cinco certificaciones de créditos, procedentes del departamento de Coahuila y de los oficiales militares retirados e inválidos, que en apariencia no tenían mucha relación con el teatro que edificaría.³⁹⁷ Pero en 1841 confirmó la construcción³⁹⁸ y

³⁹⁴ Humberto Musacchio, *Diccionario Enciclopédico de México Ilustrado*, vol. 1, p. 100. Miguel Ángel Peral, *Diccionario biográfico Mexicano*, p. 61. *Diccionario Porrúa Historia, Biografía y Geografía de México*, vol. I, p. 197. Humberto Musacchio, *Milenios de México*, vol. 1, p. 189. Según consta también en la necrología publicada en el *Siglo diez y nueve*, 18 febrero de 1870 y en Reyes de la Maza. *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, p. 134. Además en la gran obra de De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. III, pp. 82, 83. La obra que le mereció más reconocimiento, fue la construcción del Teatro Iturbide, pp. 313, 314.

³⁹⁵ Family Search.org- Family History and Genealogy Records.

³⁹⁶ Helia Emma Bonilla Reyna. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, p. 192, es una cita del “Gas en el teatro”, en *El Tío Nonilla*, 16 de Septiembre de 1849, t. I, núm. 5, p. 74. *El Siglo Diez y nueve*, 14 de Septiembre de 1849. Reyes de la Maza. *El teatro en México ...*, t. I, pp. 531 y 532.

³⁹⁷ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1840, 31 de enero de 1840. Los créditos en total sumaban \$55,930 pesos 2 reales 11 gramos; firmadas 3 de ellas por Ignacio de Alcocer, tesorero y jefe superior interior de hacienda de Coahuila (Saltillo 16 de septiembre de 1833), las otras firmadas también por dicho tesorero y por don José Mariano oficial primero, contador de la tesorería (a 16 de octubre y 15 de nov de 1837 y 11 de mayo de 1838), por las compañías prediales de Monclova, de Babia, Agua Besder,

el 18 de Febrero de 1842, Santa Anna colocaba la primera piedra del teatro que por algunos años llevaría su nombre.³⁹⁹ El vínculo con el entonces presidente provino del arquitecto español Lorenzo de la Hidalga y Muitu, contratado para llevar a cabo la obra, él fue quien lo introdujo con Santa Anna, que “aprobó la elección y los planos, y prestó eficaz ayuda a Arbeu, buscándole por sí mismo capitalistas” que adquirieran localidades en el futuro teatro; además tuvo relación con el pacto del Ayuntamiento, en donde se le cedían unos palcos, por una generosa contribución.⁴⁰⁰

Los predios que Arbeu usó para la edificación del teatro pertenecían “a la Obra Pía de las misiones de California en tres cuartas partes y en la cuarta a los herederos de Doña Paula de Argüeyes residentes en España”; estaba además asociado con Don Ignacio Loperena desde el 30 de enero de 1841, con la finalidad de edificarlo.⁴⁰¹

Una vez asociados pactaron con el Ayuntamiento, en febrero de 1842, la cantidad de \$85,000.00 pesos, a cambio de tres palcos en el futuro recinto, convenio celebrado con el respaldo económico de Loperena que firmaba como fiador.⁴⁰² Pero los problemas empezaron pronto, para septiembre se firmó un poder judicial para proceder legalmente

Álamo de Parras, Bejar y Río Grande. Y mientras inicia todas las gestiones, también se asocia con medio centenar de personajes entre los que destaca Lucas Alamán, Juan N. Almonte, Manuel de la Peña y Peña, etcétera, para conformar el Ateneo, cuyo objeto era instruir y educar a las clases menesterosas; toda esta relación se halla en José María Bocanegra, *Memorias para la historia de México Independiente 1822-1846*, pp. 832-836.

³⁹⁸ *El Siglo diez y nueve*, sábado 4 de diciembre de 1841, p. 4. Arbeu esparce la noticia en los periódicos antes de formalizar el trato. AGNDF, Notario 532, Antonio Pinto, año 1842, vol. 3568, s.f. 23 de febrero de 1842. Documento que da fe de la formalización del proyecto.

³⁹⁹ Don Niceto de Zamacois. *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días, escrita en vista de todo lo que de irrecusable han dado a luz los más caracteriza dos historiadores, y en virtud de documentos auténticos, no publicados todavía, tomados del Archivo Nacional de Méjico, de las bibliotecas públicas, y de los preciosos manuscritos que, hasta hace poco, existían en las de los conventos de aquel país.* vol. 12, p. 259.

⁴⁰⁰ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 38. Hidalga era amigo del presidente, “profesor de Arquitectura Civil e Hidráulica y Capitán de Ingenieros ... acreditado por la construcción de la Plaza del Mercado del Volador y de diversas casas particulares”, quien realizaría desde 1843, el monumento a la independencia, que jamás concluyó (por el cual, se le da el nombre de zócalo al centro histórico).

⁴⁰¹ AGNDF, Notario 532, Antonio Pinto, año 1842, vol. 3568, s.f. 23 de febrero de 1842.

contra ambos por no construir el teatro,⁴⁰³ razón por la cual Arbeu solicitó al Ayuntamiento el cambio de fiador: "para remover las dificultades, embarazos, que esto me ha causado, he solicitado otro fiador con que subrogar al señor Loperena y se presta a hacerlo el señor José Joaquín de Rozas (...)".⁴⁰⁴ La separación de la sociedad era esperada, desde el principio Loperena se inclinaba por edificar un hotel y como anexo un teatro, pues estimaba que la ciudad ya tenía suficientes teatros, argumento del que surgieron todas sus disputas con Arbeu, que siempre proyectó un enorme y lujoso teatro.⁴⁰⁵

Sin embargo, aún con el cambio de fiador, la sociedad entre Loperena y Arbeu continuó, por lo que se realizó el censo para la construcción del teatro de las casas "número once y doce de la calle de Vergara y una accesoria en el Callejón de Betlemitas marcadas con el número dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho"; pero después de ello, hubo diferencias que culminaron con la disolución de la compañía, el 8 de Agosto de 1843, en un conflicto en el que intervino un escribano y un juez, que fomentaron el diálogo entre Loperena y Arbeu; siendo el resultado asombroso, pues Loperena se retiró y dejó a Don Francisco en muy buena posición:

cedía todos los derechos que tiene a las casas números once y doce de la Calle de Vergara y accesorias números dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete y ocho del callejón de Betlemitas, con la única condición de que lo deje libre de toda responsabilidad relativa a las casas y accesorias mencionadas, y crédito del Ayuntamiento, y de pagarle los desembolsos que ha hecho, ...⁴⁰⁶

El préstamo del Ayuntamiento lo pagó Arbeu, como se había acordado, con la

⁴⁰² *Idem.*

⁴⁰³ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1842, vol. 2863, ff. 744-44v.

⁴⁰⁴ AGNDF, Notario 532, Antonio Pinto, año 1842, vol. 3568, s.f. 13 de octubre de 1842.

⁴⁰⁵ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 37, 38.

⁴⁰⁶ AGNDF, Notario 486, Manuel Orihuela, año 1843, vol. 3291, ff. 137v-142. *El Siglo diez y nueve*, sábado 4 de diciembre de 1841, p. 4, publicó la noticia de que Arbeu construiría un teatro.

propiedad de tres palcos del teatro,⁴⁰⁷ a Loperena le devolvió \$7,968.00 pesos que le había anticipado, más \$3,500.00 pesos anuales por las fincas de las misiones de California y se comprometió a “edificar el teatro o reedificar las casas y pagar la renta (...) el 24 de Nov de 1842 con el consentimiento de -los- interesados en el dominio de las casas.”⁴⁰⁸

Arbeu obtuvo el respaldo económico de José Joaquín de Rozas, a quien tenía que pagarle en febrero de 1845 o le embargaría el teatro; las cantidades prestadas fueron diversas y en varias ocasiones. Así, para 1844, la deuda oscilaba en \$90,000.00 pesos,⁴⁰⁹ y al poco tiempo se incrementó, un poco más.

Mientras, la alta sociedad esperaba ansiosa la culminación del prometededor teatro. Para diciembre de 1843 era ya tanto el entusiasmo por acudir a las futuras funciones del Teatro Nacional, que hubo solicitudes al Ayuntamiento para arrendar sus palcos, cuando el recinto todavía estaba en construcción.⁴¹⁰

Para entonces, Arbeu renegoció sus deudas y las reubicó. En febrero de 1844 el edificio casi terminado, se inauguró con los bailes de máscaras de carnaval, siendo el costo total del edificio calculado en \$351,000.00 pesos,⁴¹¹ cantidad aportada por el Ayuntamiento y José Joaquín de Rozas.⁴¹²

⁴⁰⁷ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 291. La prensa publicó parte de las partidas del Ayuntamiento que le fueron entregadas en *El Siglo diez y nueve*, el viernes 6 de octubre de 1843, p. 2.

⁴⁰⁸ AGNDF, Notario 486, Manuel Orihuela, año 1843, vol. 3291, ff. 137v-142. En el mismo Archivo el Notario 426, Francisco Madariaga, año 1844, vol. 2867, ff. 598-600v, conserva una escritura que se refiere para terminar con todos los litigios entre Loperena y Don Felipe N. del Barrio, por el cobro de una libranza, lo cual muestra la mecánica de las negociaciones que se asemeja al caso de Arbeu, sólo que en éste último, es Don Francisco el que sale favorecido.

⁴⁰⁹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1844, vol. 1001, ff. 85v-87v.

⁴¹⁰ AGNDF, Notario 532, Antonio Pintos, año 1843, vol. 3568, ff. 139-144v. Las peticiones son de Don José María Esquibel y de Doña Loreto Vivanco de Moran.

⁴¹¹ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, p. 291. La autorización del baile de carnaval se registra en el AHDF, Fondo Ayuntamiento. Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 136.

⁴¹² No se tienen testimonios de que Arbeu haya aportado capital propio, pero de hacerlo fue en una pequeña

Regresando a la capacidad negociadora de Arbeu y al año de 1844 después del carnaval, lo encontramos arrendando el teatro por \$9,000.00 pesos anuales a Fernando Batres, con quien más tarde se asoció para edificar el Iturbide y estableció con él varias sociedades. Batres era descendiente de la élite guatemalteca y paisano de Arbeu, lo que los debió haber unido.⁴¹³

Los \$9,000.00 pesos que Batres pagaba se debían entregar a José Joaquín de Rozas para abono de las deudas de Arbeu, sin embargo, se excluyó del contrato de arrendamiento la temporada de carnaval la parte alta del edificio que rentó aparte para una cafetería y los palcos del Ayuntamiento.⁴¹⁴ El contrato de arrendamiento del teatro hacía referencia a que Arbeu esperaba obtener \$6,000.00 pesos como ganancia del baile de fantasía en el carnaval, de ahí que se pueda establecer una aproximación de la ganancia de los bailes de máscaras, en la década de los cuarenta. Pero las deudas continuaron creciendo; así, en julio Arbeu contrató con Don José Joaquín de Rozas otro préstamo por \$6,000.00 pesos, comprometiéndose a pagar con el producto de los bailes de máscara de Carnaval del año de 45.⁴¹⁵

En cuanto al pago del impuesto, Arbeu tuvo, por orden del 30 de Diciembre de 1843, la exención de pagar todos los impuestos por ponerle al teatro el nombre del presidente (lo que prevaleció un año más).⁴¹⁶ Se esperaba incluso que para el 13 de

proporción, ya que el capital invertido provino de las fuentes ya comentadas.

⁴¹³ Alcántara Valverde, Narda y Silvia P. Casasola Vargas. “La estrategia matrimonial de la red de poder de Guatemala Colonial” en Gil Mendieta, Jorge y Samuel Schmidt. *Análisis de redes. Aplicaciones en Ciencias Sociales*, pp. 157-178. El Doctor Antonio García de León, indica que Fernando Batres fue el padre del conocido arqueólogo del Porfiriato Leopoldo Batres, hecho que muestra, que más allá del límite temporal de esta investigación, continuaron las relaciones de los hombres del carnaval con la élite política.

⁴¹⁴ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1844, vol. 1001, ff. 169v-171v.

⁴¹⁵ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1844, vol. 1001, ff. 448v-499 v.

⁴¹⁶ *El Siglo diez y nueve*, viernes 20 de junio de 1845, p. 1 Es la presentación de la exención de contribuciones de Arbeu en la diputación. Lo que continúa presentándose en el mismo periódico el sábado 21 de junio de 1845.

junio el mismo Santa Anna celebrara ahí su cumpleaños, pero no llegó, dejando plantados a los invitados con sus lujos y un banquete para 200 personas.⁴¹⁷

En mayo de 1844 un nuevo problema surgió, esta vez del arquitecto de la obra, Don Lorenzo de Hidalga, del maestro de herrería, del inspector de la obra y del maestro de carpintería motivados por la falta de pago de Don Francisco Arbeu.⁴¹⁸

El arquitecto Lorenzo de la Hidalga en agosto de 1844 demandó a Arbeu por \$7,800.00 pesos que le debía de honorarios. Durante el litigio, el teatro cerró, anunciándolo nuevamente en renta por lo que tampoco Rozas recibió el pago del préstamo por la edificación, mientras Don Francisco publicaba una carta alegando mala fe; más tarde tuvo que pagarle a Hidalga y abandonar su teatro por las deudas contraídas.⁴¹⁹ Para septiembre comenzaron a aparecer anuncios de arrendamiento del teatro, que contestaba Arbeu diciendo que ello carecía de fundamento, que continuaría con sus contratos y compromisos,⁴²⁰ pero lo cierto es que las deudas habían rebasado su capacidad de pago.

El gobierno fraccionó el Teatro Nacional en 1845 para pagar las deudas; continuó como teatro pero también una parte fue restaurante a cargo de Tomás Laurent, otra hotel de 40 cuartos, que fue la sección con más éxito por varios años, un salón de billar para socios y una sala para jugar cartas.⁴²¹

Ahora bien, para 1845 fue Arbeu quien realizó los bailes de carnaval.⁴²² Sin embargo, el teatro no le pertenecía más, desde el inicio del año había sido adquirido por

⁴¹⁷ Reyes de la Maza. *op. cit.*, p. 44.

⁴¹⁸ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1844, ff. 473v-476.

⁴¹⁹ Reyes de la Maza. *op. cit.*, p. 25 y 45. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 97, 98. Relata como los acreedores de Francisco Arbeu, le quitaron el Teatro Nacional; la misma obra describe la muerte del arquitecto Lorenzo de Hidalga, en 1872, vol. III, p. 126, 127,

⁴²⁰ *El Siglo diez y nueve*, viernes 13 de septiembre de 1844, p. 4.

⁴²¹ Reyes de la Maza. *op. cit.*, pp. 49 y 51. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 97, 98.

el senador José Joaquín de Rozas y su hermano, por la falta de pagos de Arbeu, quien les debía \$136,000.00 pesos; se acordó entonces una transacción en \$205,700.00 pesos, de los cuales se adjudicaron las cantidades demandadas tanto por los herederos de España, antiguos propietarios de las casas derribadas para la edificación, así como las casas que pertenecían a las Obras Pías de las Californias, además se saldó la deuda con Hidalgo quien vendió a los Rozas las casas laterales del edificio. De ahí, que de la venta del teatro, sólo obtuvo Arbeu \$40,000 pesos, pero consiguió una gran libertad de acreedores y tuvo la audacia de colocarse como socio de Fernando Batres, su antiguo asentista, que de nuevo arrendaba el interior del teatro, al nuevo propietario por \$10,000.00 anuales, hasta la Cuaresma del 48. Arbeu logró que unas cláusulas del contrato de arrendamiento le concedieran cinco días para realizar sus bailes de máscaras, las tres noches del carnaval y dos más a su elección, en donde se señalaba que, si por alguna razón no se le permitía efectuarlos, se le darían \$6,000.00 pesos de compensación.⁴²³

De esta forma, el teatro propiedad de los Rozas fue arrendado en su parte interior a Fernando de Batres y para la temporada de carnavales, a Francisco Arbeu. La parte exterior del teatro y las casas contiguas del lado sur y norte fueron rentadas a los hermanos Mosso para poner una cantina o negocios similares.⁴²⁴

Arbeu presentó al Ayuntamiento el programa de un nuevo negocio en 1846, se trataba de una calle-galería, para lo que solicitaba la apertura de la de Alcaicería, de modo que el teatro Nacional luciera su arquitectura como fondo de una avenida, que se

⁴²² AHDF, Fondo Ayuntamiento. Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 147.

⁴²³ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, ff. 33-40. Es el contrato de adquisición del teatro, donde especifica, las razones de la adquisición y la forma en que el dinero se repartió. En el mismo volumen se encuentra el contrato de arrendamiento de Batres y Arbeu a los Rozas en 1846, ff. 78-83.

proyectaba techada con cristales y alumbrada con gas, donde abundarían tiendas de ropa y perfumería. El plan fue rechazado porque afectaría tanto al oratorio de San Felipe Neri como al convento de Santa Clara. Sin embargo, décadas después se llevó a cabo la apertura de la calle, dando lugar a parte de la calle de 5 de mayo.⁴²⁵

Arbeu realizó por última vez los bailes de carnaval en el Teatro Nacional en 1846,⁴²⁶ que por el conflicto con los estadounidenses fue de los únicos eventos concurrecidos en ese año, además de una función organizada por otro empresario en apoyo a los soldados que combatían contra EEUU.⁴²⁷

Al inicio de 1846 la nueva empresa del asentista de Arbeu y su socio Batres, contratada hasta 1851, el teatro Nuevo México por \$1,800.00 pesos anuales, convenio que celebraron con el dueño del edificio Don José Besozzi;⁴²⁸ el fiador fue Don José Joaquín de Rozas, que lo fue también para el 30 de marzo del 46, cuando Batres y Arbeu firmaban el traspaso que les hizo Rafael Oropeza por el Teatro Principal, propiedad aún del Colegio de San Gregorio, por la cantidad de \$27,000.00 pesos que se acumularían en varias partidas hasta el 9 de octubre del mismo año.⁴²⁹

Las acciones para la sociedad de Arbeu y Batres, respaldados por José Joaquín de Rozas en el inicio de 1846, consistían en tomar el alquiler tanto del Nuevo México como del Principal, además la relación con Rozas continuaba en forma estrecha, no sólo era su fiador, sino también continuaba prestándole recursos a Arbeu.⁴³⁰

⁴²⁴ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, ff. 109 v-112v.

⁴²⁵ Ma. Dolores Morales, "Cambios en la traza de la estructura vial de la Ciudad de México. 1770-1855" en Regina Hernández Franyuti (comp.) *La ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX*. t. 1, p. 199.

⁴²⁶ AHDF, Fondo Ayuntamiento. Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 169.

⁴²⁷ Reyes de la Maza. *op. cit.*, pp. 51-59.

⁴²⁸ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1004, 12 de marzo de 1846, y el vol. 1009, ff. 982v-983 que refiere a Besozzi como el heredero de Pablo Barviere.

⁴²⁹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 261-264v

⁴³⁰ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 272-273v

En 1847 fue Batres, el empresario del Teatro Nacional, quien pide la autorización de los bailes de máscara carnavalescos.⁴³¹ Arbeu reaparece en los últimos días de 1848, esta vez, en una nueva sociedad con Pedro Green con el proyecto del alumbrado de gas,⁴³² que pretendía comenzar por iluminar el Palacio Federal. El propósito era que el Ayuntamiento les apoyara económicamente, para llevar su empresa a toda la ciudad; sin embargo, el proyecto no se aceptó, más tarde lo llevaron a cabo en el interior del Teatro Nacional, con la aprobación de los dueños J. J. Rozas y compañía, estrenándose en septiembre de 1849 y aun cuando se acabó el gas, fue muy aplaudido.⁴³³ Por supuesto, que el Teatro Iturbide que hiciera construir Arbeu años más tarde, tuvo también alumbrado de gas.

Arbeu y Pedro Green vendieron la empresa del gas en 1849, la cual se hallaba dentro del teatro de la calle de Vergara (propiedad de José Joaquín de Rozas) y había sido tasada por el Supremo Gobierno en \$12,300.00 pesos. Los compradores fueron los dueños del teatro los hermanos Rozas, quienes pagaron las deudas de Arbeu con Don Francisco Murphy, los señores Peña, Francisco María Beteta y Antonio Villaumenia.⁴³⁴

Don Francisco esperaba también en 1849 un dictamen del Ayuntamiento sobre un terreno, que era un callejón oculto entre el Colegio de San Juan de Letrán y el Convento de Santa Brígida, del cual pedía la adjudicación desde 1847, alegando que respetaría la servidumbre y el precio impuesto (que se fijó en \$133.00 pesos por quinquenio, más una anualidad de \$26.00 pesos 5 reales para cubrir los \$1,068.00 pesos 6 reales en que se

⁴³¹ AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 187.

⁴³² *El Siglo diez y nueve*, lunes 11 de diciembre de 1848, p. 4.

⁴³³ Helia Emma Bonilla Reyna. *op. cit.*, p. 192, es una cita del “Gas en el teatro”, en *El Tío Nonilla*, 16 de Septiembre de 1849, t. I, núm. 5, p. 74. *El Siglo diez y nueve*, 14 de Septiembre de 1849. Reyes de la Maza. *op. cit.*, pp. 531 y 532. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II p. 150.

⁴³⁴ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1849, vol. 1011, ff. 995-1000.

valuó).⁴³⁵ Para junio de 1850 lo obtuvo y para junio de 1851, se hallaba vendiendo los terrenos del callejón al Colegio de San Juan de Letrán y al Convento de Santa Brígida.⁴³⁶

Pero Arbeu no se quedaría fuera del negocio de los teatros y mucho menos del de los carnavales. En 1850 Batres (el anterior socio de Arbeu) celebró un contrato con el gobernador del Distrito Federal, Don Miguel María Azcárate y el oficial mayor de la secretaría del Ayuntamiento de México, Don Leandro Estrada, para la edificación de un teatro en la Plaza del Factor; como el presupuesto concedido por el gobierno y el plan de construcción no correspondían al proyecto, Batres cedió los derechos de construcción aprobados a Arbeu, quien consiguió que la municipalidad le concediese los derechos del teatro a edificar, por 15 años y los planos calculados por \$104,922.00 pesos, casi el doble de lo que Batres había negociado.⁴³⁷

Arbeu entonces reapareció en la década de los cincuenta con gran fuerza, en las calles de Canoa y Factor, donde edificó el Teatro Iturbide, en el terreno prestado por el Ayuntamiento. Además con su gran capacidad persuasiva logró convencer a muchas personas para que invirtieran en la nueva obra, con lo que obtuvo el capital necesario para su segundo teatro,⁴³⁸ estimado finalmente en \$150,000.00 pesos.⁴³⁹

El Teatro Iturbide se inauguró en 1856 con bailes de carnaval. El recinto se enfocó para público de “primera clase”, que había sido acaparado por el monopolio de los hermanos Mosso. Para los empresarios dramáticos que arrendaban los inmuebles, el nuevo teatro fue la oportunidad para regresar a los teatros de lujos, aunque, al año

⁴³⁵ AGNDF, Notario 053, José María Ramírez, año 1849, vol. 348, ff. 39v-43.

⁴³⁶ AGNDF, Notario 053, Ramón de la Cueva, año 1850 y 1851, vol. 348, 10 de junio de 1850, ff. 76-84 y 4 de junio de 1851, ff. 38v-47.

⁴³⁷ AGNDF, Notario 053, José María Ramírez, año 1850, vol. 348, ff. 89v-92v.

⁴³⁸ Reyes de la Maza, *El teatro en 1857 ...*, p. 83, refiere que se coloca la primera piedra de la construcción en septiembre de 1854, pero De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 170 lo indica para diciembre de 1851.

⁴³⁹ Reyes de la Maza. *El teatro en México ...*, t. I, p. 83. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 312.

siguiente fueron acaparados tanto el Iturbide como el Nacional por Rafael Oropeza.⁴⁴⁰ Pero de nueva cuenta las deudas afectaron a los negocios de Arbeu, por lo que las bancas y las decoraciones del teatro Iturbide fueron extraídas, lo que provocó su cierre temporal, en detrimento del arrendatario, Oropeza.⁴⁴¹

Arbeu consiguió la contrata de otro gran negocio hacia 1860, esta vez para construir el camino de hierro de la capital a Chalco, pasando por Mixcoac, Coyoacán y Tlalpan. La empresa se firmó con el gobierno de Benito Juárez el 26 de abril de 1861, pactándose la emisión de 2000 acciones con valor de \$2,000.00 pesos cada una, de las cuales 200 serían compradas por el gobierno, que además añadiría \$60,000.00 pesos.⁴⁴² Sin embargo, como todos los negocios de Arbeu el camino se retrasó, cambió, pero finalmente concluyó y fue inaugurado en 1866 por el emperador Maximiliano.

El capitán retirado Don José Rafael Oropeza

Don Rafael Oropeza, casado con Doña Mariana Guerrero,⁴⁴³ no tramitó contratas para construir teatros como hicieran Francisco Arbeu y en su momento Batres, pero sí llevó a cabo un gran proyecto, la construcción del mercado del Volador bajo la dirección de Lorenzo de Hidalga, quien también había diseñado el proyecto de la cárcel que intentó vender Oropeza al Ayuntamiento y al que le compró una casa José Ignacio Oropeza padre del polifacético Rafael, quien apareció como fiador.⁴⁴⁴

La modalidad de fiador permitía a Don Rafael disponer de las propiedades sin necesidad de presentar un aval que no fuera él mismo. Así fue que el Teatro Principal

⁴⁴⁰ Reyes de la Maza. *El teatro en 1857...*, pp. 209-213.

⁴⁴¹ *Ibíd.*, pp. 391-405.

⁴⁴² Ignacio Ramírez el Nigromante. *Textos Jurídicos, debate en el Congreso. Constituyentes 1856-1857, Jurisprudencia y Escritos periodísticos. Obras Completas*, t. VII, p. 218.

⁴⁴³ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1848, vol. 2871, ff. 70-70v.

en 1844 estuvo bajo su dirección, quien lo tomó a partir de su calidad de fiador, tras el quiebre de la empresa⁴⁴⁵ que pagaba una renta anual de \$4,600.00 pesos, más \$9.00 pesos mensuales por la casa que se había anexoado como guardarropa.⁴⁴⁶ Por ello, el segundo fiador del contrato José María Martínez, inició un litigio en 1847 para retirarse del contrato ya que era José Rafael Oropeza quien se hallaba a la cabeza del teatro.

Sus negocios iniciaron el 27 de febrero de 1841, cuando pidió el nombramiento de corredor de número, con una fianza de \$2,000.00 pesos, otorgada por los comerciantes Blas San Román y por su padre, petición que respaldaban otros comerciantes declarando que: "Don Rafael Oropeza tenía toda la aptitud, conocimiento y honradez necesaria para ejercer el empleo de tal corredor (...) que desde principio de este año se separó de los negocios de su casa (...) garantizando con esta suma la seguridad y fidelidad de los contratos en que intervenga como tal corredor (...)"⁴⁴⁷ Con este nombramiento y las prerrogativas que obtuvo, varios meses después el 27 de diciembre de 1841, incursionó en un gran negocio: la construcción del mercado de la Plaza del Volador, en el que aparecían como fiadores los señores Antonio Garay e Ignacio Loperena, siendo testigos el Doctor Mariano Gálvez, Francisco Arbeu y Agustín Prado.⁴⁴⁸

El contrato contemplaba 20 ventajosos puntos para el capitán retirado, entre los que se destacan: el costo del proyecto en \$215,000 pesos, que el Ayuntamiento pagó en

⁴⁴⁴ AGNDF, Notario 038, José María Aguilar, año 1844, vol. 291, ff. 570-578.

⁴⁴⁵ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 89.

⁴⁴⁶ AGNDF, Notario 677, Manuel Taboada, año 1844, vol. 4563, ff. 19v-20. Contrato de arrendamiento del Teatro Principal.

⁴⁴⁷ AGNDF, Notario 532, Antonio Pinto, año 1841, vol. 3568, 27 de febrero de 1841. Don José María Abarca, Don Blas San Román, Don Juan Hapet, y Don Rodrigo Solares, son los comerciantes que lo respaldan como corredor.

⁴⁴⁸ AGNDF, Notario 532, Antonio Pinto, año 1841, vol. 3568, 23 de diciembre de 1841. El domingo 2 de enero del 42 se leía en *El Siglo diez y nueve*, que el proyecto para construir el mercado en la plaza del Volador se había aprobado, por lo que las autoridades señalarían un mercado provisional para los locatarios del antiguo Parián, en realidad el convenio se había firmado desde diciembre, pero hasta entonces, se hacía

libramientos del doble de valor, esto es, por \$430,000 pesos; podía solicitar además un excedente que devolvería sin réditos, un prolongado tiempo de construcción de dos años y el Ayuntamiento se comprometía totalmente con su proyecto, con la salvedad de “la construcción de cárceles o de un nuevo teatro -que entonces era el construido por Arbeu-”. Mientras se realizaba la construcción del nuevo mercado, el Ayuntamiento mandó demoler el Parián el 27 de junio de 1843 y no fue sino hasta enero del 44, cuando Oropeza entregó el proyecto terminado.⁴⁴⁹ Se inició entonces el capítulo, de las exigencias de los antiguos inquilinos del Parián contra el Ayuntamiento y Don José Rafael.⁴⁵⁰

Las ganancias del capitán retirado Oropeza no pararon en la construcción del mercado, que a primera vista le reeditaron \$215,000.00 pesos, más lo que obtuviera por manejar el capital prestado como excedente y sin réditos. Se incrementaron por las numerosas gratificaciones por preferencia que los comerciantes le entregaban gustosos, no por propiedad, sino por ubicación, pues se miraba al Volador como la gran promesa de negocios.⁴⁵¹

público.

⁴⁴⁹ Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, pp. 274, 277-279.

⁴⁵⁰ *El Siglo diez y nueve*, sábado julio 8 de 1843, p1, además del periódico del miércoles julio 12 de 1843, pp. 2 y 3.

⁴⁵¹ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1843, vol. 2865, ff. 267-270. Lafragua, Orozco y Berra, *op. cit.*, pp. 278 y 279. El recurso para cobrar por ubicación era mencionado en todas las escrituras de gratificación por preferencia y referían mas o menos el siguiente texto: "El primer contrato con el Emo. Ayuntamiento de esta capital -que pacto- la construcción de un nuevo mercado en la plaza del Volador, cuya obra se halla al presente al concluirse. Que por la escritura de dicho contrato que para en esta ciudad a veinte y tres de Diciembre de 1841, ante el escribano Notario Público y de diligencias del Emo. Ayuntamiento D. Antonio Pintos, se concedió al expresado Oropeza la facultad de dar la preferencia de arrendamiento de las tiendas, cajones y tinglados por gratificaciones que obtuviere de los habitantes, según la cláusula décimo tercia de las condiciones que tengo a la vista de la referida escritura y que a la letra dice,, Al contratista por remuneración de los premios del dinero que de golpe tiene que emplear sin haberlo recibido porque las órdenes del gobierno no serán efectivas en mucho tiempo y porque el pago sobre el excedente de la plaza será tardío se le deja en libertad para que pueda solo al tiempo del primer arrendamiento, obtener de los inquilinos guantes, gratificaciones o cualquier género de remuneración por preferencia en las localidades, sin que el Ayuntamiento quede obligado a reconocer a él ni a los inquilinos

De esta forma, Oropeza cobró como gratificación por los cajones del mercado cantidades que iban de los \$300.00 pesos a los \$2,000.00 pesos, según el tamaño del local, su ubicación y su número de puertas, que era el criterio por el que el Ayuntamiento cobraba la cantidad de dos pesos cuatro reales a la semana; sólo en el ejercicio de agosto a diciembre de un notario que consignó las percepciones del militar, éste obtuvo aproximadamente \$10,000.00 pesos.⁴⁵²

Por otra parte, las negociaciones del mercado de la Plaza del Volador entre su constructor Lorenzo de la Hidalga y el empresario Rafael Oropeza permiten conocer que, además del Ayuntamiento, participaron en el financiamiento Don Ignacio Loperena (también fiador del convenio) y Don Francisco Murphy; al primero, textualmente se le denomina socio de Oropeza;⁴⁵³ hubo incluso quien pagó la gratificación por preferencia de local y dividió el pago en tres partes, como Francisco Moreno quien pagó \$700.00 pesos en plata y el resto en tres libranzas a cuatro meses a nombre de “Don Francisco Morphy, Don Ignacio Loperena y Oropeza”;⁴⁵⁴ caso similar fue el de Cayetano Altamirano, quien dio \$2,000.00 pesos de gratificación, divididos en tres libranzas a cargo de Fernando Callado a favor de Oropeza, Murphy y Loperena.⁴⁵⁵ Pero es sobre todo el nombre de Loperena el que cobra importancia como socio capitalista (ya no sólo como fiador).

derechos, ni acciones de ningún género (...)."

⁴⁵² AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1843, vol. 2865, donde se consignan las siguientes gratificación en las fojas mencionadas: De Doña Marina Arpilicueta de 25 años, viuda de Don Catarino Orta, ff. 267-270; de Francisco Millán ff. 283v-285v; de D. Joaquín Ruíz, ff. 309-310; de Domingo Pérez Llena, ff. 316bis-318; de Don José María González, ff. 318bis-320v; de Doña María Josefa Cubas, ff. 397v-398bis v; de Pablo Martínez, f. 1014; de Don Claudio Tello, ff. 1033v-1037; de Fernando Moret, ff. 1037-1040v; de Don Manuel Corteza, ff. 1076v-1079v; de Don Joaquín López, ff. 1079v-1083; de Antonio Nomeno Mendoza, ff. 1099-1102. Y del mismo AGNDF, Notario 532, Antonio Pintos, año 1842, vol. 3568, 12 de agosto de 1842, es la escritura en que el Ayuntamiento fija el precio por cada accesoria.

⁴⁵³ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1844, ff. 26-27v.

⁴⁵⁴ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1844, ff. 289v-293v.

Por su parte Murphy fue socio de Oropeza en la empresa minera "Compañía Restauradora de El Mineral de El Oro" que adquirieron por denuncia y dividieron en 48 acciones asignadas en su mayoría a los socios ingleses, españoles y al único natural del país, Oropeza, le tocaron 2.⁴⁵⁶

Sin embargo, para el año de 1844, con socios o sin ellos, Don José Rafael Oropeza había recibido grandes sumas de dinero, que provenían tanto del Ayuntamiento como de los particulares.

Para el año del 45, Oropeza arrendó el Teatro Principal, que de inmediato remodeló. Sus anuncios del mes de febrero hacían alusión a ello y ofrecían localidades de palcos de platea, patio, galerías, griles primeros y segundos.⁴⁵⁷

Como empresario teatral, Oropeza reconoció que su competencia era el Teatro Nacional. Por ello, demandó de Hacienda que se le considerara igual al Teatro de la calle de Vergara en obligaciones, porque, por orden de Santa Anna, éste se dispensó de contribuciones (ya que llevaba su nombre); el dictamen de la Cámara de Diputados canceló la orden del 30 de Diciembre de 1843, obligándose a ambos teatros a pagar por igual sus impuestos y si bien con ello no eliminó a su fuerte competidor, al menos igualó las condiciones.⁴⁵⁸

Antes de que acabara 1845, el capitán publicaba que, aun con el traspaso del teatro, él cumpliría todas las contratas y surtiría los abonos, información recurrente en la época por efecto de los cambios de empresario tanto de dueños como arrendatarios.⁴⁵⁹ Para febrero de 1846, lo encontramos de nuevo en los periódicos, esta vez quejándose

⁴⁵⁵ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1842, vol. 2863, ff. 814v-817v.

⁴⁵⁶ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1842, vol. 2863, ff. 834-836v.

⁴⁵⁷ *El Monitor Constitucional* jueves febrero 27 de 1845 p. 4, viernes febrero 28 de 1845 p. 4 y *El Siglo diez y nueve* sábado marzo 1 de 1845 p. 4.

⁴⁵⁸ *El Siglo diez y nueve*, martes 24 de junio de 1845, p. 1 y el sábado 31 de mayo de 1845, p. 2.

del alcalde 1º del Ayuntamiento, que le había puesto una multa de \$25.00 pesos por cada papel u objeto que se lanzara por las linternillas altas y las galerías del teatro; él alegaba que pondría vigilancia, pero reclamaba que se le condenara “a sufrir una pena por hechos ajenos, sin que conste mi inteligencia en evitarlas”.⁴⁶⁰

En enero del 46 documentó la compra y la hipoteca de la casa "conocida con el nombre del Apartado del Campo Florido;" para marzo, él y su padre otorgaron un poder general a Don José Clare Cavalier, para que arreglara sus asuntos legales y casi al mismo tiempo, tramitó un poder para administrar y un convenio, por los cuales tramitó el traspaso del Teatro Principal propiedad del Colegio de San Gregorio, por \$27,000.00 pesos, donde cedió el contrato de arrendamiento del Principal a Batres y Arbeu, cuyo fiador era José Joaquín de Rozas.⁴⁶¹

Don Rafael Oropeza tomó las armas en Puebla en agosto de 1846, para defender el país por la guerra con los Estados Unidos.⁴⁶² Un mes más tarde tuvo problemas para pagar varias libranzas, aun con el ingreso del traspaso del teatro, que no le ayudó a salir de deudas por ser una negociación en varias partidas,⁴⁶³ de hecho, en 1848, no podía pagar todavía una de libranza, por \$999.00 pesos a nombre de José María Ortiz Monasterio.⁴⁶⁴

Intentó transformarse en contratista del Ayuntamiento en 1849, ofreciéndole la

⁴⁵⁹ *El Monitor Republicano*, miércoles 5 de noviembre de 1845, p 4.

⁴⁶⁰ *Ibíd.*, miércoles 18 de febrero de 1846, p 4.

⁴⁶¹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1004, ff. 9-14, 257v-260 y ff. 261-264v.

⁴⁶² *El Monitor Republicano*, martes 11 de agosto de 1846, p 2.

⁴⁶³ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1846, vol. 1005, ff. 694v-695. Señala una libranza por \$999.00 pesos que pasa a Don Antonio Monterde para cobrar en tres meses más. De las ff. 791-791v, se menciona un poder que la señora Doña Josefa Doubrevil otorga a Don Joaquín Patiño para que le cobre a Oropeza y en las ff. 645-646, se citan dos libranzas que comparte con Don Juan Bautista.

⁴⁶⁴ AGNDF, Notario 426, Francisco Madariaga, año 1848, vol. 2871, ff. 70-70v.

construcción de una cárcel penitenciaria,⁴⁶⁵ en coordinación con el arquitecto Lorenzo de Hidalga, quien construyera también el Teatro de la calle de Vergara.

Oropeza escribía en 1856 que como asentista de la compañía de espectáculos del Teatro Principal, se había arruinado y había realizado muchos sacrificios en 1845 y 1846.⁴⁶⁶ Pero, tras señalar su mala fortuna en los teatros, ese mismo año del 56 se convirtió en arrendatario del Teatro Iturbide que pertenecía a Arbeu (quien usaba el edificio para realizar los bailes de máscara de carnaval).⁴⁶⁷ En 1857, contrató también el Nacional; sin embargo, tuvo que cerrar temporalmente el Iturbide, porque por auto judicial se extrajeron las bancas y decoraciones que Arbeu debía. Más tarde, Oropeza pagó las deudas de su arrendador, para finalmente operar los dos teatros.⁴⁶⁸

LOS ASENTISTAS DE LAS COMPAÑÍAS DE ESPECTÁCULOS

En su momento, Francisco Arbeu, Fernando Batres y Rafael Oropeza fueron asentistas arrendatarios de los teatros, pero se refieren en el punto anterior, porque tramitaron las contratas de las edificaciones, que consumieron grandes recursos del Ayuntamiento. En esta sección sólo se describe a los inquilinos más representativos relacionados con los bailes de máscaras, que manejaron el inmueble o lo subarrendaron.

Mariano Bustamante y Don Juan de Dios Salgado

Los empresarios directores de la comparsa del Teatro Principal de 1840 a 1844 eran Don Mariano Bustamante y Don Juan de Dios Salgado, éste último tenía el cargo de Prefecto del Centro, que debía supervisar, entre otras cosas, el orden de las diversiones teatrales;

⁴⁶⁵ *El Monitor Republicano*, martes 20 de febrero de 1849, p 3.

⁴⁶⁶ Reyes de la Maza, *op. cit.*, p. 233.

ambos iniciaron las gestiones y las primeras licencias para dar bailes de máscaras en los días de carnaval.

Existe poca documentación de ellos desde el 39 hasta el 44, relacionada con el mundo de los espectáculos y las formas legales. Además de su relación con el Principal se encuentra un Poder General para que Don José Antonio Herrera los representara en todos los procesos legales de sus negocios, expedida el 16 de junio de 1841.⁴⁶⁹ En el siguiente año, Mariano Bustamante alquiló por cinco años la plazoleta "Cruz Blanca" del Barrio de San Estevan Hueillotitla, que era inmediata al Paseo de la Viga y a la garita del mismo nombre, con una renta de 26 pesos anuales, obligándose a mantener el estado de la plazoleta o mejorarlo; plazoleta que para un empresario de diversiones estaba muy bien ubicada, en uno de los paseos preferidos en los días festivos.⁴⁷⁰

Del año de 1842 el testimonio proviene del periódico *El Siglo diez y nueve*, donde se anunciaba el baile de máscaras en el Teatro Principal. Además, en el mismo año Bustamante solicita un Poder General sobre los hijos de Doña Guadalupe Ramírez, viuda de Don Ignacio Ramírez de Arellano, ya que Bustamante era responsable de los menores y promovía en su lugar a un "vecino de ojo caliente jurisdicción de San Luis Potosí".⁴⁷¹

Ambos empresarios solicitaron en febrero de 1843 la licencia para realizar los bailes de máscaras, actividad y petición que se repite para el carnaval de 1844.⁴⁷² Ya muy avanzado el año del 44, la empresa de Manuel Eduardo de Gorostiza, que había tomado los espectáculos del Principal, se declaraba en quiebra, tomando el

⁴⁶⁷ *Ibid.*, pp. 232-238. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 312, 323.

⁴⁶⁸ *Ibidem.*

⁴⁶⁹ AGNDF, Notario 611, Rodríguez Feliciano, año 1841, vol. 4096, f. 68.

⁴⁷⁰ AGNDF, Notario 426, Francisco de Madariaga, año 1842, vol. 2862, ff. 204v-206.

⁴⁷¹ AGNDF, Notario 241, José Mariano Frías, año 1842, vol. 1474, ff. 20v-21v.

arrendamiento el fiador Don José Rafael Oropeza,⁴⁷³ cambio de manos poco usual pero previsto en el contrato de arrendamiento, donde intervinieron los representantes del Colegio Nacional de San Gregorio, y el “General Don Antonio María de Esnaurrizar: Don Juan Nepomuceno Pereda: y Don Juan de Dios Salgado,” quienes formaban la Empresa Mexicana conservadora del Teatro Principal. Ésta es la última mención de Don Juan de Dios Salgado, que para este momento ya no era socio de Mariano Bustamante.⁴⁷⁴

Los hermanos Mosso

Leandro y Miguel Mosso poseían elevados recursos económicos, antes de incursionar como arrendatarios de los teatros. Fueron hijos de Don Mateo Mosso y de Doña Ignacia Meoquí. Leandro quien más aparece en las negociaciones, se casó con Doña Dolores Valencia (matrimonio sin hijos), quien era hija del general Gabriel Valencia.

Leandro y Miguel Mosso alquilaron en 1845, el exterior del Teatro Nacional a los hermanos Rozas, concediéndoles el permiso de una cantina y otras prerrogativas, con excepción de las noches de bailes carnavalescos.⁴⁷⁵ También en el 45, Leandro recibió la cesión de media Barra de la Mina de la Purísima Concepción, ubicada en Guanajuato, por favores otorgados a Marcelino Rocha (como un préstamo por más de dos mil pesos); en esta negociación, se dividió el importe de la mina en 24 barras, de las cuales ya poseía dos, porque una de las inversiones más atractivas para las élites, era precisamente la minería.⁴⁷⁶

⁴⁷² AHDF, Fondo Ayuntamiento, Sección diversiones públicas, vol. 798, exp. 136 y exp. 113.

⁴⁷³ Reyes de la Maza. *El teatro en México ...*, t. I, p. 47.

⁴⁷⁴ AGNDF, Notario 677, Manuel Taboada, año 1844, vol. 4563, ff. 19v-20. Contrato de arrendamiento del Teatro Principal. Los representantes del Colegio son: “(...) los señores General Don Miguel Cervantes: Licenciado Don Mariano Domínguez.- Coronel Don Antonio de Icaza”.

⁴⁷⁵ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, ff. 109 v-112v.

⁴⁷⁶ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1845, vol. 1002, f. 172v y ff. 418 bis, 419. Mina que se

Hacia 1848, el capital de los hermanos, dividido en partes iguales sumaba \$200,000.00 ó \$300,000.00 pesos y se les señalaban por propiedades La Hacienda del Salto del Agua, San Sebastian y Corrales, así como la hacienda de Nuestra Señora de Guadalupe; además del derecho de traspaso de la casa 13 de la calle de San Agustín, de la calle del ángel no. 2 con su menaje, del palco y la platea no. 2 del Teatro Nacional, alhajas y frioleras.⁴⁷⁷

Don Gregorio de Mier y Terán en 1848 era albacea de Doña Guadalupe Carranza viuda del general de División Don Gabriel Valencia, pero declinó ante su pariente político Leandro Mosso, quien obtuvo entonces un poder amplio para controlar las fincas rústicas o urbanas y todos los asuntos de su suegra; recursos que al administrarlos, incrementarían su posición, por ejemplo, compró, entre otras cosas, \$3,000.00 pesos de trigo para venderlos en el molino conforme le convino⁴⁷⁸ y reconoció la deuda de la hacienda con el Colegio de San Ildefonso.⁴⁷⁹

Ese mismo año del 48, Miguel Mosso y una docena de personas más, formaron una Compañía para trabajar la mina Sangre de Cristo de los Cardones, en Guanajuato, que se había denunciado al Tribunal de Minería.⁴⁸⁰

Leandro y Miguel Mosso rentaron en marzo de 1849 todos los teatros de lujo: El Nacional, el Nuevo México y el Principal, mediante varias transacciones que incluyeron el traspaso de Don Juan Manuel Lasquetti y su socio Don Vicente Pozo, quienes los habían contratado por arrendamiento y hasta subarrendamiento; de ahí que los hermanos Mosso les entregaron 14,000.00 pesos (en abonos de \$1,500.00 mensuales), aceptaron

hallaba en desajuste.

⁴⁷⁷ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1009, ff. 979v-985.

⁴⁷⁸ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1008, ff. 236-237v

⁴⁷⁹ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1009, ff. 986v-995.

⁴⁸⁰ AGNDF, Notario 169, Ramón de la Cueva, año 1848, vol. 1009, ff. 996v-1001.

las obligaciones contraídas con José Joaquín de Rozas (el dueño), la renta de \$11,000.00 anuales y el traspaso por \$248.00 pesos con Fernando Batres, quien dirigía la empresa de comedias tanto del Nacional como del Principal.⁴⁸¹ Además en abril de 1849, Miguel Mosso tramitó con el Ayuntamiento el contrató por un año más de los tres palcos del Nacional (hasta entonces arrendados por \$51.00 pesos).⁴⁸² Fue así que en sólo un mes, los Mosso obtuvieron el dominio de los espectáculos teatrales. De ahí que en agosto enviaran un emisario a Europa, para contratar actores en España y Francia.⁴⁸³ Mientras continuaban con la administración de sus haciendas.⁴⁸⁴

Ahora bien como empresarios teatrales tuvieron excelentes temporadas, tras adquirir las compañías que montaban las comedias, el Teatro Principal, el Nuevo México y el Nacional.⁴⁸⁵ De hecho, la relevancia de la actividad de los Mosso, se ubica hacia 1849, cuando adquirieron en arrendamiento el monopolio de los teatros de la ciudad; desde entonces, su empresa no tuvo competencia hasta la inauguración del Iturbide en 1856.⁴⁸⁶ La concentración de los teatros en una sola familia tuvo ciertamente sus consecuencias; pedían grandes sumas por subarrendar los teatros y podían elegir a quien beneficiar, por ejemplo, en el mismo año de la adquisición, llegaron a pedir hasta “mil pesos de -sub- arrendamiento por seis funciones”⁴⁸⁷ y para 1854, la compañía de ópera de Mr. René Massón, que gozaba del favor de Santa Anna, desplazó a su

⁴⁸¹ AGNDF, Notario 529, Ignacio Peña, año 1849, vol. 3540, ff. 38v-42.

⁴⁸² AGNDF, Notario 053, José María Ramírez, año 1849, vol. 348, ff. 37v-39v.

⁴⁸³ AGNDF, Notario 529, Ignacio Peña, año 1849, vol. 3540, f. 111v.

⁴⁸⁴ AGNDF, Notario 529, Ignacio Peña, año 1849, vol. 3540, ff. 222v-224.

⁴⁸⁵ Reyes de la Maza. *op. cit.*, p. 67. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, pp. 141, 147.

⁴⁸⁶ Reyes de la Maza. *El teatro en 1857 ...*, p. 232. Presenta el alegato de Oropeza al tomar el arrendamiento del Iturbide, que inicia destacando cómo Arbeu destruyó el monopolio de los Mosso. De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, vol. II, p. 147, 312, 323. Da cuenta del inicio de la actividad de los hermanos Mosso al tomar el control de los teatros, que se interrumpe después de la inauguración del Iturbide, llegando incluso a cerrar el Nacional para remodelarlo en 1856, p. 317.

⁴⁸⁷ De Olavarría y Ferrari, *op. cit.*, p. 147.

competidor Pedro Carvajal quien no pudo “a ningún precio conseguir que se le arrendaran el Principal o el de Nuevo México, ya que Massón dispondría del suntuoso de Santa Anna”.⁴⁸⁸

Otra empresa de los hermanos Mosso, fue la construcción de un camino de hierro a Tampico en 1855.⁴⁸⁹ Ahora bien, tiempo después de la inauguración del Iturbide, los Mosso cerraron el Nacional para remodelarlo; esperaban que satisfecha la curiosidad de los espectadores, el público retornara, de ahí, que en abril del 56 referían haber conquistado el afecto de la sociedad por ocho años, en los cuales habían “enviado siete comisiones a Europa, los Estados Unidos y La Habana para contratar excelentes Compañías de verso, de ópera y de baile (...)”⁴⁹⁰ Pero muy pronto, perderían también Teatro Nacional a manos de Oropeza, quien intentaba controlar el Nacional y el Iturbide.

Como se ve, las relaciones de todos los empresarios involucrados en el baile de máscaras de carnaval fueron muy complejas, legales en la superficie que nos permiten mirar los documentos, pero no muy comunes. Hay muchos cabos sueltos que nos hacen sospechar de actividades no transparentes; por ejemplo ¿cuál era el destino de las fianzas que tramitó Arbeu antes de la edificación y de obtener el dinero del Ayuntamiento? O ¿Cómo pudo arruinarse Oropeza por remodelar el teatro Principal, si había tenido una ganancia de más de \$200,000.00 pesos en la contrata del mercado del Volador (sin contar los cobros por la preferencia)? ¿Cómo puede el dueño de un inmueble ser el fiador del traspaso de su nuevo arrendatario, si ello coloca a su inquilino

⁴⁸⁸ *Ibíd.*, p. 227.

⁴⁸⁹ *Ibíd.*, pp. 291-292.

sin fianza? ¿Por qué Arbeu puede conseguir más beneficios que cualquier otro contratista? ¿Cómo es que Oropeza vuelve a tomar el arrendamiento de los teatros más grandes en el 56, si se arruinado por manejar el Principal (destruyendo así el monopolio de personajes ricos: los Mosso)? ¿Por qué J. J. Rozas encubre que es dueño de los teatros, quien puede determinar el contenido de los espectáculos y la dirección de las compañías de comedias?

Parece que la única respuesta es que el dinero se repartió entre muchas manos o gran parte del dinero se dio a personas a las que les debía mucho del negocio. No obstante, hasta donde la información permite conocer, no es posible asegurar la práctica del soborno a los funcionarios públicos de la contrata, aunque es probable.

Por otro lado, estas relaciones complejas, nos encubren la compra y venta de los teatros, así como el destino de las ganancias, cuando los empresarios arrendatarios Arbeu y Batres parecen trabajar a favor de los intereses de Don José Joaquín de Rozas. O como el caso del mercado del Volador, que si bien, el contratista era Oropeza, quien se veía beneficiado era el fiador y socio Loperana.⁴⁹¹

En estos negocios estuvo involucrado un pequeño número de personas, que cambiaban de proyecto, pero no de proceder. Este pequeño grupo formó una red social cuyas empresas eran tan trascendentes, que de hecho, fueron las constructoras de las grandes obras, que el horizonte conservador heredó al liberal: El mercado del Volador, el Teatro Nacional, el Iturbide, el alumbrado de los teatros con gas, los primeros caminos de hierro, el giro del contenido de las obras teatrales cuyo objetivo era didáctico-lúdico y el baile de máscaras carnavalesco que, tras la parodia, la ambivalencia, lo grotesco y la

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, p. 317.

⁴⁹¹ También Francisco Murphy obtuvo ganancias del negocio, pero no intervino activamente en los teatros y

comedia llevaban a sus usuarios a la crítica de la realidad, con la condición de no salirse del sistema, es decir, los bailes de máscaras fueron un medio que contribuyeron a edificar en el ánimo de los mexicanos, la reflexión, controlada por las normas que daban pertenencia a los estratos altos, pero reflexión al fin.

Por otro lado, esta pequeña red social retroalimentó las fuentes de capital, que con el paso del tiempo, no sólo recuperaron el dinero prestado, sino se quedaron con los inmuebles o como en el caso de Loperena, como socio del negocio de ubicar a los locatarios del Volador. El caso de José Joaquín de Rozas, que se convirtió en el dueño de los teatros, es revelador ya que tras el poder del endeudamiento, controló las actividades de Arbeu y Batres, por los cuales obtuvo el dominio de los tres teatros de lujo. Estos prestamistas fueron los verdaderos beneficiados por las relaciones políticas de los que tramitaban las contratas y a quienes finalmente fluyeron los recursos otorgados por el Ayuntamiento.

El incremento de precios que el monopolio de los teatros de lujo propició fue muy alto, los transformó en empresas muy rentables, en verdaderos negocios que cimentaban fortunas. Por ejemplo, como vimos, la renta anual del Santa Anna pasó de \$9,000.00 pesos anuales por todo el teatro a \$7,000.00 por el exterior y 10,000.00 por el interior. Por otra parte, algunos arrendatarios como el caso de los hermanos Mosso, controlaron también los teatros de lujo, es decir, fue un doble monopolio, y ellos podían subarrendar seis funciones por \$1,000.00 pesos. De allí que los asentistas de las compañías de espectáculos, contrataran más de un teatro, aunque en ocasiones mantuvieran cerrado el otro por largas temporadas.

Fue así que el monopolio de los teatros afectó a las empresas de comedias, que

en ocasiones llegaban a transformarse en subarrendatarios por varios años o por unos cuantos días; pero el monopolio tuvo otro efecto, éste se produjo en la concurrencia, ya que el contenido o la dirección de los espectáculos se filtraba por los intereses de un grupo pequeño.

Sin embargo, fueron las condiciones sociales en la década de los sesenta las que determinaron finalmente la dirección de los teatros e hicieron surgir nuevos centros de espectáculos, más acordes con el discurso que les daba identidad, como los salones de baile, las plazoletas o los tívolis, donde el estrato medio se expresó lúdicamente y desplazó tanto a los teatros de élite como a los elegantes bailes de máscara de carnaval.

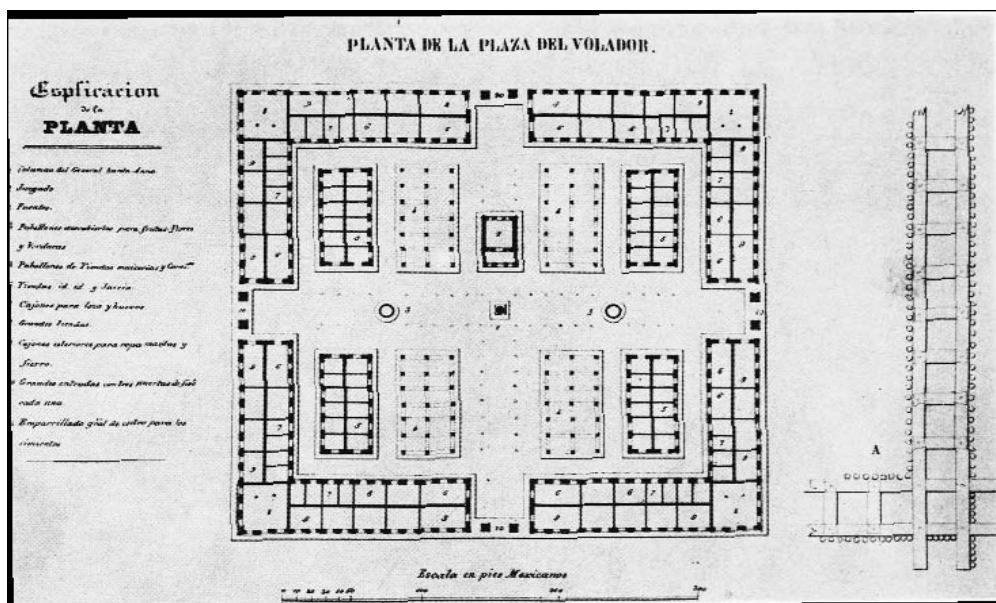
Litografía que hace alusión al empresario del gas, que iluminó por primera vez los teatros. Francisco Arbeau



Archivo fotográfico del IIE-UNAM. MG2094

La Orquesta, tomo II, 1868-1869. El gas en México. Litografía C. Escalante # 13.

Plano del Mercado del Volador, edificado bajo las órdenes del arquitecto Lorenzo de la Hidalga, quien trabajaba para el capitán Rafael Oropeza



Archivo fotográfico del IIE-UNAM.

CONCLUSIÓN

Los hombres, a través de la historia, han mostrado que lo lúdico es inherente a ellos. Es por ende un elemento básico de la cultura, cuyas diferentes formas se expresan de acuerdo con el patrón histórico de cada sociedad; pero en general las diversiones:

- ❖ Disocian al Yo cotidiano del Yo lúdico.
- ❖ Preservan los sistemas de jerarquías así como sus relaciones.
- ❖ Fomenta la integración social, fusionando a la colectividad con determinadas tradiciones y rechazando a otras.
- ❖ Alegran a los de fortuna adversa convidándolos a una movilidad y una protección utópica, en un ambiente controlado que representa las condiciones más significativas de la cotidianidad de la concurrencia, en una escala inferior, lo cual reduce el riesgo en las competencias y las hace atractivas de acuerdo a las reglas que se apliquen.
- ❖ Permiten el gozo de la violación a determinadas normas y con ello generan una actitud crítica que más tarde conlleva a la reflexión.
- ❖ Sumen a la colectividad en la relajación, al actuar sin la responsabilidad de preservar la probidad individual, en una dinámica de pertenencia.
- ❖ Rompen la monotonía creando extremos entre lo lúdico y lo laboral, lo micro y lo macro, el rigor y la relajación.

Todos aspectos del mismo sistema, que hacen de la diversión, una herramienta importante del proceso identitario. Por lo cual, el sector que emerge y se encuentra en consolidación se apropia de diversas recreaciones, que transforman de acuerdo al contexto y a los intereses del grupo, como fue el caso del carnaval de 1840 a 1860 en la

ciudad de México, que esta investigación ha expuesto.

Los bailes de máscaras de carnaval reforzaron la identidad de los sectores participantes, al fomentar una mayor integración de la concurrencia porque:

I. Compartían la tradición, que de acuerdo con los intereses del grupo, se asimiló y transformó para legitimarlos, a partir del condicionamiento de su experiencia histórica. Transformaciones y permanencias de la tradición que se explican en los siguientes incisos:

a) Las transformaciones. El carnaval en cuestión provenía de ciertas tradiciones que se modificaron para darle un nuevo significado acorde a otro tipo de clientela que requirió un recinto diferente, el teatro. De ahí que fueron los empresarios teatrales, quienes tuvieron más recursos para hacer del carnaval su producto, sobre todo el que montaba las representaciones, arrendatario del edificio por lo general o los dueños que se convirtieron en empresarios de carnaval.

Los bailes de máscara de carnaval rebasaron la función de renacimiento o renovación ligada a las sociedades agrícolas, superaron el uso del desahogo de los sectores marginados tras la inversión del orden, dejaron a un lado muchos de los rituales así como su significación, y se concretó a una celebración en la que el baile con todos sus lujos fue para los sectores dominantes el atractivo principal. Hecho que relegó a segundo nivel a las comparsas disfrazadas de los paseos y a última instancia a las comparsas de los pobres.

Los nuevos clientes del carnaval fueron los sectores que ascendieron después de la Independencia, los autonombrados “gente decente” o ilustrados, los sectores altos y medios, pero en definitiva con poder adquisitivo, con recursos para consumir el nuevo producto, que había evolucionado del carnaval en la Nueva España de

enfoque popular y callejero, a las tertulias de las élites en las primeras décadas del México independiente, hasta que se trasladó al teatro.

Los teatros experimentaron una serie de factores que en combinación con el auge en las diversiones enfocadas a los sectores dominantes, desembocaron en una revolución, que incluyó las edificaciones, el espectáculo, sus contenidos, la capacidad de los actores, diversas recreaciones y por supuesto, los bailes de máscaras carnavalescos.

- b)** Las permanencias. En las décadas de 1840 y 1850, el exclusivo baile de máscaras cobijó muchos aspectos de los rituales populares de las tradiciones de antaño como la parodia, lo irracional, el disfraz, la burla, la chanza, etcétera; porque aún cuando la tradición del festejo pasó de lo popular a lo dominante y provocó los tres cambios antes mencionados en el inciso anterior, perduraron ciertos aspectos. Pero muy pronto, en los sesenta, habría de ocurrir otra metamorfosis, producto de los cambios políticos y sociales, que alejaría la celebración para siempre de la exclusividad de los ricos y de los nexos con el pasado, de los criterios valorativos que provenían la tradición novohispana (talento y rango), cuando surgió un sector menos opulento y con fuertes nexos a la ideología liberal.
- II.** Reflejaba sus condiciones de vida y las expresiones esenciales de los asistentes. En los bailes de carnaval se reproducían las condiciones cotidianas, a una pequeña escala, pero sin agentes complejos o desconocidos como en la realidad ocurre. De allí que las ideas significativas del estrato se mostraran en los bailes de máscaras, las cuales se referían a reafirmar su estatus, la actitud crítica, el distanciamiento relativo con la Iglesia, la relación entre la realidad y lo irracional, así como la abundancia en combinación con lo exclusivo y la diversión.

- a)** Estatus. Con la ilusión de los bailes de máscaras la concurrencia creía reafirmar su estatus en un sistema mucho más relajado. La paranoia cotidiana de ser clasificados de inferiores, el temor al ridículo y la “tonomanía”, eran alicientes para acudir en tropel a estos exclusivos bailes de máscaras, donde se aplaudía la supuesta movilidad en la conquista y en la burla. Más tarde, todos criticarían el festejo anual, pero ninguno faltaba, todos con ánimo de estar al tono, por lo que consumían una gama de mercancías que pensaban les conferían los atributos para identificarse como “gente decente.”
- b)** La actitud crítica. En el festejo la crítica surgía porque la realidad filtrada a través del horizonte ajeno que presentaba el carnaval en la parodia, les permitía adquirir el conocimiento de que el plano de la realidad preestablecida por los cánones, no es el único posible, sino uno, entre muchos. Así, miraron que su sociedad se apreciaba sólo por las apariencias, observaron a México como un país enmascarado, aprisionado por prejuicios, entre pronunciamientos, en manos del agio y no estaba del todo independizado; donde lo importado, el lujo, lo caro y lo nuevo eran los aspectos anhelados por los sectores mejor acomodados de la capital, que usaban máscaras de prejuicios cotidianamente, engañándose a si mismos. De allí que, a través de los filtros carnavalescos, los testimonios describieran la proyección idealizada y satirizada de su sociedad, en donde a menudo se recurría a la broma, el revés o lo cómico, para trasgredir las normas implícitas, que forman el extremo de lo irracional, fuera de lo preestablecido, pero pre-diseñado.
- c)** El distanciamiento relativo con la Iglesia La obediencia a la Iglesia fue en este periodo mucho más relajada que en la época Colonial. Sin embargo, aún

conservaba restricciones como por ejemplo la suspensión de la temporada teatral al inicio de la Cuaresma, si bien hubo algunos años en que durante los primeros dos domingos se hicieron bailes de máscaras en los teatros (como los de Vieja o Piñata). Se prohibía también desde la Colonia usar disfraces de santos o religiosos, esta disposición reaparece a mediados del siglo XIX y es su reiteración, lo que indica su violación. De hecho, la única relación de los bailes de máscaras de carnaval con lo eclesiástico, fue la fecha en que se llevaban a cabo, estipulada por tradición, en los tres días que anteceden al miércoles de ceniza; por ello, para las élites el baile era también la última oportunidad para divertirse.

d) La realidad y lo irracional. La sociedad transitaba hacia una mayor modernización, lo cual quedaba expresado por la relación entre la realidad y lo irracional producto del enfrentamiento entre esquemas nuevos y viejos, la flexibilidad de posturas, así como la inestabilidad de estimarse sólo por ingresos materiales. En este transitar entre extremos, existió una coincidencia con el ritual de lo irracional del festejo carnavalesco, por lo que aquellos que llevaban las plumas comprendieron que más allá de los tres días del carnaval, lo irracional se desbordaba en la cotidianidad, donde todo se tornaba una parodia y las máscaras cubrían los anhelos, las convicciones, los estratos y hasta las definiciones políticas.

e) La abundancia, lo exclusivo y la diversión. En la ciudad de México del periodo estudiado, abundaban los comercios, los servicios y las posibilidades de lucro; aspectos que hicieron posible la existencia del tiempo libre entre los sectores mejor acomodados, que tenían los recursos para pagar todas las pormenores de las recreaciones, como los generados por el tipo de vestimenta o el gasto en el ámbito lúdico. Por ello fueron los clientes potenciales de las diversiones, que entonces

proliferaron y se convirtieron en un aspecto tan sustancial, que ni siquiera se abandonaban tras los múltiples pronunciamientos que eran parte de la cotidianidad. Este factor de la abundancia no sólo se reflejó en los bailes de máscaras por presentar los aspectos anhelados de la concurrencia, sino por presentarlos de sobra, para destacar la exclusividad de la celebración.

III. Encontraron en el baile de máscaras elementos que les eran afines, tales como:

- a)** Sus criterios valorativos. El baile de máscaras era una mercancía que se revestía de los criterios valorativos, que eran el talento, rango y riqueza; los dos primeros tenían un nexo con las instituciones informales de la Colonia, se veían representados en el baile de máscaras por los símbolos de lujo, la elegancia, lo importado, lo exclusivo, las normas en las relaciones (como la etiqueta) y las disposiciones explícitas. La riqueza se reflejaba por lo caro y lo que significara un gasto, lo cual se vinculaba con lo nuevo y ello, a su vez con el progreso. Este sistema de asociaciones hacía del baile de máscaras una diversión exclusiva.
- b)** Las nociones que filtraron su percepción. Los sectores dominantes buscaban su legitimación ante un rico pasado, que encontraron en las nociones de orden y progreso, que se incorporaban al baile de máscaras para recrear (como lo hace la dinámica lúdica) aspectos de los clientes potenciales del evento. Ahora bien, el orden se asociaba con las ideas seguridad, higiene y ciertas normas implícitas. Por su parte, el progreso con las vinculadas al cambio, vanguardia, grandeza, desarrollo estructural, riqueza y lo novedoso; aunque en los sesentas surgen otras asociaciones que van a reemplazar las anteriores, como la factura nacional o el sentido pragmático sobre lo ceremonial.
- c)** Adquirían la ilusión de pertenencia a la colectividad, que era posible a través de

las reglas de la celebración. En el baile de máscaras miles de personas adquirían la sensación de destacar en los pequeños grupos, controlar las circunstancias inmediatas o hasta dominar a los que los rodeaban y protegerse en colectividad; efectos posibles de acuerdo a las reglas del evento, que incluían: el disfrute de comida, el baile, el sexo, la broma o la burla y el gozo vinculado con la aproximación a lo estético, lo cómico, el ingreso al mundo ficticio, el reconocimiento, la distensión por el Yo lúdico que aflora tras todas las situaciones anteriores y por el anonimato que tanto los disfraces como las máscaras proporcionan; todo ello, bajo la restricción de los reglamentos (sobre los disfraces, las armas, la desnudez, la venta de alimentos, de bebidas, etcétera), respetando las nociones que filtraron su percepción y sus criterios valorativos, pero parodiando las normas implícitas, de acuerdo o en aprobación con el discurso dominante y sus expresiones fundamentales, en cuanto a la etiqueta, las convenciones al hablar, cortejar o comer.

La historia de los bailes de máscaras de los años en cuestión, está íntimamente ligada al recinto donde se producían. El inicio, tuvo que ver con un marco legal, usado favorablemente por los empresarios de la compañía de espectáculos del Teatro Principal en 1840, quien solicitó las licencias para realizar los bailes (personaje que era también el funcionario público que los supervisaba). El primer baile fue un tanto rústico, sus mayores atractivos eran la novedad y la misma concurrencia bien ataviada; pero en 1841, con la inauguración del Teatro Nuevo México, la fiesta se enfocó a los consumidores de los sectores altos y sus cercanos estratos medios, tanto por el contenido de lo representado como por el lujo estructural y decorativo del inmueble. Sin

embargo, este pequeño teatro pronto fue opacado, después de la inauguración del suntuoso Teatro Santa Anna, que casi todos los años efectuó el carnaval en competencia con el Principal, hasta que apareció el Iturbide en 1856.

De hecho, durante estos veinte años el marco legal sólo permitió que dos recintos teatrales realizaran los bailes de máscaras por año y en su momento pudieron ser: El Principal, el Nuevo México, el Gran Teatro Santa Anna (que tuvo tres nombres más), el Iturbide y el Oriente.

Al realizar los bailes de máscaras, estos teatros eran regulados a través de reglamentos, que si bien, fueron regulaciones ignoradas por la clientela, se impusieron y hasta mejoraron por parte de los empresarios deseosos de rebasar la competencia, depurando cada vez más el recinto teatral y sus productos como los bailes de máscaras.

Ahora bien, durante los veinte años del siglo XIX en que tuvieron gran concurrencia los exclusivos bailes de máscaras, presentaron características que se mantuvieron relativamente constantes, como los preparativos para asistir al baile, cuando hacerse de un disfraz, una careta, surtir los bolsillos de monedas era imprescindible y una vez dentro del lujo del teatro fueron lo sustancioso la música, el baile y el lance, aunque con unas monedas más se agregaban alimento bebida o hasta un coche que cubriera sus amores. Cabe destacar que en todos estos años no hubo disturbios y el carnaval conservó el ideal del orden.

Sin embargo otros muchos elementos sí variaron de 1840 a 1860. Por ejemplo el horario en que celebró el baile de máscaras era nocturno, aproximadamente de las nueve a las cinco de la mañana, pero después de 1856 se ofreció un carnaval vespertino a precios más módicos. Durante los años de 1854, 1855 y 1857 hubo también la competencia de un teatro más económico que realizaba carnavales y un poco más tarde

en 1860 aparecieron los salones de baile, apropiándose de muchos rituales propios de la empresa del carnaval. Por otro lado, desde 1857 la concurrencia disminuyó. En los últimos años se registró otro cambio, ya que en las piezas de música se incorporan creaciones nacionales. Asimismo al final de los cincuenta se dio cierto rechazo al uso de la máscara; apareció entonces un salón para bailar sin careta y para 1860, se ofreció a la concurrencia poder desenmascararse en los palcos. Los múltiples cambios muestran una sociedad interesada en lo novedoso, que se vinculaba al progreso, pero después del sesenta no lo hallaría más en los bailes de máscaras.

Por otra parte, los actores sociales que participaron en la empresa de los bailes de máscaras fueron casi una decena de hombres de tendencia conservadora, que entre ellos formaban una red social, con nexos en el Ayuntamiento y algunos años con el presidente.

La red social de los empresarios incluyó a prestamistas cuyos negocios se extendían desde los bienes raíces, hasta el gobierno y la minería. Pero los que aparecían ante la sociedad fueron los que firmaron las contratas de las edificaciones o los arrendatarios de los teatros, quienes intercambiaban sus funciones de acuerdo con sus intereses y en asociación con las exigencias de sus acreedores.

Los empresarios que firmaron las contratas fueron Francisco Arbeu y José Rafael Oropeza, quienes en general presentaron: cierta innovación anual, afán de lucro, capacidad para conseguir capital, proyección relativa de mercados (un tanto intuitiva que no logró responder a las exigencias de la clientela que surgió tras los años sesenta), persistencia en el trabajo, facultad para dirigir todas las actividades del negocio, facilidad para relacionarse con nuevos personajes que ascendían a sitios estratégicos, utilización del marco legal para proteger sus intereses y realizaron ventajosas asociaciones que en

estos casos rebasan las líneas de parentesco; sin embargo, hubo también quiebras y los inmuebles cambiaron de manos por las deudas, aún cuando manejaron grandes caudales que provenían de los prestamistas o el Ayuntamiento.

El beneficio de la negociación con el Ayuntamiento fue a parar en las manos del prestamista, José Joaquín de Rozas, el nodo principal de la red de los hombres involucrados en los bailes de máscaras, quien controló vía el endeudamiento a todos los involucrados y terminó por obtener los inmuebles. De hecho los empresarios no reparaban en gastos, haciendo de sus proyectos un “pingüe negocio”, que muy pronto perdían ante el prestamista que los había alimentado.

El caso del capitán retirado José Rafael Oropeza arrendatario del Teatro Principal, muestra cómo dividió las ganancias que obtuvo en la contrata del mercado del Volador entre sus acreedores y el restante lo invirtió en la remodelación del teatro que manejó por poco tiempo, cuando realizó diferentes espectáculos como los bailes de máscaras. Quien entonces obtuvo los beneficios de la remodelación fue J. J. Rozas que en breve adquirió el inmueble al permutarlo por unas casas.

Por su parte Francisco Arbeu empresario de la contrata del Teatro Santa Anna y del Iturbide, lucró más con el proceso de edificación, que con los espectáculos del teatro, con excepción de los bailes de máscaras, que fue el único negocio en que la ganancia principal estaba en la finalidad y no en el proceso. Del 44 al 60 casi nunca dejó de realizar los bailes de máscaras de carnaval, siempre que pudo tener acceso a un teatro, pero sus deudas siempre lo subordinaron a sus acreedores, sobre todo a J. J. Rozas.

Cabe agregar que de todos los asentistas de las compañías de espectáculos fueron los hermanos Mosso quienes mayor éxito tuvieron, monopolizaron los teatros de lujo por ocho años y ello les dio grandes ganancias, tanto por subarrendar como por

imponer precios sin el control de la competencia. Sin embargo, Rozas como dueño de los inmuebles, era el arrendador y ello le confería cierta ingerencia, además de ingresos.

El negocio de los bailes de máscaras activó además muchos establecimientos que vendían productos para el carnaval o que usaban sus elementos para hacerse publicidad, beneficiando con ello a pequeños comerciantes y prestadores de servicios. Sin embargo, hubo también comercios que usaron el concepto y algunos de sus ritos para volver atractivos sus productos durante todo el año; empresas que además, rompían las asociaciones con lo novedoso, exclusivo, seguro, monumental, lujoso y hasta lo importado; enfocando el baile de máscaras carnavalesco en otro sector de la población, entonces en ascenso, que se desplegó ya evidentemente en de los sesenta.

El carnaval fue una moda, atraía por revestirse de la idea de lo novedoso, exclusivo y lujoso, por lo que tras la aparición de otro elemento nuevo como los salones de baile, pasaron de moda. Por otro lado las tardeadas de carnaval enfocadas para el pueblo, cuyo costo era menor, desprestigió el festejo para las élites. Asimismo el declinar del éxito de los bailes de máscaras hacia 1860, también, estuvo en función de las transformaciones que la sociedad vivió, que cambiaban la dirección de los extremos de la relación: lúdico-laboral a paz-guerra o a gasto-producción.

Al final de los años cincuenta se retomaron las críticas anteriores a los bailes de máscaras, desdeñando lo viejo para destacar lo nuevo, pero sobre todo, se dio preferencia a otro tipo de diversiones, no reemplazando totalmente al carnaval porque éste continuó, sino desviando el interés del público a recreaciones menos exclusivas para las élites.

Hacia los años sesenta, la empresa del carnaval se vio afectada con la introducción de los salones de baile y los tívolis (que no se restringían a una actividad recreativa),

eran más económicos que los teatros lujosos y más novedosos que éstos aunque continuaban inaugurándose. Además las fuentes de financiamiento de los empresarios cambiaron, se limitaron a asociarse entre ellos o a explotar sus propios recursos modestamente, sin realizar proyectos o construcciones imponentes, como el teatro Santa Anna o aquellas que se dieron en los cuarenta y cincuenta.

De esta forma, la investigación realizada sobre los bailes de máscaras del carnaval de las élites de 1840 a 1860, en la ciudad de México, mostró cómo un sector en la opulencia que estaba consolidándose retomó elementos populares del carnaval novohispano, dentro de un proceso de adaptación a sus circunstancias que asimiló componentes del ritual extranjero; descubriendo además los criterios valorativos, las nociones que filtraron la percepción y las expresiones esenciales del sistema cultural de las élites, tanto en el tiempo festivo como en la cotidianidad. Con ello se explicó que el festejo reforzó la identidad de la concurrencia mientras disfrutaba del esparcimiento, producto de una empresa que se benefició de las circunstancias; por lo que se especificó el perfil de los empresarios carnavalescos, sus redes, sus medios y su proceder de acuerdo con las convenciones de negocios. Hasta el momento en que las élites, observaron como otro sector, se apropiaba cada vez más, de los bailes de máscaras carnavalescos.

FUENTES

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo Fotográfico. Instituto de Investigaciones Estéticas (IIE-UNAM)

Archivo General de la Nación (AGN)

Acervo Histórico del Archivo General de Notarías del Distrito Federal (AGNDF)

Archivo Histórico del Distrito Federal (AHDF)

HEMEROGRAFÍA

El Monitor Constitucional

El Monitor Republicano

El Museo Mexicano

El Siglo diez y nueve

El Universal

La Sociedad

BASES DE DATOS

Family Search.org- Family History and Genealogy Records.

BIBLIOGRAFÍA

Albertoni, Ettore A. *Gaetano Mosca y la formación del elitismo político contemporáneo*. México, FCE, 2003, 346p. (Breviarios 509).

Alfonseca Arredondo, Raquel. "Catálogo del Archivo Histórico del Distrito Federal: Ramo Diversiones Públicas en General. Las diversiones públicas en la ciudad de México

durante la primera mitad del siglo XIX, un espejo de la sociedad.” 2 vols. Tesis de Licenciatura en historia, México, UNAM-FFL, 1999.

Alamán, Lucas “El Vencejo El carnaval Diálogo entre Don Lucas Alamán y Don Martín Tudesco”, en *Colección de varias festivas críticas, que dio a luz Don Lucas Alamán en los años de 1813 y 1814, en los sucesos ocurridos en aquellos tiempos sátiras acomodadas al sistema político de aquellas épocas*. Madrid, Imprenta de Repullés, plazuela del Ángel, 1814.

Alamán, Lucas. *Historia de México*. vol. V. 3^a. ed. México, Ed. Jus, 1990, 719 p.

Alvarado, Lourdes, “El Claustro de la Universidad ante las Reformas educativas de 1833”, pp. 278-291, en Enrique González González y Leticia Pérez Puente (coord.), *Permanencia y cambio I. Universidades hispánicas 1551-2001*, México, UNAM/CESU-Facultad de Derecho, 2005, 538 p.

Andrés Tripero, Tomás (comp.) *Juegos, Juguetes y Ludotecas*. Madrid, Publicaciones Pablo Montesino, Escuela Universitaria Pablo Montesino, 1991, 223 p.

Altamirano, Ignacio Manuel. *Crónicas de las semanas*, Ed. facs. de la de 1869, México, ediciones Bellas Artes, 1969, 286 p. (Ayer y hoy, 9)

Altamirano, Ignacio Manuel. *Textos costumbristas, Obras Completas*, t. V, México, SEP, 1986, 356 p.

Ávila Díaz, Patricia. “Carnaval y Sátira en Sergio Pitól.” Tesis de Maestría en Letras Iberoamericanas, México, FFL-UNAM, 2006, 168 p.

Azor, Ileana. *Teatralidades y Carnaval. Danzantes y color en Puebla de los Ángeles*. México, Editorial de Gestos, 2004, 155 p. (Col. Historia del teatro no. 9)

Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Madrid, Alianza, 1993, 431 p.

Beauchamp, André. *Sur un air de Fête*. Quebec, Éditions Paulines-Éditions Desport-A.D.E., 1976, 119 p.

Bocanegra, José María. *Memorias para la historia de México independiente 1822-1846*, Ed. Facs. de la de 1892, tt. II y III, México, FCE-INEHRM, ICH, 1987.

Bonilla Reyna, Helia Emma. "Joaquín Giménez y El Tío Nonillas" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXII, núm. 076, primavera, 2000, pp. 179-236.

Bottomore, T. B. *Minorías selectas y sociedad*, Madrid, Gredos, 1964, 144 p.

Braudel, Fernand. *La dinámica del capitalismo*. México, FCE, 2006, 127 p. (Breviarios 427).

Brey, Gérard y Serge Saläun "Los avatares de una fiesta popular: El carnaval de la Coruña en el siglo XIX" en *Historia social*, núm. 5, invierno, 1989, pp. 25-36.

Burke, Peter (ed.). *Formas de hacer historia*. Madrid, Alianza Universidad, 1994, 313 p.

Burke, Peter. *Formas de historia cultural*. Madrid, Alianza, 2000, 264 p.

Burke, Peter. *La cultura popular en la Europa moderna*. Madrid, Alianza Universidad, 1996, 445 p.

Burke, Peter. *What is Cultural History?* Cambridge UK, Polity Press, 2004, 152 p.

Bustamante, Carlos María. *Continuación del Cuadro Histórico: El gabinete mexicano durante el segundo período de Bustamante hasta la entrega del mando a Santa Anna*. tt. I y II, 2ª. ed. México, FCE/Instituto Cultural Helénico. 1985. (Clásicos de la Historia de México).

Bustamante, Carlos María. *El Nuevo Bernal Díaz del Castillo*. 2ª. ed. México, F.C.E./INEHRM/Instituto Cultural Helénico. 1994, 397 p. (Clásicos de la Historia de México).

Caillois, Roger. *MEDUSA Y CIA: Pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la*

naturaleza y el hombre, Barcelona, Editorial Seix Barral, 1962, 157 p.

Caillois Roger. *El hombre y lo sagrado*. México, FCE, 1996.

Calderón de la Barca, Madame. *La vida en México: durante una residencia de dos años en ese país*. Trad. y Pról. de Felipe Teixidor, 11^a. ed. México, Porrúa, 1997, 426 p. (Sepan cuantos... 74).

Canabal Morales, Ángela Liliana. "El carnaval y la Semana Santa en la ciudad de México durante la primera mitad del siglo XIX. Sus antecedentes hispanos y novohispanos." Tesis de licenciatura en historia, México, UNAM-FFL, 184p.

Cantillón, Richard. *Ensayo sobre la Naturaleza del Comercio en General*. México, FCE, 1978. 212 p.

Caro Baroja, Julio. *El Carnaval. Análisis histórico-Cultural*, 2^a. ed. Madrid, Taurus, 1979, 397 p. (La otra historia de España, 2)

Chartier, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*, Barcelona, Gedisa, 2007, 93 p. (V3x)

Chartier, Roger. *El mundo como representación*. 2^a. ed. Barcelona, Gedisa, 1995.

Costeloe, Michael P. *La República central en México, 1835-1846: "Hombres de bien" en la época de Santa Anna*. México, FCE, 2000, 406 pp. (Sección de obras de historia).

Curiel, Gustavo, et al. *Pintura y Vida Cotidiana en México 1650-1950*, México, Fondo Cultural Banamex, Conaculta, 1999, 365 pp.

De Gortari Rabiela, Hira, Regina Hernández Franyuti. *La ciudad de México y el Distrito Federal: Una historia compartida*, México, Departamento del D. F., Instituto de Investigaciones José Ma. Luis Mora, 1988, 219 p.

De Gortari Rabiela, Hira, Regina Hernández Franyuti (comp). *Memorias y encuentros. La ciudad de México y el Distrito Federal (1824-1928)*, vol. III, México, Departamento del D. F., Instituto de Investigaciones José Ma. Luis Mora, 1988.

Diccionario Porrúa Historia, Biografía y Geografía de México, vol. I, 6^a. ed. México, Porrúa, 1995, 1040 p.

Duby, George y Guy Lardreau, *Diálogos sobre la historia*. Madrid, Alianza Universidad, 1988, 169 p.

Duvignaud, Jean. *El juego del juego*, México, FCE, 1982, 161 p. (Breviarios, núm. 328)

Duvignaud, Jean. *Fêtes et civilisations*, Suisse, Terra Universalis, 1973, 196 p.

Eco, Umberto *et al.*, *¡Carnaval!*, México, FCE, 1989, 200 p.

Esparza Liberal, María José. "Abraham López un Calendarista singular" en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, UNAM, núm. 84, 2004, pp. 5-52.

Flores y Troncoso, Francisco de Asis. *Historia de la Medicina en México desde la época de los indios hasta la presente*. Edición Facsimilar de 1731, con una advertencia al t. II de Gonzalo Aguirre Beltrán, t. II, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1992.

Gadamer, Hans-George. *Verdad y Método*, 9^a. ed. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2001, 697 p. (Hermeneia 7)

Gadamer, Hans-George. *Verdad y método*. t. II, 4^a. ed. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2000, 429 p. (núm. 34)

Gaignebet Claude y Marie Claude Florentin. *El carnaval*. Barcelona, Alta Fulla, 1984, 117 p.

Gaos, José. *Historia de nuestra idea del mundo*. Nueva edición cotejada con el manuscrito original y pról. de Andrés Lira, México, UNAM, 1994, 791 p.

García Cubas, Antonio. *El libro de mis recuerdos*, México, editorial Patria, 1960, 828 p. (col. México en el siglo XIX).

Garvey, Catherine. *El juego infantil*, 4^a. ed. Madrid, Morata, 1985, 199 p.

Gil Mendieta, Jorge y Samuel Schmidt. *Análisis de redes. Aplicaciones en Ciencias*

Sociales, México, UNAM-IIMAS, 2002, 180 p.

Gilliam, M. Albert. *Viajes por México durante los años 1843 y 1844*. México, Grupo editorial Siquisirí, CONACULTA, 1996, 426 p.

Hale, Charles A. *El liberalismo mexicano en la época de Mora*. México, Siglo veintiuno editores, 1999, 347 p.

Hernández Cuevas Marco Polo. *África en el Carnaval Mexicano*. Pról. de Ian I. Smart, México, Plaza y Valdes, 2005, 156 p.

Hernández Franyuti, Regina. "Ideología, proyectos y urbanización en la ciudad de México, 1760-1850" en Hernández Franyuti (comp.) *La ciudad de México en la primera mitad del Siglo XIX, Economía y estructura urbana*, t. I, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1998, 224 p.

Herodoto. *Los nueve libros de la historia*, México, Porrúa, 1986, 441 p. (Sepan cuantos, no. 176)

Heers, Jaques, *Carnavales y fiestas de locos*, Barcelona, ediciones península, 1988, 267 p. (historia/ciencia/sociedad. 209)

Huizinga, Johan. *Homo ludens*. Madrid, Alianza/Emecé, 1998, 287 p. (Libro de Bolsillo, sec. Humanidades)

Imízcoz, José María. *Redes familiares y patronazgo. Aproximación al entramado social del País Vasco y Navarra en el antiguo Régimen (siglos XV-XIX)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001, 301 p.

Lau Jaiven, Ana. *Las contratas en la ciudad de México. Redes sociales y negocios: el caso de Manuel Barrera (1800-1845)*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2005, 285 p. (historia política)

Lafragua, José María y Manuel Orozco y Berra. *La ciudad de México*. México, Porrúa,

381 p. (Sepan cuantos... núm. 520).

Le Goff, Jacques. *El orden de la memoria: El tiempo como imaginario*. Barcelona, Paidós Básica, 1991, 275 p.

Lempérière, Annick. "Los dos centenarios de la independencia mexicana (1910-1921): De la historia patria a la antropología cultural" en *Historia mexicana*, v. 178, núm. 2, oct-dic, 1995, pp. 317-351.

Le Roy Ladurie, Emmanuel. *El carnaval de Romans*, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1994 p. 206. (Itinerarios).

Lévi-Strauss, Claude. *La vía de las máscaras*. México, Siglo XXI editores, 1985, 211 p.

López Cantos, Ángel. *Juegos fiestas y diversiones en la América española*. Madrid, Mapfre, 1992, 332 p.

Ludlow Leonor, Jorge Silva Riquer (comp.) *Los Negocios y las Ganancias de la Colonia al México Moderno*. México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, Instituto de Investigaciones históricas-UNAM, 1993, 506 p.

María y Campos, Armando. *Teatro del Nuevo México: Recuerdos y olvidos*, México, colescenología, 1999, 655 p.

Martínez, José Luis "México en busca de su expresión" en *Historia general de México*. t. II, 4ª. ed. México, COLMEX, 1997, 1585 p.

Mora, José Ma. Luis. *México y sus revoluciones*, Ed. facs. de la de 1856, vol. I, México, FCE/Instituto Cultural Helénico. 1986, 554 p. (Clásicos de la Historia de México).

Morales, Ma. Dolores. "Cambios en la traza de la estructura vial de la Ciudad de México. 1770-1855" en Regina Hernández Franyuti (comp.) *La Ciudad de México en la primera mitad del siglo XIX. Economía y estructura urbana*, t. I, reimp. México, Instituto José Ma. Luis Mora, 1998, 224 p.

Moya Rubio, Victor José. *Máscaras la otra cara de México*, México, UNAM, 1990, 214 p. (Libros de arte).

Münch Galindo, Guido, *Una semblanza del carnaval de Veracruz*, México, UNAM-Inst. de Investigaciones Antropológicas, 2005, 415 p.

Musacchio, Humberto. *Diccionario Enciclopédico de México Ilustrado*, vol. 1, México, Andrés León editor, 1999, 538 p.

Nava Estrada Verónica Gabriela. "Carnaval, herencia que perdura en la literatura hispánica. (Edad Media, a Siglo XX)." Tesis de Licenciatura en Lenguas y literaturas hispánicas. México, FFL-UNAM, 2001, 170 p.

Nava Estrada Verónica Gabriela. "Carnaval: Violencia, caos y renacimiento en los espacios festivos del Quijote." Tesis de Maestría en Letras, México, FFL-UNAM, 2004, 126 p.

North, Douglass C., *Instituciones cambio institucional y desempeño económico*, México, F.C.E., 190 p. (Colección Economía Contemporánea).

Núñez Gómez, Patricia. *El carnaval y la historia social de Autlán*, Jalisco, Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2006, 98 p.

Oehmichen Bazán, María Cristina del Pilar. "El carnaval de Culhuacán: Expresiones de identidad barrial" en *Revista Iztapalapa*, núm. 25, 1992, pp. 29-42.

Olavarría y Ferrari, Enrique de. *Episodios históricos mexicanos*, tt. III y IV, México. F.C.E./Instituto Cultural Helénico. 1987, (Clásicos de la historia de México)

Olavarría y Ferrari, Enrique de, *Reseña histórica del teatro en México*, 4 vols. México, Imprenta, Encuadernación y Papelería La Europea, 1895.

Ortiz de Ayala, Tadeo. *México considerado como nación independiente y libre*. México, CIEN de México, CONACULTA, 1996, 375 p.

Otero, Mariano, *Ensayo sobre el verdadero Estado de la cuestión social y política que se agita en la República Mexicana*. México, Porrúa, 1999, 94 p.

Payno, Manuel. *El fistol del diablo, Obras Completas VI y VII*. Pról. de Aurelio Reyes Ed. facs. de la de 1887, 2 vols. México, CONACULTA, 2000.

Payno, Manuel. *Costumbres mexicanas. Obras Completas, IV*. Pról. Jorge Ruedas de la Serna, México, CONACULTA, 1998, 204 p.

Peral, Miguel Ángel. *Diccionario biográfico Mexicano*, México, editorial P. A. C. 894 p.

Pérez Herrero, Pedro (comp.) *Región e historia en México (1700-1850)*, México, Instituto Mora, 1997, 263 p. (Antologías universitarias).

Pérez Martínez, Herón (editor). *México en fiesta*, México, El Colegio de Michoacán, 1998, 589 p.

Pérez Montfort, Ricardo “La fiesta y los bajos fondos. Aproximaciones literarias a la transformación de la sociedad urbana en México”, en Regina Hernández Franyuti (comp.) *La Ciudad de México en la primera mitad del Siglo XIX, Gobierno y política/Sociedad y Cultura*, t. II, México, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1998, 440 p.

Pérez Toledo, Sonia. (Coord.) *Gran baile de pulgas en traje de carácter. Las diversiones públicas en la Ciudad de México del Siglo XIX*, México, Archivo Histórico del Distrito Federal, UAM-Iztapalapa, 1999, 122 p.

Pi-Suñer Llorens, Antonia (coord.) *En busca de un discurso integrador de la nación. 1848-1884*. vol. IV de *Historiografía Mexicana*, México, UNAM, 2001, 588 p.

Pieper, Josef. *Una teoría de la fiesta*. Madrid, RIALP, 1974, 119 p.

Prieto, Guillermo. *Memorias de mis tiempos, Obras Completas I*, México, CONACULTA, 1993, 533 p.

Prieto, Guillermo. *Cuadro de Costumbres I. Obras Completas II*. México, CONACULTA, 1993, 612 p.

Quiroz Malca, Haydée. *El carnaval en México: abanico de culturas*, México, CONACULTA, 2002, 186 p. (Culturas populares e indígenas).

Ramírez Ignacio, el Nigromante. *Textos Jurídicos, debate en el Congreso. Constituyentes 1856-1857, Jurisprudencia y Escritos periodísticos. Obras completas*, t. VII, México, Ediciones Centro de Investigaciones Científica Jorge L. Tamayo, 1984, 218 p.

Ramírez Ignacio, el Nigromante. *Variedades*, México, Ediciones Centro de Investigaciones Científica Jorge L. Tamayo, 1984, 208 p.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en 1857 y sus antecedentes (1855-1856)*, Instituto de Investigaciones estéticas, México, UNAM, 1956, 430 p.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Juárez (1868-1872)*, México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 1961, 249 p.

Reyes de la Maza, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna*, t. I, México, Instituto de Investigaciones estéticas, UNAM, 1972, 595 p. (estudios y fuentes del arte en México XXX).

Rodríguez Flores, Inocencio V. *El brinco del Chinelo. Orgullo y tradición de Tepoztlán (hacia dos siglos de Carnaval)*. Prólogo de Alfredo López Austin, Cuernavaca, Morelos, Talleres SUR Comunicación y Medios S. A. de C. V, 2001, 131 p.

Rodríguez de San Miguel, Juan N. *Curia Filípica Mexicana*, Pról. de José Luis Soberanes y Fernández, México, UNAM, 1978, 838 p.

Rodríguez de San Miguel, Juan N. *Pandectas hispano-mexicanas*, Ed. facs. de la de 1839, tt. I, II y III, México, UNAM, 1980.

Rojas Rojas, Rolando. *Tiempos de Carnaval. El ascenso de lo popular a la cultura nacional (Lima, 1822-1922)*, Perú, IFEA-IEP, 2005, 235 p.

Ruiz Medrano, Carlos Rubén. *Fiestas y procesiones en el mundo Colonial Novohispano: Los conflictos de preeminencia y una sátira carnavalesca del siglo XVIII*, México, Cuadernos del centro, El Colegio de San Luis, 2001, 54 p.

Schutz, Uwe (Coord.). *La fiesta, Una historia cultural desde la Antigüedad hasta nuestros días*, Madrid, Alianza, 1988, 367 p.

Sierra, Justo. "Discurso en el acto de la inauguración de la Universidad Nacional de México, el 22 de septiembre de 1910", en *Discursos, Obras completas V*, 1ª. reimp. México, UNAM Dirección General de Publicaciones, 1991, 490 p. (Nueva biblioteca mexicana, 53)

Smith, Adam. *La riqueza de las naciones*. 2 vols. 5ª. ed. México, Publicaciones Cruz O, 1981.

Solange Alberro, Alicia Hernández Chávez y Elías Trabulse (coord.) *La revolución francesa en México*, México, COLMEX Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, 1992, 287 p.

Sombart, Werner. *El burgués. Contribución a la historia espiritual del hombre económico moderno*. 3ª. ed. Madrid, Alianza Universidad, 1979, 371 p.

Tenenbaum, Barbara. *México en la época de los agiotistas, 1821-1857*, México, FCE, 1985, 273 p.

Thompson, Edward P. *Tradición, revuelta y conciencia de clase. Estudios sobre la crisis de la sociedad preindustrial*. Pról. de Josep Fontana, 2ª. ed. Barcelona, Editorial crítica, 1984, 318 pp.

Trías, Eugenio. *Filosofía y Carnaval y otros textos afines*. 3ª. ed. México, Anagrama,

1984, 131 p.

Trueba Urbina, Alberto. *El teatro de la república. Biografía de un gran Coliseo*, México, Botas, 1954, 317 p.

Vargas Ernesto (editor). *Las máscaras de la cueva de Santa Ana Teloxtoc*. México, UNAM, 1989, 207 p.

Vázquez Santana, Higinio y J. Ignacio Dávila Garibi. *El carnaval*, México, Talleres gráficos de la nación, 1931.

Velázquez Mejía, E. Arturo. *La fiesta: espacio, manifestación y comunicación de cotidianidad histórica*. Estado de México: UAEM, 1984.

Viqueira Albán, Juan Pedro. "Diversiones públicas y cultura popular en la ciudad de México durante el siglo de las luces", en *Anuarios de Estudios Americanos*, Escuela de Estudios Hispano-Americanos, núm. 44, 1987, pp. 195-228.

Viqueira Albán, Juan Pedro. *¿Relajados o reprimidos? Diversiones públicas y vida social en la ciudad de México durante el Siglo de las Luces*. México, FCE, 302 p. (Sección de Obras de Historia).

Ward, Henry George, *México en 1827*. Trad. Ricardo Hass, 1^a. reimp. México, FCE, 1995, 788 p. (Biblioteca americana).

Weiz, Gabriel. *El juego viviente: Indagación sobre las partes ocultas del objeto lúdico*. México, Siglo XXI, 1986, 183 p. (antropología).

Wittgenstein, Ludwig. *Investigaciones Filosóficas*. Instituto de Investigaciones Filosóficas, México, UNAM, Crítica, 1988, 547 p. (serie clásicos).

Zamacois, Niceto. *Historia de Méjico desde sus tiempos más remotos hasta nuestros días, escrita en vista de todo lo que de irrecusable han dado a luz los más caracterizados historiadores, y en virtud de documentos auténticos, no publicados todavía, tomados*

del Archivo Nacional de Méjico, de las bibliotecas públicas, y de los preciosos manuscritos que, hasta hace poco, existían en las de los conventos de aquel país. vol. 12, Barcelona, J. F. Parres, 1876.

Zamacois, Niceto. "Teatro Nacional de México" y el "Teatro de Iturbide" en *México y sus alrededores: Colección de monumentos, trajes y paisajes, dibujados al natural y litografiados por los artistas mexicanos.* México, Establecimiento litográfico del Decaen editor, 1855 y 1856, 38 p.

Zamacois, Niceto. *Vindicación de México.* Introd. selec. y notas de José Enrique Covarrubias. México, UNAM, Coordinación de humanidades, 2007, 237 p. (Biblioteca del estudiante universitario, 144).