

# EL TEATRO PRINCIPAL: INGENIEROS MILITARES Y ESPECULACIÓN EN LA HABANA DEL SIGLO XIX

## TEATRO PRINCIPAL REVISITED: ARMY ENGINEERS AND HOUSING MARKET IN 19TH HAVANA

### Resumen

A partir del análisis del Teatro Principal de La Habana y su devenir arquitectónico durante la primera mitad del siglo XIX, este trabajo pretende llamar la atención sobre diversas cuestiones de mayor espectro: la función social que ejercieron determinados nodos urbanos en la configuración de la identidad burguesa, la asimilación de idearios foráneos tales como el positivismo tecnológico estadounidense o la sensibilidad romántica francesa, así como la participación ilícita de renombrados ingenieros militares en diversas obras de iniciativa privada.

### Palabras Clave

La Habana, Ingenieros militares, Siglo XIX, Teatro Principal.

### Ana Amigo Requejo

Universidad Complutense.  
Departamento de Historia del Arte II.  
Facultad de Geografía e Historia,  
España.

Licenciada en Historia del Arte por la Universidad Complutense de Madrid. Máster en Estudios Avanzados de Historia del Arte Español (UCM). Doctoranda en Historia del Arte (UCM) con la tesis en curso "La configuración del espacio burgués en La Habana del siglo XIX: reformas urbanas y espacios lúdicos (1800-1868)". Becaria FPI adscrita al proyecto de investigación de la Universidad de Sevilla "Arquitecturas dibujadas. Ingenieros militares en Cuba (1764-1898)", referencia HAR2011-25617.

### Abstract

By analyzing Havana's *Teatro Principal* and its particular architectonic stages during the first half of the Nineteenth Century, this paper aims to point out complementary issues such as the profound impact that certain urban cores had on the bourgeois collective mindscape, the remarkable influence of North American liberalism and French romantic aesthetics and manners, besides illegal interventions made by army engineers over several private works.

### Key Words

Army engineers, Havana, Teatro Principal, 19th Century.

ISSN 2254-7037

Fecha de recepción: 03/03/2014  
Fecha de revisión: 08/05/2014  
Fecha de aceptación: 23/05/2014  
Fecha de publicación: 30/06/2014

## EL TEATRO PRINCIPAL: INGENIEROS MILITARES Y ESPECULACIÓN EN LA HABANA DEL SIGLO XIX

### 1. LA NUEVA LITURGIA SOCIAL

A finales del siglo XVIII el azúcar alumbró en Cuba la *sacarocracia* criolla, una nueva clase social de carácter eminentemente burgués, que llegó a convertirse en “*el sector de más alto nivel cultural, y más consciente, agresivo y moderno, que conociese América Latina en la primera mitad del siglo XIX*”<sup>1</sup>. Al margen del fluido y variado intercambio comercial que este colectivo mantenía con diversas potencias extranjeras, resulta significativo el hecho de que gran parte de sus integrantes viajaran, estudiaran e incluso residieran largas temporadas en las principales capitales europeas y norteamericanas<sup>2</sup>. Tal es el caso de Gaspar Betancourt Cisneros, quien tras iniciar carrera en Puerto Príncipe, su ciudad natal, se trasladó posteriormente a Filadelfia, Nueva York, París y Florencia<sup>3</sup>.

Durante la década de 1830 Betancourt publicó sus célebres *Escenas cotidianas*, un epítome de muchos de los intereses culturales latentes en el ideario de su generación:

*“Los progresistas necesitan de plazas, teatros, alamedas y mercados; los retrógrados no quieren*

*que haya lugares destinados a cultivar el espíritu de la sociedad, donde se remuevan las simpatías de los hijos de un mismo pueblo, y se estrechen los lazos de amistad, amor e interés. ¿El pueblo ignora acaso que los que no se ven ni se tratan, no se aman?”*<sup>4</sup>.

*El Lugareño* mostró siempre un profundo conocimiento e interés por todas las novedades urbanas y culturales desarrolladas en Europa y Estados Unidos, lo cual no le impidió revelar cierta aversión a determinados modales altivos importados del extranjero, y que en su opinión no se acoplaban debidamente en la idiosincrasia de la Isla:

*“La bella índole, el genio alegre de los hijos del trópico no debe malograrse para la sociedad, por una moda ridícula, por una servil imitación. Que sacudamos los antiguos hábitos, las rutinas de tierra adentro, vaya que sea; pero que troquemos nuestras dotes más apreciables por fruslerías, insustancialidad y ridiculeces, no nos tiene cuenta a la verdad”*<sup>5</sup>.

Los escritos de Gaspar de Betancourt constituyen un retrato fidedigno del complejo sistema de contradicciones que supuso la configuración de la identidad burguesa en la colonia espa-

ñola de Cuba. En este sentido, quizá una de las características más sintomáticas fue el uso de un código estético y social extremadamente *cursi*. Un siglo después de que Betancourt denunciase el uso desmedido del patrón europeo, José Ortega y Gasset achacaba esta imitación al atraso casi proverbial que padecía el dominio hispánico con respecto a las grandes metrópolis internacionales<sup>6</sup>.

No obstante, desde principios del siglo XIX el colectivo criollo había alcanzado un nivel de vida muy superior al de la mayoría de las familias burguesas de la metrópoli e incluso del extranjero, evidencia que contradice la tesis de Ortega y Gasset en lo que a la Isla se refiere. Por otra parte, los patrones de conducta europeos —de matriz predominantemente francesa<sup>7</sup>—, adoptaron un carácter hipertrofiado en Cuba, puesto que se convirtieron en una de las fórmulas más eficaces para definir y aislar la raza blanca del resto de la población<sup>8</sup>. Este hecho quedó ampliamente registrado en la literatura de la época, proliferando textos como el famoso *Tratado de urbanidad* de José María de la Torre, que llegaría a ser reeditado hasta en diez ocasiones<sup>9</sup>. Entre los numerosos eventos sociales que de la Torre normativiza en su obra, resulta especialmente significativo el referente a la función teatral, durante la cual era preciso “*estar con la mayor circunspección y decoro; no olvidando que nos encontramos ante una reunión respetable y escogida que observa el menor de nuestros movimientos*”<sup>10</sup>.

Tanto José María de la Torre como el resto de moralistas contemporáneos hicieron especial hincapié en corregir y estereotipar la conducta de la mujer, lo cual no resulta extraño tratándose de un entorno burgués —femenino por definición— cuya mayor preocupación social era mantener la pureza de raza. Existen abundantes testimonios sobre la naciente cultura de género en Cuba durante la primera mitad del siglo XIX: desde los partidarios de políticas

más restrictivas como Manuel Costales, quien en su *Educación de la mujer*<sup>11</sup> aseguraba que toda fémina debía huir de peligrosas tentaciones como las novelas, los adornos corporales, los paseos y, por supuesto, de las representaciones teatrales, hasta los relatos de ficción como *Sab*, novela escrita en 1841 por Gertrudis Gómez de Avellaneda y cuya circulación fue prohibida en la Isla de Cuba. *Tula*, de origen criollo y educada en la Península, advertía en esta obra que la difícil situación de la mujer blanca cubana tan sólo se trataba de una consecuencia más derivada de la trata de esclavos.

En una ciudad como La Habana de principios del siglo XIX, cuyos registros demográficos constatan un porcentaje mayoritario de hombres solteros —militares, marineros, comerciantes y, por supuesto, esclavos—, apareció el deseo casi obsesivo de proteger y segregar a las mujeres pertenecientes a las clases sociales más elevadas, desarrollando prácticas en ocasiones más restrictivas que en cualquier otro país occidental contemporáneo<sup>12</sup>. Frente a la libertad de movimiento que las mulatas y negras libres parecieron ostentar en los espacios lúdicos y de esparcimiento urbano como mercados, plazas públicas o paseos<sup>13</sup>, la mujer blanca, criolla y burguesa, especialmente aquella en edad de contraer matrimonio, estaba condenada a la eterna custodia de la *volanta* como medio único de visibilidad entre los miembros de la élite de su ciudad, dispositivo que salvaguardaba su integridad durante el paseo vespertino y a las puertas del café, la iglesia o el teatro<sup>14</sup>.

De este modo, la tradicional dialéctica burguesa, que oponía un espacio doméstico sacralizado a la total exposición en determinados ámbitos públicos<sup>15</sup>, adoptó en La Habana una expresión superlativa, en la cual la ceremonia gregaria del teatro jugaría un papel fundamental. Numerosas crónicas, recortes de prensa y novelas costumbristas atestiguan el rico patrimonio intangible que se fue configurando en torno a

los dos grandes coliseos de la época: el Teatro Principal y el Teatro Tacón. En su interior no sólo se representaban funciones dramáticas, sino que se celebraban fiestas, bailes y banquetes, donde concurrían las familias más distinguidas en sus lujosos quitrines. Los caleseros, mientras esperaban a sus amos, cantaban, bailaban y golpeaban las losas de la calle con los puños de sus látigos, batiendo las palmas o haciendo sonar las espuelas sobre el duro pavimento.

La burguesía hegemónica, especialmente el sector femenino, encontró en el teatro un recinto privilegiado donde podía expresar y proyectar sus valores autorreferenciales, convirtiéndose éste en una suerte de domicilio colectivo óptimo para el desarrollo de la nueva liturgia social que había nacido en La Habana a principios del siglo XIX.

## 2. EL TEATRO COMO VARIABLE DE DESARROLLO

Sumado a la importante labor social que desempeñaba, la construcción de un teatro constituía en el siglo XIX un acontecimiento urbano de la mayor relevancia, estableciendo un foco de nutrición determinante para la zona de la ciudad en la que se ubicaba. Al erigirse un edificio de estas características, era frecuente intervenir en los paseos y plazas adyacentes, mejorando su iluminación, limpieza, ornato y policía. Alrededor del teatro florecían parques, fuentes decorativas, cafés y dulcerías, elevando el tono urbano y el precio del suelo en varias cuadras a la redonda.

Sin embargo, la fábrica de un teatro no podía llevarse a cabo sobre cualquier superficie edi-



*Fig. 1. Imprenta de J.M. Eleizegui (La Habana). Banquete ofrecido en el interior del Teatro Tacón en honor a los tercios vascongados. Litografía. 1869.*

ficable. Se trató ésta de una de las primeras tipologías que acogieron en un recinto cerrado sumas de hasta dos o tres mil personas, resultando imprescindible emplazarla en un área despejada de la trama urbana para facilitar la ventilación y las evacuaciones de emergencia. Es por ello que la mayoría de los coliseos construidos durante el siglo XIX aparecen inevitablemente ligados a grandes plazas, paseos o, como en el caso del Teatro Principal, en el extremo Norte de la Alameda de Paula, espacio abierto privilegiado junto a la bahía de La Habana.

La preocupación por mantener los teatros bien ventilados no sólo respondía a las pertinentes condiciones higiénicas inspiradas en el ejemplo parisino del Barón de Haussmann, sino que constituyó un factor decisivo a la hora de pre-

venir los frecuentes incendios que se producían por negligencias y accidentes en los primeros equipos luminotécnicos. El teatro destacó también por ser una de las primeras construcciones en las que se instalaron circuitos cerrados de iluminación- de aceite, gas y electricidad, sucesivamente- por todo el edificio. En el caso de La Habana, la importación de dispositivos y materiales vanguardistas de los Estados Unidos de América definió un perfil tecnológico muy elevado que la metrópoli sólo pudo igualar en los teatros de la corte.

Por otra parte, tanto la óptica como la acústica constituyeron materias ampliamente discutidas en los numerosos tratados que sobre la construcción de teatros fueron publicados<sup>16</sup>. Desde que a finales del siglo XVIII Diderot y D'Alembert



*Fig. 2. Teatro Principal de La Habana. Litografía. [Anterior a la reforma de 1846].*

editasen varios tomos dedicados al funcionamiento intestino de la maquinaria teatral en su *Enciclopedia*, el grado de interés por estas cuestiones aumentó de forma considerable, llegando a formar parte de los planes de estudios de las principales academias de arquitectura en la segunda mitad del siglo: “El plan de estudios” publicado en los Programas de las diferentes asignaturas que se explican en la Escuela Especial de Arquitectura, con arreglo al nuevo reglamento aprobado por S. M. el 24 de enero de 1855 recoge la asignatura “*Nociones de acústica, óptica e higiene aplicada á la arquitectura*”<sup>17</sup>.

En cuanto a su morfología arquitectónica, la planta del teatro estaba definida por la forma de herradura, un espacio universal, mínimo común múltiplo de la tipología, que en el siglo XIX todavía mantenía el escenario nítidamente separado del emplazamiento de los espectadores<sup>18</sup>. Los espacios funcionales complementarios se iban agregando en torno a este núcleo maclado, dependiendo de los diferentes servicios ofertados por cada coliseo. Era frecuente que todo teatro contase con un patio para caballos y carruajes, una sala de fumadores y un café en el cual los espectadores socializasen y se mantuvieran entretenidos durante los largos descansos provocados por los dificultosos cambios de decorado.

Al margen del complejo aparato técnico que entrañaba la puesta a punto de un teatro, la decoración fue de capital importancia a la hora de disponer espacios lujosos y confortables, donde los más exquisitos cortinajes, tapices, mármoles, cristales y maderas duras fueron invertidos para garantizar la máxima fruición del espacio interno del inmueble<sup>19</sup>. Una descripción coetánea de uno de estos interiores aparece en el proyecto de construcción del Liceo de Barcelona en 1844:

*“En él habrá un vasto palco escénico, cinco órdenes de palcos, incluso los bajos, cazuela ó galli-*

*nero, espaciosos corredores, anchas escaleras, cómodas salidas, salón de entreactos y guardarrropas. Todo el teatro estará pintado, adornado y amueblado con el correspondiente gusto y elegancia, y la iluminación de todo el edificio será por medio de gas”<sup>20</sup>.*

Como es lógico, el público siempre respondía al marco ofrecido por la sala, luciendo sus mejores galas para la ocasión. La moda textil resultó ser otro de los numerosos índices de modernidad que podía medirse en el teatro. Desde fechas muy tempranas emergieron en La Habana diversos panfletos y revistas enfocadas al público femenino, en los cuales se discutían y dibujaban las joyas que *Fulana* o *Mengana* había llevado a la última función teatral, o si su vestido vendría de París o de Nueva Orleans. *Tertulia de las Damas* (1811), *La Moda o Recreo semanal del sexo bello* (1829-1831), *Miscelánea de útil y agradable recreo* (1837) o *La Mariposa* (1838)<sup>21</sup>, constituyen solo algunos de los numerosos ejemplos conservados de este tipo de prensa.

Todo esfuerzo invertido para poner en marcha un teatro solía traducirse en grandes sumas de capital obtenidas de la venta de boletos, lo cual hacía de éste un negocio altamente atractivo para aquellos empresarios que advirtieron desde muy temprano el giro capitalista que estaba tomando la economía mundial. Su elevado potencial especulativo acabó por convertirse en el principal efectivo del teatro, llegando incluso a despertar la preocupación de figuras como Charles Garnier. En la memoria que el arquitecto redactó tras concluir la Gran Ópera de París, criticó duramente la voracidad de muchos de los apoderados de salas escénicas, elaborando un amplio recorrido por los numerosos beneficios sociales, culturales y tecnológicos que el teatro procuraba a la población, al margen de la producción de capital<sup>22</sup>.

En definitiva, desde la revolución tecnológica y capitalista hasta la estética y el amañamiento

románticos, todas y cada una de las expresiones decimonónicas estuvieron representadas de una u otra manera en el teatro, que se convirtió en sede legítima de la modernidad.

### 3. INGENIEROS MILITARES E INICIATIVA PRIVADA

Durante las investigaciones para la tesis doctoral en curso, no han sido pocas las veces que he tropezado con la incongruencia de reputados ingenieros militares que prestan sus servicios a la iniciativa privada, hecho que, en mi opinión, todavía no se ha ponderado debidamente en la historiografía científica<sup>23</sup>.

Tendemos a estudiar el cuerpo de ingenieros militares como un colectivo profesional desconectado del paisaje humano de La Habana del siglo XIX, cuando en realidad muchos de ellos fueron de origen criollo o pertenecieron a alguna estirpe peninsular arraigada en Cuba desde varias generaciones atrás. Estos individuos asistían diariamente a los cafés, al teatro y al paseo, como haría cualquier otro miembro de la red burguesa de su ciudad, forjando todo tipo de relaciones profesionales y sellando acuerdos matrimoniales con las jóvenes *sacarócratas*. Es decir, frente a la trayectoria profesional desarrollada por sus predecesores, quienes residían una media de diez o doce años en Cuba y se trasladaban al siguiente destino una vez finalizado su cometido —tal es el caso de Agustín Crame o Silvestre Abarca—, gran parte de los ingenieros del siglo XIX residieron varias décadas en la Isla —cuando no iniciaban allí un núcleo familiar—, aprovechando las nuevas oportunidades laborales surgidas de la especulación.

Por otro lado, las prioridades arquitectónicas cambiaron drásticamente durante el siglo XIX. Aunque los sistemas defensivos siguieron representando uno de los pilares fundamentales en la política constructiva metropolitana, se hizo necesaria la edificación de dotaciones civiles

que afianzasen el poder hispánico mediante un discurso más acorde con los nuevos tiempos. El conflicto residía en que las ordenanzas emitidas por la metrópoli impedían a los ingenieros participar en obras que no tuviesen un cometido militar, pese al hecho paradójico de que no existieron escuelas de arquitectura en la Isla hasta mediados de siglo. De este modo, el único personal debidamente cualificado para proyectar y dirigir obras de estas características era aquél al que se le tenía terminantemente prohibido participar en ellas.

A lo largo del primer tercio del siglo XIX, este impedimento legal trató de sortearse vinculando gran parte de las construcciones al corpus patrimonial del ejército, aunque fuese únicamente a título nominal. Tal es el caso de los muchos hospitales, presidios, cuarteles, abastecimientos de agua, almacenes e incluso mercados que aparecieron en La Habana a principios de la centuria. Sin embargo, existieron otras tipologías demandadas por la alta sociedad habanera —los jardines, el zoológico, los paseos, el diorama, la plaza de toros o los diferentes teatros— que difícilmente podían registrarse como dotaciones militares y cuya documentación gráfica y manuscrita certifica, no obstante, que fueron proyectadas por miembros del cuerpo de ingenieros militares del reino.

El problema alcanzó dimensiones mensurables durante el gobierno de Miguel Tacón y Rosique (1834-1838). El capitán general promovió una reforma integral de La Habana, en la cual muchas de las intervenciones fueron financiadas con sus propios recursos, obteniendo así el monopolio de los beneficios especulativos posteriores. Algunos autores han considerado el conjunto de obras ejecutadas bajo el mandato de Tacón como un medio de propaganda peninsular e incluso como acto tiránico de megalomanía<sup>24</sup>. Pese a que el general dio abundantes muestras de haber forjado una personalidad bastante particular y altamente censurable, lo

cierto es que fue el primer gobernador que supo instaurar el complejo sistema de especulación inmobiliaria que recientemente había aparecido en las principales capitales de todo el mundo.

Con todo, el arrollador paso de Tacón por el gobierno de Cuba no significó que todos los ingenieros militares en activo participasen de esta doble naturaleza profesional. Resulta muy interesante a este respecto un informe elevado por Anastasio de Arango, director del cuerpo de ingenieros de la Isla, en el cual arremete contra las políticas constructivas de Miguel Tacón por considerar que violan tanto las ordenanzas municipales en lo que a los terrenos se refiere, como las competencias de sus compañeros de profesión. Tal fue el caso de Manuel Pastor, ya retirado del cuerpo, quien aceptando cuantiosas sumas de dinero proyectó gran parte de las reformas ideadas por el capitán general<sup>25</sup>.

Parece que la problemática se mantuvo varios años después de que Tacón hubiese abandonado el gobierno, pues el 8 de mayo de 1844 fue aprobado por real decreto en Madrid un nuevo reglamento de ingenieros, cuyo artículo 17º rezaba como sigue: *“El Servicio de estas compañías será únicamente en las obras de fortificación y edificios militares, trabajos de parque y demas que esten á cargo el cuerpo de Yngenieros”*<sup>26</sup>.

No obstante, conviene recordar que el conflicto de los ingenieros militares en la colonia presenta paradojas radicalmente distintas a las que se plantean en la Península, donde arquitectos e ingenieros coexistían profesionalmente y se arrebataban las competencias unos a otros<sup>27</sup>. El problema en Cuba fue que la figura del arquitecto o maestro de obras sencillamente no existió hasta que en 1845 se crease en La Habana la primera escuela de arquitectura de la Isla bajo los auspicios de la Sociedad Económica de Amigos del País, en la que dictaron clase varios maestros procedentes de la Real Academia de San Fernando<sup>28</sup>.

A pesar de la puesta en marcha de esta institución, la documentación relativa a las nuevas fábricas construidas desde su fundación confirma, para la mayoría de los casos, que los ingenieros militares siguieron participando activamente en obras de tipo civil. Tanto es así que en julio de 1866 hubo de expedirse en Madrid un nuevo real decreto por el cual se recordaba a los ingenieros la prohibición total y absoluta de intervenir en cualquier obra que no fuese militar, bajo penas muy elevadas<sup>29</sup>.

#### 4. LA (OTRA) HISTORIA DEL TEATRO PRINCIPAL

El Teatro Principal de La Habana nació como iniciativa del gobernador Luis de las Casas para financiar los gastos de la Casa de Recogidas, a la cual entregó la propiedad del inmueble. La fábrica inicial del Coliseo fue realizada en mampostería y tablas de madera<sup>30</sup>, pero ya desde 1792 se debate sobre la necesaria reconstrucción en piedra. Fechado en 1800 se conserva un proyecto fallido del ingeniero Fernández Trevejos, quien en 1773 había proyectado la Alameda de Paula, lugar de asentamiento del teatro. Joaquín E. Weiss encontró la documentación que ratifica que la obra inicial fue finalmente derribada y aprobada una nueva construcción en marzo de 1801, dirigida por un individuo de apellido Hallet que permanece aún sin identificar<sup>31</sup>.

Pronto la fachada Este del edificio se convirtió en objeto de discusión, ya que a ella se habían ido adhiriendo diversos espacios funcionales con escaso criterio estético, conformando un lienzo irregular en el costado que daba a la bahía. En 1841 el ingeniero Juan María Muñoz proyectó una solución bastante ambiciosa para lidiar con este problema y aumentar el potencial urbano de la Alameda de Paula. Se trató de una propuesta fallida que proponía solapar el teatro con un magnífico muelle, espacioso y debidamente ornamentado<sup>32</sup>, claro antecedente del salón de



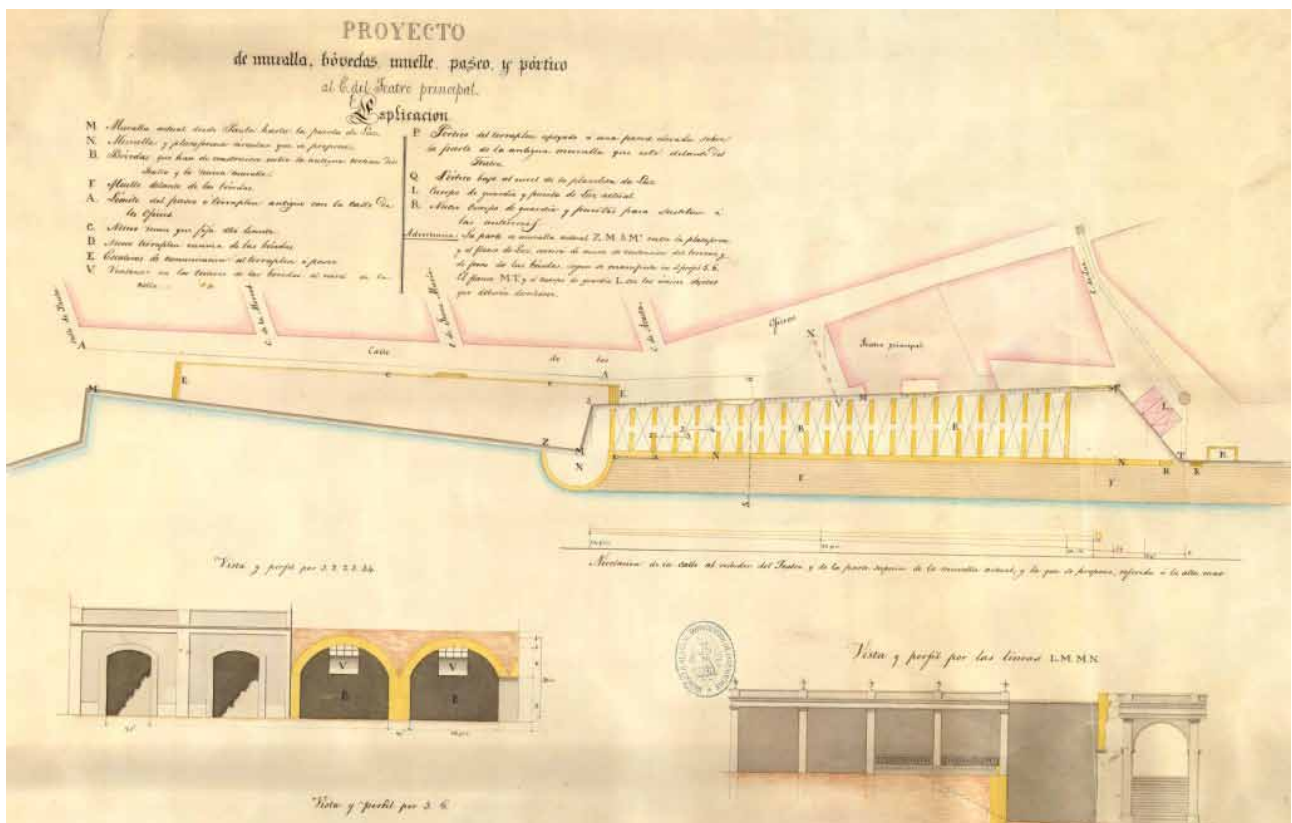


Fig. 3. Juan María Muñoz. Proyecto de muralla, bóvedas, muelle, paseo y pórtico al Este del Teatro Principal. 1841. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-157/17.

O'Donnell que su compañero Mariano Carrillo de Albornoz proyectaría unos años después.

Federico Augan dibujó en mayo de 1842 una exhaustiva radiografía de la armadura de la cubierta con objeto de proceder a su rehabilitación, aunque manteniendo el diseño original de 1801<sup>33</sup>. Al mismo Augan le fueron encargados los famosos dibujos de planta, perfiles y alzados firmados en La Habana en septiembre de 1843, que han sido estudiados y reproducidos en toda la bibliografía del teatro<sup>34</sup>.

En junio de 1844, el mismo año en que Mariano Carrillo de Albornoz inicia las reformas del salón de O'Donnell, Federico Augan vuelve sobre la problemática de la fachada Este, proponiendo un proyecto más modesto que aquél presentado en 1841, pero que al menos proporcionaría al exterior del edificio un empaque más acorde con su estatus urbano<sup>35</sup>.

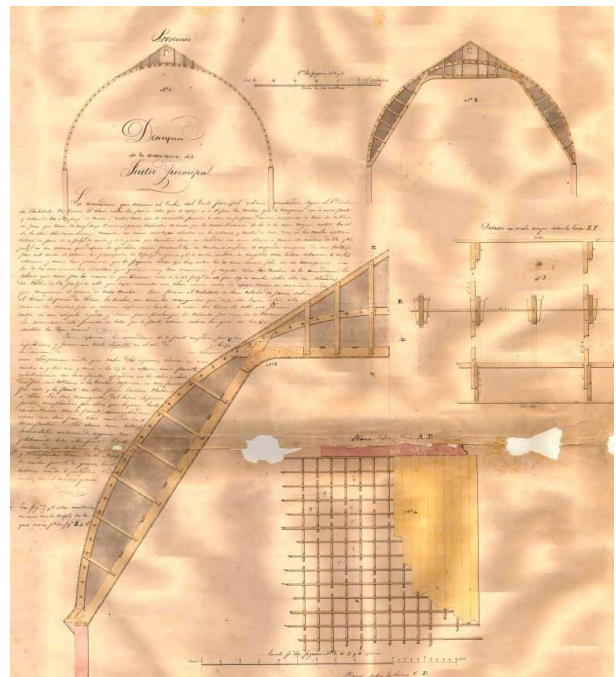
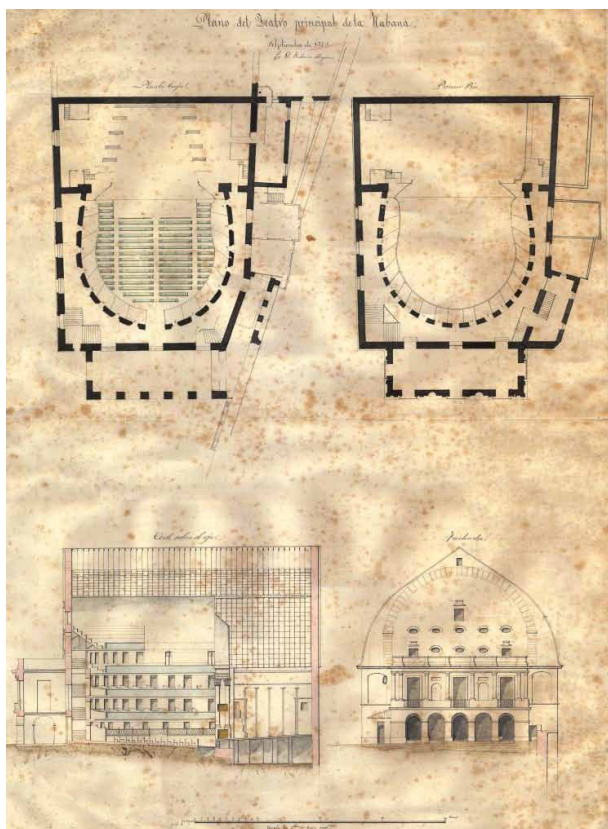


Fig. 4. Federico Augan. Descripción de la Armadura del Teatro Principal. 1842. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-202/4.

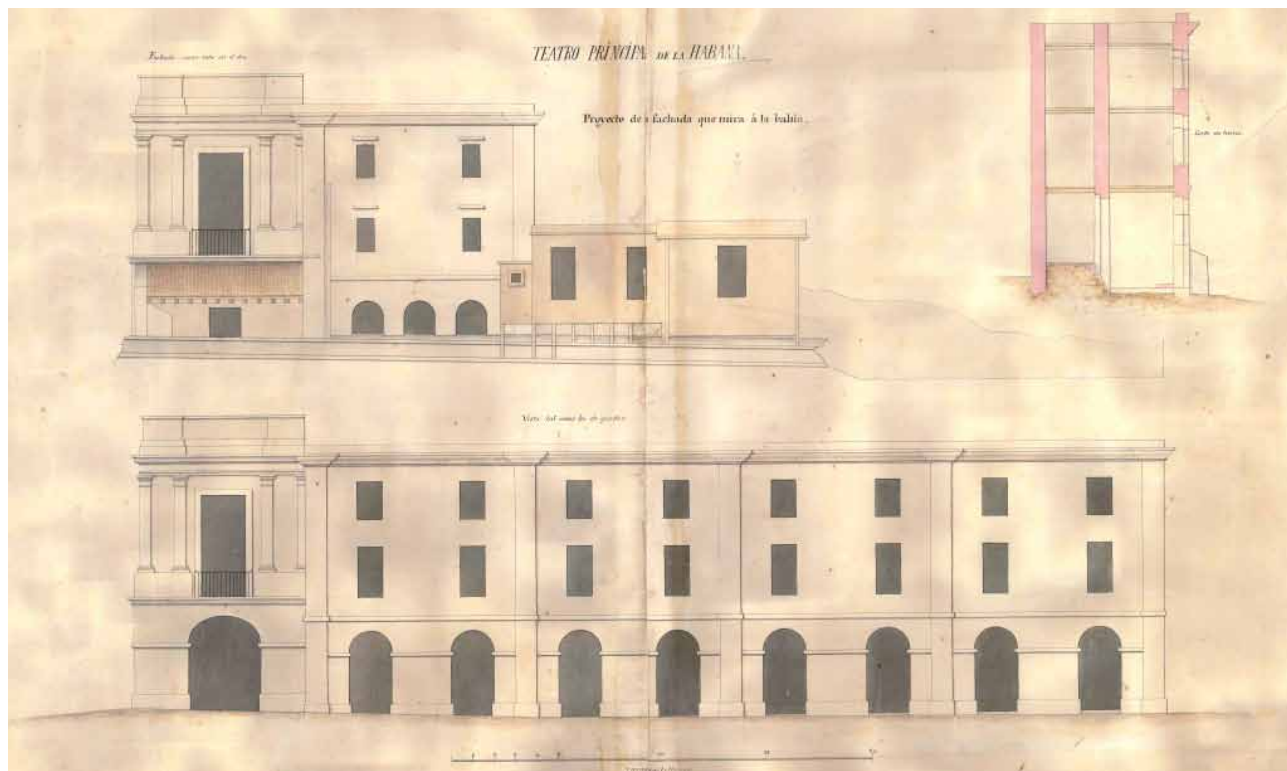


Basándose en un dibujo a lápiz y sin fecha que Mariano Carrillo realizó de una nueva fachada para el teatro<sup>36</sup>, Weiss y otros especialistas han considerado que se trataba de la reconstrucción del edificio realizada en 1846, y que por tanto ésta tuvo que ser dirigida por Carrillo<sup>37</sup>. Sin embargo, la cartoteca del Archivo General Militar de Madrid custodia otro plano, sin firma ni fecha, en el que se describe el “*Teatro Principal de La Habana como se hallaba antes del huracán de 1846*”<sup>38</sup> y que aporta algunos datos interesantes que invitan a reconsiderar la cronología del teatro.

En primer lugar, se sabe que en 1846, poco antes de que el huracán acaecido en octubre de ese mismo año destruyese gran parte de la

*Fig. 5. Federico Augan. Plano del Teatro Principal de La Habana. 1843. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-123/6.*

21



*Fig. 6. Eugenio Campos. Teatro Principal de La Habana. Proyecto de la fachada que mira a la bahía. 1845. [Copia del proyecto original de Federico Augan (1844)]. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-76/11.*

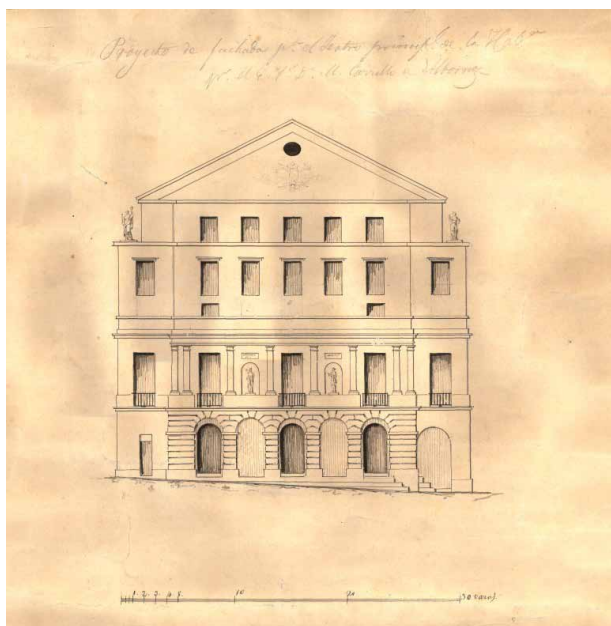


Fig. 7. Mariano Carrillo de Albornoz. Proyecto de fachada para el Teatro Principal de La Habana. 1847. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-84/7.

estructura del edificio, había sido terminada una reforma tradicionalmente atribuida a Mariano Carrillo de Albornoz. Famosos cronistas de la época como Jacobo de la Pezuela, relatan de qué manera la estructura quedó *“hecha escombros, pero firme, intacta y victoriosa de aquel sacudimiento horrible, la que acababa de fabricar Carrillo”*<sup>39</sup>. No obstante, el último el plano que se ha referido parece contradecir estas informaciones en tres aspectos fundamentales. En primer lugar, la fachada presenta un semicírculo estriado ingresado en el frontón, frente al frontón liso que dibuja Carrillo; por otra parte, la cubierta reproduce un diseño idéntico al que dibujara Federico Augan en 1842; por último, es posible observar que finalmente se habían realizado ciertos cambios en la fachada. Este del edificio, respondiendo el resultado definitivo a los proyectos que ya en 1844 había desarrollado el propio Augan.

A tenor de las coincidencias observadas más arriba, cabe la posibilidad de que Federico Augan jugase un papel determinante en el diseño de

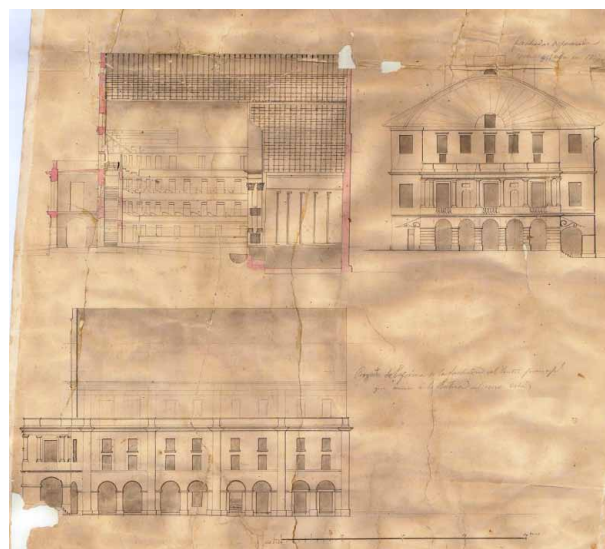


Fig. 8. Plano del Teatro Principal de La Habana como se hallaba antes del huracán de 1846. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB- 5/1.

la reforma de 1846. En nuestra opinión, resulta bastante probable que Mariano Carrillo, en un cargo superior y en aquel momento empleado en la dirección de las obras de la Alameda de Paula, delegase parte de su responsabilidad en su compañero, quien por lo demás llevaba cuatro años realizando proyectos para el teatro y suponemos tendría un amplio conocimiento de sus condiciones e infraestructura. Esta hipótesis situaría el dibujo de la fachada firmado por Carrillo como parte de un proyecto de reconstrucción inédito que se contempló tras el paso del huracán, conservado asimismo en la cartoteca del Archivo General Militar de Madrid. Este plano está fechado en septiembre de 1847 y, por primera vez en la historia gráfica del teatro, constata preocupación por los decorados, la escenografía y la iluminación<sup>40</sup>.

Pese a haberse proyectado esta formidable propuesta de reconstrucción, todavía en 1851 no se había iniciado obra alguna, pues uno de los alegatos que la sociedad del Liceo de La Habana eleva para construir un nuevo teatro en el Campo de Marte lo constituye el hecho de que el solo Teatro Tacón resultaba insuficiente

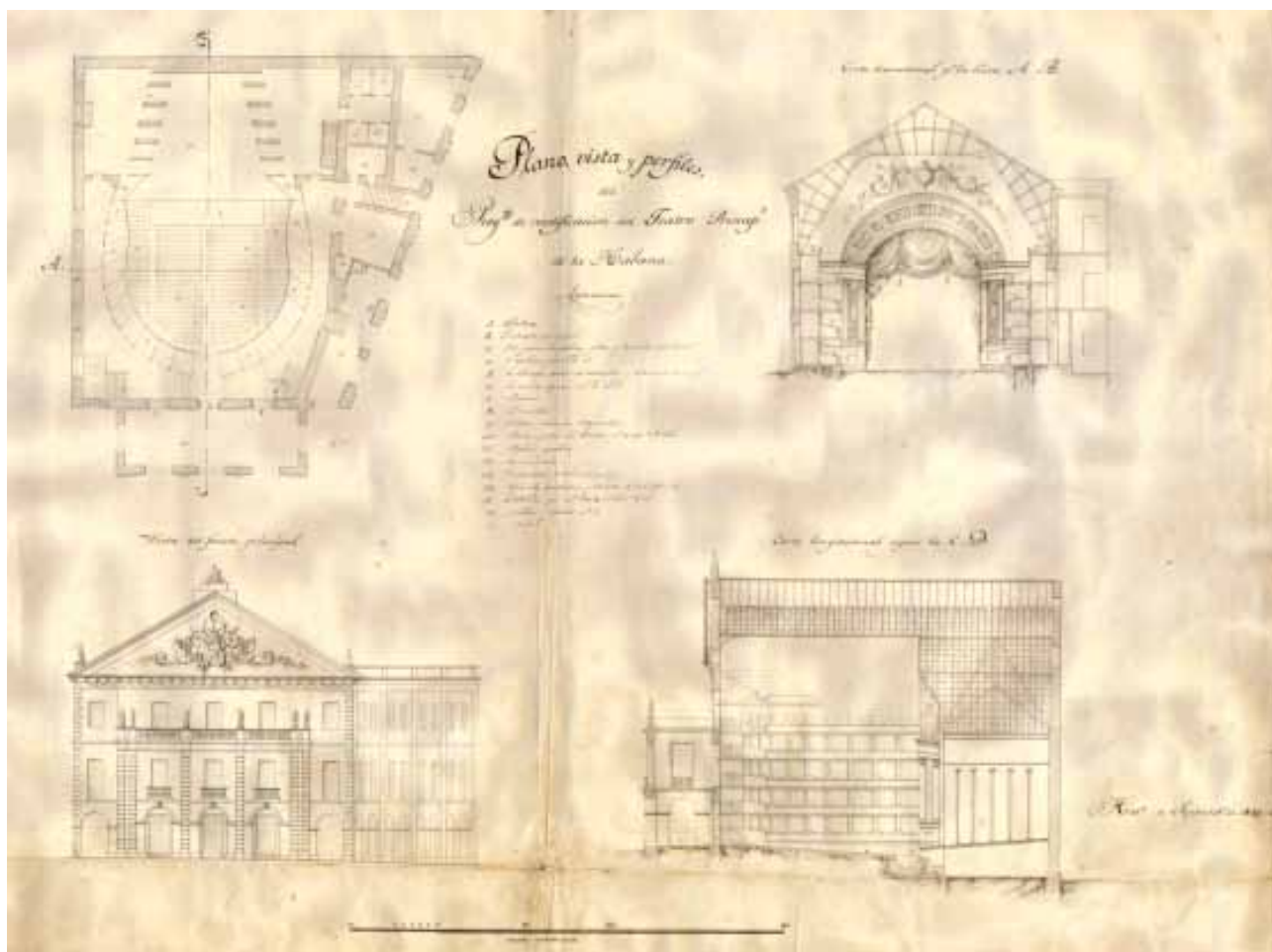


Fig. 9. Eugenio Campos. Plano, Vista y Perfiles del proyecto de reedificación del Teatro Principal de La Habana. 1847. [Copia del proyecto original de Mariano Carrillo de Albornoz]. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-195/1.

para asumir el creciente aforo de la ciudad. Esta propuesta sería finalmente desestimada por motivos de seguridad al tratarse esta de una zona estratégica para la defensa de la ciudad<sup>41</sup>. En contestación a esto, el Ayuntamiento de La Habana, apoyando a los accionistas del Liceo, denunció públicamente que el Teatro Tacón había sido construido infringiendo las mismas leyes que habían censurado su propuesta, a lo cual la Dirección General de Ingenieros del Ejército se vio obligada a responder, en un informe fechado en La Habana el 25 de mayo de 1852 que era *"cierto que el Teatro de Tacón se construyó dentro de la zona militar pero no tuvo el Gobierno supremo conocimiento alguno y este*

*hecho no había de autorizar todos los demás que se pretendan contra las Reales ordenes vigentes"*<sup>42</sup>.

El último documento certifica una de las causas fundamentales que explican por qué el Teatro Principal cayó en el olvido tras el huracán de 1846. Tal y como se ha referido anteriormente, Miguel Tacón instauró en La Habana una desenfadada política constructiva basada en la especulación inmobiliaria y la iniciativa privada, en la cual debe enmarcarse la construcción de su teatro. El capitán general, avalado por la experiencia empresarial de Francisco Marty y Torrens, ubicó sabiamente el Teatro Tacón en el naciente

núcleo de ocio y esparcimiento burgués que se estaba configurando extramuros: junto al Diorama —igualmente gestionado por Marty—, entre la Puerta de Monserrate y la nueva estación de ferrocarril y conformando el eje de los paseos de Isabel II y de Tacón. Un área que, por otra parte, entraba en abierta contradicción con las legislaciones municipales de La Habana en lo que a su seguridad militar se refiere, pero la venta de cuyos terrenos engrosaba satisfactoriamente las arcas del cabildo. Mientras tanto, las ruinas del Teatro Principal permanecían intactas intramuros, una zona de la ciudad con escaso potencial de desarrollo, cuya trama urbana se hallaba fosilizada por conventos, hospitales y cuarteles edificados sobre terrenos de realengo en los cuales se intentaba por todos los medios evitar las actividades especulativas.

Cabe preguntarse si al margen de su privilegiada ubicación existe algún otro factor que explique por qué durante la primera mitad del

siglo XIX, “the leading theatre, as all the world has heard, is the “Tacón”<sup>43</sup>. Probablemente se tratase del simple hecho de que quienes estaban al mando de su gestión supieron aplicar las nuevas políticas de desarrollo en las que se basaba el nuevo negocio del espectáculo, instalando modernos sistemas de iluminación por gas importados de Estados Unidos (1846), renovando frecuentemente mobiliario, útiles y vestuario, y comprando la exclusiva de óperas tan famosas como *Hernani* de Verdi, estrenada en Cuba el 18 de abril de 1847<sup>44</sup>. En clara oposición a la dinámica del Teatro Tacón, el Teatro Principal encarnó valores más próximos al legado cultural del Antiguo Régimen, donando sus beneficios a la Casa de Recogidas y careciendo de una gestión interna más acorde con el nuevo mercado.

Pese a su indiscutible valor patrimonial, el Teatro Principal pereció ante el complejo sistema de realidades que había emergido en La Habana



Fig. 10. Detroit Photographic Co. Teatro de Tacón, Habana. 1900. Fotografía postal coloreada.

del siglo XIX: las grietas abiertas en el marco legislativo de los ingenieros militares, el valor del suelo, el desplazamiento de la ciudad hacia los barrios extramuros y la entrada en juego del

capital, provocaron su derribo definitivo en el año de 1861, meses después de que el moderno Teatro de Villanueva abriera sus puertas. Pero esa ya es otra historia.

## NOTAS

<sup>1</sup>MORENO FRAGINALS, Manuel. *Cuba/España, España/Cuba. Historia común*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1998, pág. 179. Este artículo suscribe la definición de *sacarocracia* o burguesía criolla establecida por Moreno Friginals. Otras observaciones relevantes sobre la configuración de este estrato social aparecen en las siguientes investigaciones: BOLLAND, O. Nigel. "Creolization and Creole Societies". En: BOLLAND, O. Nigel (ed.). *Struggles for Freedom: Essays on slavery, Colonialism and Culture in the Caribbean and Central America*. Belize City: Angelus Press, 1997, págs. 7-10 y BARCIA PAZ, Manuel. "Sugar, Slavery, and Bourgeoisie: The Emergence of the Cuban Sugar Industry". En: BOSMA, Ulbe, GIUSTI-CORDERO, Juan y KNIGHT, G. Roger (eds.). *Sugarlandia Revisited: Sugar and Colonialism in Asia and the Americas*. Oxford and New York: Berghahn, 2007, págs. 145-158.

<sup>2</sup>Cfr. GARCÍA DEL PINO, César. *Mil criollos del siglo XIX. Breve diccionario biográfico*. La Habana: Centro de Estudios Martianos, 2013.

<sup>3</sup>ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis y GARCÍA YERO, Olga. "La crítica cultural en función del progreso: Gaspar Betancourt Cisneros". En: ÁLVAREZ ÁLVAREZ, Luis y GARCÍA YERO, Olga. *El pensamiento cultural en el siglo XIX cubano*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 2013, págs. 84-98.

<sup>4</sup>BETANCOURT CISNEROS, Gaspar. *Escenas cotidianas*. La Habana: Dirección de Cultura del Ministerio de Educación, 1950, pág. 130.

<sup>5</sup>Ibidem, pág. 75.

<sup>6</sup>VALIS, Noël. *La cultura de la cursilería. Mal gusto, clase y kitsch en la España moderna*. Madrid: Antonio Machado Libros, 2010, pág. 17.

<sup>7</sup>En lo que a estética y modales burgueses se refiere, Francia se configuró como paradigma de imitación para las altas jerarquías criollas. Muchos franceses exiliados de Saint Domingue (Haití) residían en la Isla y, tal y como se ha observado más arriba, no fueron pocos los *sacarócratas* que habían visitado París o Lyon. A Francia se exportaban maderas duras para la fabricación de muebles, cuyos diseños volvían a la Isla junto a tejidos, joyas, cristales, vajillas, porcelanas, platería, complementos femeninos y revistas de moda.

<sup>8</sup>Este tema ha sido objeto de la tesis doctoral leída recientemente por EGÜEZ GEVARA, Pilar A. *Manners of distinction: Nineteenth century urban imaginings, performances and bodies of affect in Havana, Cuba*. Tesis doctoral inédita. University of Illinois at Urbana Campaign, 2013.

<sup>9</sup>TORRE, José María de la. *Nuevo tratado de urbanidad, etiqueta y buenas maneras, con aplicación a los usos y costumbres de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta Militar, 1860 (10ª ed.). Agradezco al profesor Miguel Ángel Castillo Oreja, director de mi tesis doctoral, la noticia de esta obra.

<sup>10</sup>Ibidem, pág. 33.

<sup>11</sup>COSTALES, Manuel. *Educación de la mujer*. La Habana: Imprenta La Cubana, 1852.

<sup>12</sup>MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Luis. "Life in a "Male City": Cuban and Foreign Women in Nineteenth-Century Havana". En: Ibidem, *Frontiers, plantations and walled cities. Essays on society, culture and politics in the Hispanic Caribbean, 1800-1945*. Princeton: Markus Wiener Publishers, 2010, pág. 38.

<sup>13</sup>MENA, Luz. "Stretching the Limits of Gendered Spaces: Black and Mulatto Women in 1830s Havana". *Cuban Studies*, 36 (2005), págs. 87-104.

<sup>14</sup>Luis Martínez-Fernández explica cómo la volanta llegó a convertirse en signo identificativo de la burguesía criolla, no solo por desarrollar una novedosa tipología exclusivamente femenina, sino por considerarse una prestación de alta gama. MARTÍNEZ-FERNÁNDEZ, Luis. "Life in a "Male City" ... Op. cit. pág. 44 y ss.

- <sup>15</sup>SCHMIEDGEN, Peter. "Interiority, Exteriority and Spatial Politics in Benjamin's Cityscapes". En: BENJAMIN, Andrew y RICE, Charles (eds.). *Walter Benjamin and the Architecture of Modernity*. Melbourne: re.press, 2009, págs. 147-158.
- <sup>16</sup>Cfr. CLÉMENT, Contant. *Parallèle des principaux théâtres modernes de L'Europe, et des machines théâtrales françaises, allemandes et anglaises: en deux parties*. Paris: 1842.
- <sup>17</sup>ARREGUI, Juan P. *Los arbitrios de la ilusión, los teatros del siglo XIX*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena en España, 2009, pág. 295.
- <sup>18</sup>LEACROFT, Richard and Helen. *Theatre and Playhouse. An illustrated survey of theatre building from Ancient Greece to the present day*. London-New York: Methuen, 1984, págs. 226-227.
- <sup>19</sup>DONNET, Alexis y KAUFMANN, Jacques-Auguste. *Architectonographie des théâtres; ou, parallèle, historique et critique de ces écorati considérés sous le rapport de l'architecture et de la décoration*. Paris: Lacroix et Baudry, 1840-1857.
- <sup>20</sup>SOCIEDAD DEL LICEO. *Proyecto de convenio y reglamento para la construcción del Teatro del Liceo*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1844, pág. 4.
- <sup>21</sup>Fondos consultados en la Biblioteca Nacional de Cuba José Martí, Sala Cubana.
- <sup>22</sup>GARNIER, Charles. *Le Théâtre*. Paris: Librairie Hachette et Ce., 1871.
- <sup>23</sup>Las obras de referencia publicadas hasta la fecha no analizan este aspecto. Vid. GUTIÉRREZ, Ramón. "La organización de los cuerpos de ingenieros de la corona y su acción en las obras públicas americanas". En: PESET REIG, José Luis. *Puertos y fortificaciones en América y Filipinas, Actas del Seminario*. Madrid: Ediciones CEHOPU, 1985, págs. 41-77.
- <sup>24</sup>Cfr. PÉREZ DE LA RIVA, Juan (ed.). *Correspondencia reservada del Capitán General don Miguel Tacón con el gobierno de Madrid: 1834-1836*. La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1963 y CHATELOIN, Felicia. *La Habana de Tacón*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1989.
- <sup>25</sup>ARANGO, Anastasio de. *Informe sobre las obras de construcción llevadas a cabo durante el gobierno del capitán general Miguel Tacón y Rosique*. La Habana, 10 de julio de 1838. Archivo General Militar de Madrid, Ultramar, caja 2819, subcarpeta 176.1.3, doc. 9.
- <sup>26</sup>*Reglamento de la organización de las cuatro compañías obreras de Yngenieros del Ejercito de la Ysla de Cuba, aprobado por real decreto*. Archivo General Militar de Madrid, Colección general de documentos, 2-4-12-17, fol. 1vº.
- <sup>27</sup>Cfr. BONET CORREA, Antonio (dir.). *La polémica ingenieros-arquitectos en España. Siglo XIX*. Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos, Ediciones Turner, 1985.
- <sup>28</sup>WEISS, Joaquín E. *La arquitectura colonial cubana. Siglos XVI al XIX*. La Habana - Sevilla: Letras Cubanas- Junta de Andalucía-AECID, 2002, pág. 340.
- <sup>29</sup>*Los ingenieros militares no pueden intervenir en obra pública civil en base al Real decreto de 30 de julio de 1866*. Madrid, 14 de febrero de 1867. Archivo General Militar de Madrid, Colección general de documentos, 2-5-9-9.
- <sup>30</sup>Cfr. HERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Manuel. *El primer teatro de La Habana. El Coliseo (1775-1793)*. Ideas, 2009.
- <sup>31</sup>WEISS, Joaquín E. *La arquitectura colonial cubana...* Op. cit. pág. 274.
- <sup>32</sup>MUÑOZ, Juan María. *Proyecto de muralla, bóvedas, muelle, paseo y pórtico al Este del Teatro principal. 1841*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-157/17. De este mismo proyecto se conservan otras tres copias en el mismo archivo (Ultramar, caja 2813, carpeta 172). Reitero mi agradecimiento al profesor Miguel Ángel Castillo Oreja, quien puso a mi disposición la noticia de este documento.
- <sup>33</sup>AUGAN, Federico. *Descripción de la Armadura del Teatro Principal*. 1842. *Ibidem*, CUB-202/4.
- <sup>34</sup>AUGAN, Federico. *Plano del Teatro Principal de La Habana*. 1843. *Ibid.*, CUB-123/6.

<sup>35</sup>AUGAN, Federico. *Teatro Principal de La Habana. Proyecto de la fachada que mira a la bahía*. 1844. *Ibíd.*, CUB-5/2 (existe una copia en lápiz vid. *Ibíd.*, CUB-5/3). En este artículo se reproduce una segunda copia realizada por el delineante Eugenio Campos en 1845, ya que se encuentra en mejor estado de conservación que el documento original (*Ibíd.*, CUB-76/11).

<sup>36</sup>CARRILLO DE ALBORNOZ, Mariano. *Proyecto de fachada para el Teatro Principal de La Habana*. [1847]. *Ibíd.*, CUB-84/7.

<sup>37</sup>Cfr. WEISS, Joaquín E. *La arquitectura colonial cubana...* Op. cit. pág. 275; BEDOYA PEREDA, Francisco. *La Habana desaparecida*. La Habana: Ediciones Boloña, Publicaciones de la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana, 2008, pág. 166 y ss. y MAZORRA ACOSTA, Henry. "Los ingenieros militares y la arquitectura del edificio-teatro en la Cuba colonial". *Atrio*, 15-16 (2009-2010), págs. 37-46.

<sup>38</sup>*Plano del Teatro Principal de La Habana como se hallaba antes del huracán de 1846*. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB- 5/1. Nótese que el documento se conserva en la misma carpeta que varios proyectos dibujados por Federico Augan en 1844 (Ver nota 35).

<sup>39</sup>DE LA PEZUELA, Jacobo. *Diccionario geográfico, estadístico, histórico de la Isla de Cuba*. La Habana: Imprenta del establecimiento de Mellado, 1863, pág. 177.

<sup>40</sup>CAMPOS, Eugenio. *Plano, vista y perfiles del proyecto de reedificación del Teatro Principal de La Habana. 1847*. [Copia del proyecto original de Mariano Carrillo de Albornoz]. Archivo General Militar de Madrid, Cartoteca, CUB-195/1. La leyenda indica que Eugenio Campos es el delineante que realiza la copia.

<sup>41</sup>*Expediente sobre la construcción de un nuevo teatro en el Campo de Marte*. Archivo General Militar de Madrid, Ultramar, caja 282, carpeta 177.1.2, doc. 6, fols. 1rº-2rº.

<sup>42</sup>*Ibíd.*, doc. 12, fol. 3rº.

<sup>43</sup>TAYLOR, Frank H. "Street Scenes in Havana". *Harper's New Monthly Magazine*, vol. 58, 347 (1879), págs. 682-687.

<sup>44</sup>REY ALFONSO, Francisco. *Gran Teatro de La Habana. Cronología mínima 1834/1987*. La Habana: Banco Nacional de Cuba, 1988, págs. 9-10.